Gérard Genette

L'Œuvre de l'art

*

Immanence et transcendance

collection Poétique
Seuil

Du même auteur

AUX MÊMES ÉDITIONS

Figures I
« Tel Quel », 1966
et « Points Essais », n° 74, 1976

Figures II
« Tel Quel », 1969
et « Points Essais », n° 106, 1979

Figures III
« Poétique », 1972

Mimologiques
« Poétique », 1976
et « Points Essais », n° 386, 1999

Introduction à l'architexte
« Poétique », 1979

Palimpsestes
« Poétique », 1982
et « Points Essais », n° 257, 1992

Nouveau Discours du récit
« Poétique », 1983

Seuils
« Poétique », 1987
et « Points Essais », n° 474, 2002

Fiction et Diction
« Poétique », 1991
Esthétique et poétique
(textes réunis et présentés par Gérard Genette)
« Points Essais », n° 249, 1992

L'Œuvre de l'art
*Immanence et Transcendance
« Poétique », 1994

L'Œuvre de l'art
**La Relation esthétique
« Poétique », 1997

Figures IV
« Poétique », 1999

Figures V
« Poétique », 2002

Métalepse
« Poétique », 2004

Fiction et diction
*Précédé d'*Introduction à l'architexte
« Points Essais », n° 511, 2004

Bardadrac
« Fiction & Cie », 2006

Discours du récit
« Points Essais », n° 581, 2007

Codicille

Dans la même collection

ARISTOTE
La Poétique

RAPHAËL BARONI
La Tension narrative
L'Úuvre du temps

MICHEL BEAUJOUR
Miroirs d'encre

LEO BERSANI
Baudelaire et Freud

MICHEL BRAUD
La Forme des jours

CLAUDE BREMOND
Logique du récit

PIERRE CAMPION
La littérature à la recherche de la vérité

MICHEL CHARLES
Rhétorique de la lecture
L'Arbre et la Source
Introduction à l'étude des textes

HÉLÈNE CIXOUS
Prénoms de personne

BRUNO CLÉMENT
L'åuvre sans qualités
Le Récit de la méthode

DORRIT COHN
La Transparence intérieure
Le Propre de la fiction

COLLECTIF
« Points Essais »
Littérature et Réalité
Pensée de Rousseau
Recherche de Proust
Sémantique de la poésie
Théorie des genres
Travail de Flaubert
Esthétique et Poétique

DANIEL COUÉGNAS
Introduction à la paralittérature

MAURICE COUTURIER
Nabokov ou la tyrannie de l'auteur
La Figure de l'auteur

LUCIEN DÄLLENBACH
Le Récit spéculaire
Mosaïques

ARTHUR DANTO
La Transfiguration du banal
L'Assujettissement philosophique de l'art
Après la fin de l'art
L'Art contemporain et la clôture de l'histoire
La Madone du futur

RAYMONDE DEBRAY GENETTE
Métamorphoses du récit

ANDREA DEL LUNGO
L'Incipit romanesque
CLAIRE DE OBALDIA
L'Esprit de l'essai

UGO DIONNE
La Voie aux chapitres

PHILIPPE DUFOUR
La Pensée romanesque du langage
Le roman est un songe

NORTHROP FRYE
La Bible et la littérature
Le Grand Code
La Parole souveraine

MASSIMO FUSILLO
Naissance du roman

PHILIPPE GASPARINI
Est-il Je ?
Autofiction

GÉRARD GENETTE
Figures III
Mimologiques
Introduction à l'architexte
Palimpsestes
Nouveau Discours du récit
Seuils
Fiction et diction
L'åuvre de l'art :
* Immanence et transcendance
** La Relation esthétique
Figures IV
Figures V
Métalepse

GUSTAVO GUERRERO
Poétique et Poésie lyrique

KÄTE HAMBURGER
Logique des genres littéraires

ROMAN JAKOBSON
Questions de poétique
Russie folie poésie

ANDRÉ JOLLES
Formes simples

ABDELFATTAH KILITO
L'Auteur et ses doubles

PH. LACOUE-LABARTHE ET J.-L. NANCY
L'Absolu littéraire

MICHEL LAFON
Borges ou la réécriture

JEAN-JACQUES LECERCLE ET RONALD SHUSTERMAN
L'Emprise des signes

GÉRARD LECLERC
Le Sceau de l'úuvre

PHILIPPE LEJEUNE
Le Pacte autobiographique
Je est un autre
Moi aussi
Les Brouillons de soi

THOMAS PAVEL
Univers de la fiction

GUILLAUME PEUREUX
La Fabrique du vers

VLADIMIR PROPP
Morphologie du conte
« Points Essais »

JEAN RICARDOU
Nouveau Problèmes du roman

JEAN-PIERRE RICHARD
Proust et le Monde sensible
Microlectures
Pages Paysages

MICHAEL RIFFATERRE
La Production du texte
Sémiotique de la poésie

NICOLAS RUWET
Langage, Musique, Poésie

JEAN-MARIE SCHAEFFER
L'Image précaire
Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?
Pourquoi la fiction ?

BERNARD SÈVE
L'Altération musicale

MARIE-ÈVE THÉRENTY
La Littérature au quotidien

TZVETAN TODOROV
Introduction à la littérature fantastique
Poétique de la prose
Théorie du symbole
Symbolisme et Interprétation
Les Genres du discours
Mikaïl Bakhtine, le principe dialogique
Critique de la critique

HARALD WEINRICH
Le Temps

RENÉ WELLEK ET AUSTIN WARREN
La Théorie littéraire

PAUL ZUMTHOR
Essai de poétique médiévale
Langue, Texte, Énigme
Le Masque et la Lumière
Introduction à la poésie orale
La Lettre et la Voix
La Mesure du monde

CE LIVRE EST PUBLIÉ
DANS LA COLLECTION POÉTIQUE
DIRIGÉE PAR GÉRARD GENETTE
Immanence et Transcendance, a été publié en septembre 1994
La Relation esthétique, en janvier 1997
(ISBN 1re publication : *Immanence et Transcendance* 2-02-021736-8
et *La Relation esthétique* 2-02-030014-1)

ISBN 978-2-02-106945-7

© Éditions du Seuil, avril 2010 pour la présente édition

www.editionsduseuil.fr
Ce document numérique a été réalisé par Nord Compo

Table des matières

Couverture

Collection

Copyright

Table des matières

Première partie - Les modes d’existence

1. Introduction

I - Les régimes d’immanence

2. Le régime autographique

3. Objets uniques

4. Objets multiples

5. Performances

6. Le régime allographique

7. La réduction

8. Immanence et manifestations

9. L’état conceptuel

10. Ceci tuera cela ?

II - Les modes de transcendance

11. Introduction

12. Immanences plurielles

13. Manifestations partielles

14. L’œuvre plurielle

Deuxième partie - La relation esthétique

15. Introduction

16. L’attention esthétique

17. L’appréciation esthétique

18. La fonction artistique

19. Conclusion

Bibliographie

Index

Première partie

Les modes d’existence

1. Introduction

Cette première partie porte sur le mode, ou plutôt *les* modes, d'existence des œuvres, la seconde traitera de la relation esthétique en général et de la relation aux œuvres d'art en particulier ; je m'explique un peu plus loin sur les raisons de cet ordre, qui n'est ni arbitraire ni tout à fait inévitable, et sur ce présupposé d'inclusion entre l'esthétique et l'artistique, qui n'est pas universellement partagé, non plus d'ailleurs que la distinction même, souvent ignorée, entre ces deux domaines.

On s'étonnera peut-être de voir un simple « littéraire » débarquer sans préavis (ou presque) dans le champ d'une ou deux disciplines ordinairement dévolues aux philosophes, ou pour le moins à des spécialistes de telle pratique plus spontanément tenue pour artistique, comme la peinture, ou… la peinture, puisque cet art-là est fréquemment, quoique implicitement, tenu pour l'Art par excellence : chacun sait ce que désigne en général le label *Histoire de l'Art*. Ma justification pour cet exercice quasi illégal est la conviction, déjà exprimée et heureusement banale, que la littérature aussi est (aussi) un art, et que par voie de conséquence la poétique est un canton de la théorie de l'art, et donc sans doute de l'esthétique. La présente intrusion n'est donc qu'une extension, ou une montée à l'étage (logiquement) supérieur, que motive le désir d'y voir plus clair, ou de mieux comprendre, en élargissant le champ de vision : si la littérature est un art, on aura chance d'en savoir un peu plus sur elle en sachant *de quelle sorte*, et de quelles les autres, et, au fait, ce qu'est un art en général, bref en considérant un peu plus attentivement le *genus proximum*. Je perçois bien que ce mouvement d'élargissement n'a en principe pas de cesse, car si l'art à son tour est, disons sans trop de risque, une pratique humaine, il faudra dire de quelle sorte, de quelles les autres, etc. Même si le principe de Peter destine chacun de nous à franchir inconsidérément son niveau d'incompétence, le manque de temps, pour le moins, ne manquera pas de nous retenir sur cette dangereuse pente ascendante.

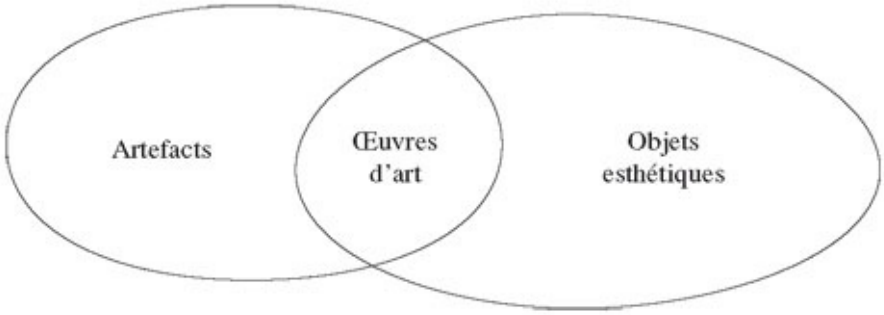
Je dois encore, sans doute, justifier ici mon titre d'ensemble. Il est volontairement ambigu, puisqu'il s'agit de couvrir à la fois (ou plutôt successivement) la simple existence des œuvres, et leur action, c'est-à-dire en un sens leur propre ouvrage. *L'œuvre de l'art* désigne donc, pour l'instant, l'œuvre d'art, et plus tard, et plus ambitieusement, l'œuvre de cette œuvre, qui est évidemment celle de l'art lui-même. De *l'art*, au singulier, pour une raison que je ne puis encore qu'indiquer sans la développer : le pluriel (« les arts ») me semble impliquer inévitablement une liste plus ou moins canonique – même si on la veut « ouverte » et si l'on refuse *a fortiori* la notion traditionnelle de « système des beaux-arts » – de pratiques marquées du sceau d'une définition d'essence : il y aurait un certain nombre (fini ou non) d'arts, marqués par des traits spécifiques et génériques qui mettraient chacun d'eux, et leur ensemble présent ou à venir, à l'écart des autres activités humaines, en permettant de décider que celle-ci est artistique et non celle-là. Si éloigné que je me sente d'un scepticisme qui ne veut voir dans les arts, comme Wittgenstein ne voyait dans les jeux, qu'une nébuleuse indéfinissable autrement que par des « ressemblances de famille » de tel à tel[1], je pense, avec d'autres, que la définition commune qu'on peut leur appliquer, comme d'ailleurs aux jeux eux-mêmes[2], est d'ordre typiquement fonctionnel, et que la fonction dont il s'agit peut investir, ou délaisser, toutes sortes de pratiques ou de productions. Paradoxalement ou non, il me semble que l'*artistique*, par son action générale, est plus sûrement définissable que chacun des « arts » – comme on le voit aujourd'hui en bien des occurrences, où l'on sait avec quelque certitude qu'un objet ou un acte est (ou veut être) « de l'art », sans pouvoir, ni trop s'en soucier, dire de *quel* art il relève.

Les poéticiens, à leur niveau, le savent depuis longtemps, certains « genres littéraires » sont souvent plus difficiles à identifier que la littérature en général : je ne sais trop si tel texte est un roman, mais je ne doute pas que ce soit de la littérature (cette situation, où l'incertitude sur l'espèce n'en entraîne aucune sur le genre, est en fait des plus banales ; pour savoir que cet animal est un chien, je n'ai pas besoin de connaître sa race, qui peut d'ailleurs être objectivement fort indécise). L'insistance sur la pluralité des arts, et des genres, peut donc être cause à la fois de blocages taxinomiques et d'embarras conceptuels, aussi artificiels les uns que les autres, et le thème crocéen[3] de l'unité de l'art est à cet égard plutôt libérateur, parce qu'il laisse à un critère, non certes « visible », comme l'exigeait étrangement Wittgenstein[4], mais relationnel – et qui ne sera pas forcément celui de Croce –, le soin de définir, non les arts, mais le caractère artistique de telle pratique ou de tel objet. C'était sans doute, entre autres, le sens de la fameuse formule de Jakobson : l'objet de la poétique « n'est pas la littérature, mais la littérarité[5] ». À quoi s'accorde, me semble-t-il, celle, non moins fameuse, de Nelson Goodman : non pas *Qu'est-ce que l'art ?*, mais *Quand y a-t-il art ?*[6]. Moins les arts, donc, que l'art (sans majuscule, au sens plutôt modeste où l'on dit qu'il y a *de l'art* en ceci ou cela), et moins l'art, somme toute, que l'artisticité.

Définition provisoire

L'inconvénient inévitable (j'y reviens) de cet état de choses est qu'il suspend la définition de ce qui fait l'objet de cette première partie à des données qui ne seront examinées que dans la seconde. Cette définition est donc ici hypothétique, ou provisoire : *une œuvre d'art est un objet esthétique intentionnel*, ou, ce qui revient au même : *une œuvre d'art est un artefact* (ou *produit humain*) *à fonction esthétique*[7]. Ces deux formules sont équivalentes parce qu'un objet intentionnel ne peut être qu'un artefact humain, sauf hypothèse théologique, dont je m'abstiens, sur les intentions divines éventuellement investies dans les objets naturels, et sauf hypothèse anthropomorphique sur les intentions esthétiques éventuellement investies dans des produits animaux tels qu'un œuf de caille ou une toile d'araignée. Équivalentes également parce qu'*objet esthétique* signifie « objet en situation de produire un effet esthétique », et *fonction* « effet intentionnel ». On pourrait juger redondante la co-présence d'*artefact* et de *fonction*, puisqu'il n'y a pas d'artefact sans fonction (l'être humain ne produit rien sans intention fonctionnelle), mais celle d'un artefact n'est pas toujours esthétique, n'est pas souvent exclusivement esthétique, et même, un artefact n'a pas toujours, parmi ses fonctions, une fonction esthétique ; et en revanche, un artefact sans fonction (intentionnellement) esthétique (par exemple une enclume) peut produire un effet esthétique non intentionnel, c'est-à-dire être reçu comme un (simple) objet esthétique, à peu près au même titre qu'un objet naturel, par exemple une fleur. Il y a donc, en relation d'inclusion progressive, trois degrés d'objets esthétiques : les objets esthétiques en général, les artefacts à effet esthétique éventuel, et les artefacts à effet intentionnel, ou fonction, esthétique, qui seraient les œuvres d'art proprement dites.

La seconde formulation, *artefact à fonction esthétique*, est ici la plus expédiente, parce qu'elle présente clairement à l'esprit deux objets distincts : la notion d'artefact et celle de fonction esthétique. Ces deux objets (d'étude) peuvent être présentés sous la forme de deux questions, dont la première sera : « En quoi consiste cet artefact ? », et la seconde : « En quoi consiste cette fonction esthétique ? » Rien ne prescrit logiquement l'ordre de ces deux questions, même si la formule de départ semble présenter *artefact* comme le sujet et *fonction esthétique* comme le prédicat. En fait, les œuvres d'art ne sont pas plus un cas particulier des artefacts que des objets esthétiques : les deux catégories sont en relation d'intersection sans précellence logique de l'une sur l'autre :



Et si l'on considère chacune des deux questions comme l'objet d'une étude spécifique, l'*ontologie* (désignation toute provisoire) *des œuvres d'art* pour la première, et (bien sûr) l'*esthétique* pour la seconde, rien n'interdit en principe de commencer par celle-ci, ni même, comme le firent Kant et quelques autres, de s'en tenir là.

Je vois bien cependant une raison pour commencer par la première, mais elle est plutôt d'ordre rhétorique, ou pragmatique : c'est que la fonction esthétique est la finalité (principale) de l'œuvre d'art, que l'œuvre est, comme tout moyen, au service de sa fin, et que cette subordination indique une gradation d'importance, et suggère de ce fait une progression dans l'examen[8]. On peut donc tenir pour simple préliminaire le propos de cette première partie, mais – soit dit sans abuser de la *captatio benevolentiae* – nous verrons que les choses sont heureusement un peu plus complexes.

Notre première question est donc, en termes d'école, celle du statut dit « ontologique[9] » des œuvres d'art – en termes plus simples, de leur, ou plutôt sans doute de leurs, « mode(s) d'existence[10] ». Au moins sous un de ses aspects, cette question a été abondamment traitée par la philosophie contemporaine, et je ne manquerai pas d'en tenir compte, mais je dois commencer par indiquer deux choix de méthode et de principe qui distingueront ma position de celles qu'illustre, avec bien des nuances, cette tradition récente.

« Ontologie » restreinte

Tout d'abord, il me paraît peu souhaitable d'embarquer sous le pavillon de l'ontologie toute la théorie de l'art en faisant du caractère artistique ou non d'un objet un trait « ontologique ». C'est, me semble-t-il, la position d'Arthur Danto, qui qualifie ainsi[11] la différence entre deux objets physiquement indiscernables dont l'un est une œuvre d'art (par exemple le *Porte-bouteilles* de Duchamp) et l'autre non (un porte-bouteilles « identique » au sous-sol du BHV). Je réserve pour plus tard la discussion des présupposés de cette opposition, c'est-à-dire essentiellement de la qualification comme « œuvre d'art » du ready-made lui-même[12], et des conséquences théoriques qui en découlent. Je veux seulement indiquer mon souci de définir, au moins pour l'instant, le « mode d'existence » de la façon la plus étroite possible, ou – ce qui revient au même – de laisser le plus possible hors de l'« ontologique » (« Qu'est-ce que c'est ? ») ce que je considère comme fonctionnel (« À quoi ça sert ? » ou « Comment ça marche ? »).

Un fait s'oppose apparemment à cette distinction : les artefacts étant tous des objets intentionnels, il est impossible de les définir, fût-ce provisoirement, en laissant leur fonction hors de la définition ; impossible de dire ce qu'*est* un marteau sans dire à quoi il sert : un marteau, c'est *pour* enfoncer des clous. Une réponse à cette objection pourrait être qu'il n'est pas tout à fait impossible de définir (ou au moins de *décrire*), de manière non fonctionnelle, un marteau comme (par exemple) une masse métallique au bout d'un manche en bois : c'est après tout en de tels termes que le décrirait dans quelques millénaires un archéologue qui le découvrirait sans avoir encore déterminé sa fonction. Une autre réponse serait que la fonction intentionnellement constitutive d'un artefact n'est pas constante : rien n'empêche d'utiliser

occasionnellement, voire constamment, un marteau comme presse-papier, et réciproquement, sans modifier en rien leur être physique ni leur apparence perceptible. La fonction, même d'un objet « essentiellement » fonctionnel (d'un outil), est donc toujours virtuellement variable, tandis que son être physique se maintient à peu près immuable (je reviendrai plus longuement sur l'*à peu près*) ; et cette observation vaut sans doute *a fortiori* pour les œuvres d'art, qui peuvent, selon les circonstances, changer de fonction pratique (le Parthénon n'est plus un sanctuaire) ou esthétique (*Olympia* n'est plus un défi), sans changer de mode d'existence. Les paires (ou séries) d'objets indiscernables alléguées par Danto, réelles ou imaginaires, sont en un sens (ou : de ce point de vue) des expériences *ad hoc* superflues : un seul et même objet industriel n'a pas la même fonction avant et après sa promotion comme ready-made : un simple égouttoir à bouteilles est devenu… quelque chose que je ne qualifierai pas aussi facilement que Danto d'« œuvre d'art », mais au moins, de toute évidence et quoi qu'on en pense, de « pièce de musée ». Mais son être physique, que je sache, n'en est pas autrement affecté : pas plus que celui du fameux dessin de Jastrow ne se modifie lorsqu'on cesse de le « voir » comme un lapin pour le « voir » comme un canard[13].

C'est à cet invariant extrafonctionnel que se réduira ici le « mode d'existence » des œuvres, ou plutôt leur existence, dont *les modes* constituent le « statut ontologique » – j'écrirai plutôt, quand je ne pourrai éviter l'adjectif, *(onto)logique*, car il me semble que ces différences de mode sont d'ordre plus logique qu'ontologique au sens fort, ou lourd, du terme, que cette mise entre parenthèses vise à alléger. Je viens aussi de substituer *extrafonctionnel* à *physique*, parce que ce dernier qualificatif, qui pouvait convenir à un marteau, à un porte-bouteilles ou même à un dessin, ne peut plus s'appliquer à d'autres types d'objets, comme un poème ou une symphonie, dont l'« être », précisément, n'est *pas* physique. Cette différence, que nous retrouverons évidemment, est précisément au cœur de la question du « mode d'existence » des œuvres.

Le deuxième choix porte sur le mode d'existence ainsi étroitement défini, et qu'il convient maintenant, me semble-t-il, de scinder en deux aspects. L'existence d'une œuvre – comme, sans doute, de tout objet – peut être envisagée de deux manières distinctes. L'une répond à peu près (ou provisoirement) à la question grossière : « En quoi consiste cette œuvre ? » La *Vénus de Milo*, par exemple, consiste en un bloc de marbre blanc de telle et telle forme actuellement visible, par beau temps, au musée du Louvre (on pourrait en dire un peu plus, ou un peu moins, sans aborder pour l'instant la fonction représentative de cette sculpture). Dans des conditions optimales, une perception directe, complète et authentique de cette œuvre ne peut avoir lieu qu'en présence de cet objet, en l'occurrence physique. Je dis : « dans des conditions optimales », parce que bien des facteurs de toutes sortes peuvent troubler cette perception, dont le plus noble, et le plus légitimement lié à l'être artistique de cette œuvre, qui peut être nommé, par référence à une célèbre page de Proust[14], « effet Berma », serait défini, en termes certes non proustiens, comme « anesthésie traumatique engendrée par le sentiment bouleversant d'être en présence d'un présumé chef-d'œuvre ». Par rapport à toute autre manifestation (indirecte) de l'œuvre *Vénus de Milo*, ce bloc de marbre est évidemment *la chose même*, et c'est en ce sens qu'elle « consiste » en lui.

Mais *consister en* ne doit pas être ici interprété comme signifiant, sans aucun reste ni nuance, « être en tout point identique et réciproquement réductible à ». Comme on l'a souvent montré, certains prédicats s'appliquent à l'objet physique et non à l'œuvre, et (surtout) réciproquement : *La Danse* de Carpeaux peut être qualifiée de « légère », non le bloc de pierre en quoi elle consiste. Aussi certains préfèrent-ils dire que les œuvres sont « physiquement incarnées » *(physically embodied*[15]*)* dans des objets, comme une

personne s'incarne dans un corps, mais cette locution véhicule quelques hypothèses métaphysiques encombrantes, et surtout elle ne peut aucunement s'appliquer aux œuvres musicales ou littéraires, qui consistent en des objets *non physiques*, et ne peuvent donc « s'incarner », si l'on y tient, que dans les *manifestations* physiques de ces objets idéaux : *La Chartreuse de Parme* « consiste » (à peu près) en un texte, et « s'incarne », si l'on veut, en des exemplaires de ce texte.

Cette objection logique ouvre au moins la voie à une dissociation, et à l'évocation d'un *autre* mode d'existence. Lorsque Marcel, rentré chez lui déçu par la performance « réelle » de la Berma, la reconstitue en esprit et en découvre peu à peu, après coup et plus ou moins sincèrement, le mérite artistique, que l'émotion du « direct » lui avait dérobé, on peut dire qu'il est alors en présence d'un autre mode de manifestation de cette œuvre, qui est un mixte de souvenir, d'analyse rétrospective et de *wishful thinking* conformiste. De nos jours, un enregistrement cinématographique ou audiovisuel pourrait lui en fournir l'occasion, ou l'adjuvant. Un amateur trop sensible peut contempler « à tête reposée » un bon moulage de la *Vénus de Milo* ou une bonne reproduction de la *Vue de Delft*, qui ne « remplaceront » jamais l'original, mais qui lui permettront éventuellement des observations qu'il n'aurait jamais faites en sa présence.

On ne peut donc pas dire, au sens fort, qu'une œuvre *consiste* exclusivement et exhaustivement en un objet. Non seulement, je viens de le rappeler, parce que son action peut s'exercer, à distance et indirectement, de mille autres manières, bonnes ou mauvaises, mais aussi parce qu'il arrive qu'une œuvre consiste, non en *un* objet, mais en *plusieurs* objets tenus pour identiques et interchangeables, comme les diverses épreuves du *Penseur* de Rodin, ou même reconnus comme sensiblement différents entre eux, comme les versions du *Bénédicité* de Chardin, de *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert ou de *Petrouchka* – et encore pour quelques autres raisons, que nous envisagerons en leur temps. Cette anticipation devrait suffire pour l'instant à suggérer ceci : les œuvres n'ont pas pour seul mode d'existence et de manifestation le fait de « consister » en un objet. Elles en ont au moins un autre, qui est de *transcender* cette « consistance », soit parce qu'elles « s'incarnent » en plusieurs objets, soit parce que leur réception peut s'étendre bien au-delà de la présence de ce (ou ces) objets(s), et d'une certaine manière survivre à sa (ou leur) disparition : notre relation esthétique aux Tuileries de Philibert Delorme, et même à l'*Athéna Parthénos* de Phidias, aujourd'hui détruites, n'est pas tout à fait *nulle*.

Je propose donc de réserver pour plus tard, sous le nom de *transcendance*[16], ce second mode d'existence, et de désigner symétriquement le premier par *immanence*. Je ne suggère nullement par là que les œuvres ne consistent en rien, mais plutôt que leur existence consiste en une immanence *et* une transcendance. Bien des obscurités, des désaccords et parfois des impasses théoriques me semblent tenir à une confusion assez répandue entre ces deux modes d'existence. J'adopterai donc ici une attitude et une démarche inverses, séparant aussi nettement que possible l'étude de l'immanence, qui fera l'objet d'une première partie, et celle de la transcendance, qui occupera la seconde. L'inconvénient de ce choix, puisque aucun choix n'est sans inconvénient, est que le tableau proposé dans un premier temps pourra sembler étroit, voire réducteur. Il sera à coup sûr partiel et provisoire, en attente du complément ou du correctif qu'apportera la suite. On compte d'ici là sur la patience du lecteur.

Les deux régimes

Les modes (terme provisoire) d'immanence des œuvres d'art ont donc été étudiés jusqu'ici comme modes d'existence *simpliciter*. Je n'ai pas l'intention de proposer ici un historique de cette étude, dont je n'ai probablement pas une connaissance exhaustive, mais plutôt, au-delà des nuances individuelles (surtout terminologiques et méthodologiques), de dresser un bilan global de ce qui m'en paraît être

l'acquis, et qui traduit une sorte de convergence sur l'essentiel. Un tel consensus (inavoué) parmi une engeance éminemment querelleuse ne tient pas vraiment du miracle ; je le crois plutôt dicté par l'évidence des faits, qui ne laisse guère de marge à l'invention théorique.

Cette position commune s'affirme volontiers[17] en opposition à deux doctrines quelque peu fantomatiques que l'on renvoie, comme il se doit, dos à dos. L'une, qui n'est du reste imputée nommément à personne, professerait que toutes les œuvres d'art consistent exhaustivement en des objets physiques, ou matériels ; son principal défaut serait de ne pouvoir s'appliquer sans distorsions ou contorsions à des types d'art comme la littérature ou la musique, dont les productions sont, nous verrons en quel sens et à quel titre, immatérielles. L'autre, que l'on attribue non sans raison, mais avec quelque simplification, à des esthéticiens « idéalistes » comme Croce ou Collingwood, tiendrait au contraire que toute œuvre, y compris dans les arts plastiques, n'existe pleinement que dans l'esprit de son créateur, *cosa mentale*, disait déjà Léonard, dont les objets matériels qui la manifestent, du temple au livre, ne sont que des incarnations grossières et des traces approximatives. L'écueil de cette seconde théorie est, pour le moins, de lier le destin de l'œuvre à l'existence fugace de l'artiste, et de lui dénier toute véritable capacité de communication intersubjective. Et toutes deux se rejoignent dans l'erreur manifeste d'accorder le même mode d'immanence à deux types d'œuvres (onto)logiquement aussi distincts que l'objet plastique sorti des mains de l'artiste et irremplaçable dans sa singularité physique, et le texte littéraire ou musical dont toute inscription ou exécution correcte est une occurrence artistiquement aussi représentative que le manuscrit original.

L'opinion commune se tient donc à mi-distance de ces deux excès monistes opposés en adoptant une position dualiste qui divise le champ des œuvres d'art en deux types : celui des œuvres dont ce que j'appellerai l'*objet d'immanence* est un objet physique (par exemple en peinture ou en sculpture), et celui des œuvres à objet d'immanence idéal : entre autres, celles de la littérature et de la musique. On trouve déjà ce partage chez Étienne Souriau, qui, au titre de l'« analyse existentielle de l'œuvre d'art », pose le principe d'une « pluralité des modes d'existence », divisés en « existence physique », « existence phénoménale », « existence réique » et « existence transcendantale ». C'est l'existence « physique » qui correspond le plus précisément à notre question du statut (onto)logique. Elle donne lieu à cette distinction fondamentale : « Certains arts donnent à leurs œuvres un corps unique et définitif. Ainsi la statue, le tableau, le monument. D'autres sont à la fois multiples et provisoires. Tel est le cas de l'œuvre musicale ou de l'œuvre littéraire. [Ce type d'œuvres] a des corps de rechange[18]. »

La position, également dualiste, de Richard Wollheim, plutôt qu'elle ne s'explicite, peut s'inférer de son rejet des deux théories monistes et de la manière dont il applique à la musique et à la littérature la distinction peircienne (que nous retrouverons) entre *type* et *occurrences (tokens)* : un texte, par exemple, est un type dont chaque exemplaire écrit ou récitation orale est une occurrence, décrochement (onto)logique qui n'a pas d'équivalent dans les œuvres uniques de la peinture[19]. Nicholas Wolterstorff[20] étend aux *artworks* de la gravure et de la sculpture moulée ce statut à deux étages, divisé entre le type (qu'il qualifie plus volontiers de *kind*) et ses occurrences, qui peuvent être soit des *objects* (objets matériels), pour les *object-works* comme *Le Penseur* de Rodin, soit des *occurrences*, pour les *occurrence-works* comme celles de la musique – la littérature détenant à la fois le statut d'*occurrence-work* par ses performances orales et d'*object-work* par ses exemplaires graphiques. Le champ des *artworks* est donc celui des arts à produits multiples, qui retient toute l'attention de Wolterstorff – non sans quelque tentation moniste d'étendre cette analyse aux œuvres singulières des arts plastiques, qualifiées de *kinds* à un seul *example*, dont l'unicité ne tiendrait qu'à des limitations technologiques peut-être provisoires : le jour où les techniques de reproduction fourniront des copies parfaites, *La Joconde* ou la *Vénus de Milo* deviendraient des *artworks* aussi multiples que *Le Penseur* ou *La Chartreuse de*

Parme. Nous retrouverons plus loin cette question fort débattue – et aussi la question de savoir si la multiplicité (effective) du *Penseur*, ou d'une gravure comme la *Melancholia* de Dürer, est du même ordre que celle d'une œuvre littéraire ou musicale.

La contribution foisonnante et complexe de Joseph Margolis[21] me semble plutôt marquée par une inflexion contraire, tendant à tirer l'ensemble des œuvres vers le statut des productions plastiques à objet unique : par exemple, lorsqu'il définit l'œuvre littéraire par l'exemplaire original *(prime instance)* produit par l'auteur, dont toute la suite ne serait qu'une série de copies ; ou encore, lorsqu'il oppose à la dichotomie de Goodman (que nous allons bientôt considérer de plus près) que « toutes les œuvres d'art sont dans une certaine mesure autographiques[22] » ; ou enfin, lorsqu'il discute la distinction proposée par Jack Glickman entre *faire* et *créer* : « On *fait* des objets particuliers, disait Glickman, on *crée* des types », et l'art consiste, non à faire, mais à créer[23] : une simple ménagère (cet exemple n'est pas de Glickman) *fait* une escalope de saumon à l'oseille, mais l'artiste-cuisinier Pierre Troisgros a (je crois) *créé* le type qu'est sa recette pour ce plat. De toute évidence, et selon un glissement commun à tous les tenants de l'inflexion idéaliste, Glickman tend à assimiler *création* à *invention*, ce qui prête à discussion[24]. Mais l'objection de Margolis est d'un autre ordre : selon lui, la distinction entre *faire* et *créer* n'est pas valide parce qu'on ne peut créer une recette sans *exécuter* le plat qu'elle prescrit. C'est sans doute ainsi que se produisent la plupart des créations culinaires, mais il me paraît évident que cette relation entre conception et exécution n'est pas inévitable : un cuisinier créateur *peut* concevoir une recette dont il laissera à ses gâte-sauce, ou différera pour lui-même à une saison plus propice, l'exécution, et cette séparation n'invalidera nullement son acte créateur. Je ne pousserai pas plus loin pour l'instant le parallèle difficile entre la création culinaire et la production des œuvres littéraires ou musicales (on ne peut composer « dans sa tête » un poème ou une mélodie sans exécuter mentalement l'arrangement des mots ou des notes, dont le rapport à l'œuvre n'est donc pas du même ordre que celui de la recette à l'œuvre culinaire), mais il me paraît au moins certain (et évident) qu'un architecte n'a pas besoin d'exécuter lui-même son plan pour avoir créé l'édifice qu'il y prescrit, ou qu'un dramaturge n'a pas besoin d'exécuter ses didascalies pour avoir créé un jeu de scène. Il y a donc chez Margolis, en ces deux ou trois occasions, une tendance à tirer le statut de certaines œuvres idéales vers celui des œuvres à immanence physique. Cette inflexion est au demeurant compensée chez lui par l'accent mis sur l'*« emergence »* de l'œuvre par rapport aux objets dans lesquels elle s'« incarne » ; mais il serait peut-être plus simple de n'avoir rien à compenser.

La version la plus équilibrée, ou la mieux distribuée, et en même temps la plus élaborée et la mieux argumentée, de cette *doxa* est à mon avis celle de Nelson Goodman[25]. Mais le point d'honneur nominaliste de ce philosophe lui interdit le recours à des notions aussi « platoniciennes » que l'opposition entre type et occurrence, et *a fortiori* celle entre objet physique et objet idéal. Le critère de répartition est donc chez lui d'ordre purement empirique : il se trouve que, dans certains arts comme la peinture, la contrefaçon *(fake*, ou *forgery)*, c'est-à-dire le fait de présenter une copie fidèle (ou une reproduction photographique) comme l'œuvre originale[26], est une pratique effective, généralement rentable, éventuellement condamnable et réprimée, parce que pourvue de sens ; et que dans d'autres arts, comme la littérature ou la musique, cette pratique n'a pas cours, parce qu'une copie correcte[27] d'un texte ou d'une partition n'est rien d'autre qu'un nouvel exemplaire de ce texte ou de cette partition, ni plus ni moins valable, du point de vue littéraire ou musical, que l'original. Ce qui peut avoir cours, et qui de fait a eu cours à certaines époques[28], c'est la production d'exemplaires « pirates », c'est-à-dire d'éditions soustraites aux droits légitimes de l'auteur et de son éditeur contractuel, et donc *commercialement*

frauduleuses. Mais si ces exemplaires sont corrects, c'est-à-dire littéralement conformes *(sameness of spelling)* à l'original, ils en partagent la validité textuelle. Autrement dit, dans certains arts la notion d'*authenticité* a un sens, et elle est définie par l'*histoire de production* d'une œuvre, et dans d'autres elle n'en a aucun, et toutes les copies correctes constituent autant d'*exemplaires* valides de l'œuvre. Goodman baptise, pas tout à fait arbitrairement, *autographique* la première sorte d'arts, et *allographique* la seconde[29], ce qui lui évite tout recours à des caractérisations pour lui trop métaphysiques, mais nous verrons que cette distinction coïncide en fait avec celle qui oppose les œuvres matérielles aux œuvres idéales, ou plus exactement (pour moi) les œuvres à immanence physique (objet matériel ou événement perceptible) aux œuvres à immanence idéale, c'est-à-dire consistant en un type commun à plusieurs occurrences correctes.

Sans entrer encore dans le détail de ces deux régimes[30], je dois rappeler que pour Goodman cette distinction fondamentale ne préjuge pas de deux autres, plus secondaires : l'une oppose les arts où chaque œuvre est un objet unique, comme la peinture ou la sculpture de taille, et ceux où chaque œuvre est ou peut être un objet multiple, c'est-à-dire une série d'objets tenus pour identiques, comme les exemplaires d'un texte, ou pour équivalents, comme les épreuves d'une sculpture de fonte (ces deux sortes de multiplicité sont fort distinctes, et Goodman ne l'ignore nullement, mais leur distinction n'a pas de pertinence à ce point de son propos[31]). L'autre oppose les arts à une seule phase, comme la peinture ou la littérature (l'objet produit par le peintre ou l'écrivain est *ultime* et définit l'œuvre), des arts à deux (ou éventuellement plus de deux) phases, comme la gravure ou la musique : la planche du graveur ou la partition du compositeur ne représentent qu'une étape, en attente d'une exécution, par le même ou par un autre. Je ne suis pas certain que ces deux derniers cas soient de statut tout à fait identique, et j'y reviendrai à propos du régime allographique, mais pour Goodman au moins les trois distinctions sont indépendantes les unes des autres, et se traversent sans se commander.

Dernier rappel : si la musique et la littérature (entre autres) sont des arts allographiques, l'acte d'écrire, d'imprimer ou d'exécuter un texte ou une partition relève, lui, d'un art autographique[32], dont les produits, généralement multiples, sont des objets physiques, qui peuvent donner lieu à des contrefaçons : on ne peut « contrefaire » *Le Neveu de Rameau* ou la *Symphonie pastorale* sans en produire un nouvel exemplaire correct, mais on peut contrefaire le manuscrit, ou telle édition, ou telle exécution, de l'une de ces œuvres, c'est-à-dire faire passer (ou prendre par mégarde) une imitation fidèle d'un manuscrit, d'une édition ou d'une exécution pour ce manuscrit, cette édition ou cette exécution eux-mêmes, comme on commet des contrefaçons ou des erreurs d'attribution en peinture ou en sculpture – et, comme dit Goodman, pour la même « raison », qui est le caractère autographique de ces pratiques d'exécution d'œuvres elles-mêmes allographiques.

Mais dire que tel « art », comme délimité par les nomenclatures courantes du « système des beaux-arts », *est*, sans plus de nuances, autographique ou allographique, constituerait dans une large mesure une simplification abusive, et de la théorie de Goodman, et de la réalité qu'elle veut décrire. Nous avons déjà vu que « la sculpture », art (pour l'instant du moins) pleinement autographique, se subdivise en deux types assez distincts selon qu'il s'agit de sculpture de taille à objets en principe uniques, ou de sculpture de fonte, à objets potentiellement multiples. L'architecture, selon Goodman lui-même[33], peut se présenter en régime autographique, quand elle produit de manière artisanale des objets uniques et non multipliables, dont l'exemple goodmanien est le Taj Mahal (j'en évoquerai d'autres), ou en régime allographique, quand elle produit de ces sortes de diagrammes prescriptifs qu'on appelle des plans, dont l'exécution peut être aussi (et pareillement) multiple que celle d'une partition ou d'un texte littéraire : multiple, non pas au sens où le sont les diverses épreuves du *Penseur*, réputées identiques et interchangeables, mais en ce sens que la diversité reconnue de ces exemplaires ou de ces performances est censée ne pas attenter à

l'essentiel, qui est *ce que prescrit* le texte, la partition ou le plan. La musique elle-même peut illustrer les deux régimes (mais non dans la même œuvre) : allographique dans le cas d'une composition notée par une partition, autographique dans celui d'une improvisation complexe, où les éléments non (ou mal) notables, comme le timbre d'une voix, sont mêlés à des éléments notables, comme en général la ligne mélodique ou la structure harmonique. Et bien des aspects de la littérature orale relèvent au moins partiellement, et pour des raisons analogues, du régime autographique.La frontière entre les deux régimes passe donc parfois au milieu d'« un art » qu'elle partage en deux pratiques (onto)logiquement distinctes, et dont le principe d'unité – si unité il y a – est d'un autre ordre. Sur ce point très empirique, et soumis à bien des fluctuations conjoncturelles, l'hypothèse de Goodman est de type historique[34] : tous les arts auraient été, à l'origine, autographiques, et se seraient, progressivement et inégalement, « émancipés » en adoptant, là où c'était possible, des systèmes de notation – le plus irréductible étant apparemment la peinture : nous retrouverons plus loin cette question apparemment marginale, mais dont l'enjeu théorique est en fait capital.

Nous sommes insensiblement passés d'un critère empirique de distinction (pertinence ou non de la notion d'authenticité) à un autre, tout aussi empirique, mais que Goodman présente comme la « raison », ou l'explication, du premier[35] : les pratiques allographiques se caractérisent par l'emploi d'un système, plus ou moins rigoureux, de notation, tel que la langue, la notation musicale ou les diagrammes d'architecture. Quelles que soient les différences (considérables) entre les fonctionnements des unes et des autres, la présence d'une notation est à la fois le signe et l'instrument d'un partage entre les caractères (tenus pour) obligatoires et facultatifs d'une exécution, et définit l'œuvre par les seuls traits obligatoires, même si les facultatifs peuvent être fort nombreux, ou plutôt sans doute littéralement innombrables, comme il est évident en musique. Mais les latitudes d'exécution ne sont pas moindres en littérature : ainsi, un texte de roman tel que noté par le manuscrit original ne prescrit aucune vitesse de lecture, orale ou muette, ni aucun choix typographique d'impression, et les variantes d'exécution qu'on peut observer ou imaginer à partir de là, et qui n'attentent nullement au texte comme tel, c'est-à-dire à sa *sameness of spelling*, sont tout aussi innombrables. Les textes poétiques, on le sait, se distinguent généralement par un tissu plus serré de prescriptions (par exemple de mise en page), mais sans jamais pouvoir ni vouloir *tout* prescrire.

Or, la distinction entre le prescrit et le non-prescrit[36], et donc entre le pertinent (à la définition de l'œuvre) et le contingent, ou non-pertinent, indique qu'une œuvre allographique est définie et identifiée, exhaustivement et exclusivement, par l'ensemble des traits que comporte sa notation. Cet ensemble de traits (j'abandonne ici l'idiome goodmanien pour un vocabulaire plus courant, et que Goodman récuserait sans doute) constitue ce que l'on appelle traditionnellement l'*identité spécifique*, ou *qualitative*, d'un objet (en termes scolastiques, sa *quiddité*) ; *spécifique*, et non individuelle, parce qu'il partage chacun de ces traits avec… tous les objets qui le présentent également (la symphonie *Jupiter* partage avec toutes les symphonies le trait *symphonie*, avec toutes les compositions en *ut* majeur le trait *ut majeur*, etc.), et l'ensemble fini de ces traits avec… tous les objets qui se trouveraient présenter le même ensemble de traits. Bien entendu, il y a toutes les chances pour que seule la symphonie *Jupiter* présente *tous* les traits qui définissent son identité spécifique complète, et une autre partition qui se trouverait par hasard les présenter aussi serait tout simplement *la même partition*. Je ne dis pas *la même œuvre* – même si l'on comprend parmi les traits en question « avoir été composée par Mozart », car, si Mozart avait, à deux moments distincts de sa vie, produit deux fois, sans le vouloir (et non de mémoire ou en se recopiant), la même partition, ces deux occurrences de la même partition pourraient à certains égards être tenues pour deux œuvres distinctes, comme le *Quichotte* de Cervantès et celui de Pierre Ménard, ne serait-ce que par le trait opéral (et non partitionnel) « réminiscence involontaire » que présenterait la seconde, et non la

première. Nous retrouverons ces questions, qui n'ont apparemment pas de sens pour Goodman, mais beaucoup pour moi et quelques autres.

Je ne dis donc pas « la même œuvre », mais je dis bien « la même partition », ou « un autre exemplaire de la même partition[37] », ce qu'il est quelles que soient les circonstances de sa production et les particularités physiques de sa présentation, pourvu qu'il présente tous les traits d'identité spécifique définis par la partition idéale dont il est (de ce fait) un exemplaire. En revanche, deux exemplaires de la même partition (ou du même texte, bien sûr), voire de la même édition, seront inévitablement distincts du point de vue de leur *identité numérique*, ou *individuelle* (ou *haeccéité*), qui fait que sur cette table celui de gauche est à gauche, celui de droite à droite, que si quelqu'un les permute en ma présence attentive je saurai dire que celui de gauche est passé à droite et réciproquement, que si je ne sais le dire faute d'attention la question aura au moins un sens, et qu'en aucun cas les deux exemplaires ne peuvent être au même moment au même endroit[38]. La possession d'une identité numérique, distincte de l'identité spécifique, est donc le propre des objets physiques, dont le fait d'avoir une position dans l'espace *(res extensa)* est un des traits spécifiques. L'absence d'identité numérique, le fait qu'un partage de tous les traits pertinents d'identité spécifique entraîne une identité absolue, est au contraire le fait des objets idéaux, et un texte ou une partition est un objet idéal, en ceci que deux textes ou deux partitions qui présentent la même identité spécifique sont tout simplement le même texte ou la même partition, que ne peut départager (entre autres) aucune différence de position dans l'espace, puisque, à la différence de leurs exemplaires, objets physiques, un texte ou une partition, objets idéaux, ne sont *pas* dans l'espace.

Une conséquence de cet état de fait, à moins que ce ne soit une autre manière de le décrire, c'est qu'un objet physique (un tableau, une cathédrale, un exemplaire d'un texte ou d'une partition) peut changer partiellement d'identité spécifique sans changer d'identité numérique : un livre ou un tableau peut brûler, une cathédrale peut s'écrouler, le tas de cendres ou de pierres qui en résultera sera ce qu'est *devenu*, ou ce qu'il reste de *ce* volume et non d'un autre, de *cet* édifice et non d'un autre, etc. Et qu'au contraire, un objet idéal (un texte, une partition) ne peut changer, si peu que ce soit, d'identité spécifique, sans devenir un autre objet idéal : un *autre* texte, une *autre* partition. Disons donc, sans pousser ici plus avant la description du contraste, que les objets d'immanence autographiques sont susceptibles de *transformation*, et que les objets d'immanence allographiques ne peuvent se transformer sans *altération*, au sens fort, c'est-à-dire sans *devenir (d')autres*. La peinture murale de *La Cène*, en s'effaçant progressivement, reste la peinture de *La Cène*, et le sera encore le jour où personne n'y distinguera plus rien ; le texte de *Recueillement* dans l'édition de 1862 *(Le Boulevard* et *Almanach parisien)*, qui se lit : « Sois sage ô ma douleur… », est un *autre* texte (de la même œuvre) que celui du manuscrit (1861) et des autres éditions, qui se lit : « Sois sage ô ma Douleur… » Ainsi les objets d'immanence matériels, si singuliers, voire uniques[39], soient-ils, sont toujours au moins pluriels en diachronie, puisqu'ils ne cessent de changer d'identité spécifique en vieillissant, sans changer d'identité numérique. Un objet d'immanence idéal, au contraire, est absolument unique, puisqu'il ne peut changer d'identité spécifique sans changer d'identité numérique. Il est, en revanche, *multiple* en ce sens très particulier qu'il est susceptible d'innombrables exécutions ou *manifestations*[40].

Il me semble donc que les objets allographiques (idéaux) sont exhaustivement définis par leur identité spécifique (puisqu'ils n'ont pas d'identité numérique qui en soit distincte), et que les objets autographiques (matériels) sont essentiellement définis par leur identité numérique, ou, comme dit Goodman, leur « histoire de production[41] », puisqu'ils changent constamment d'identité spécifique sans que le sentiment de leur « identité » tout court s'en trouve aboli. C'est sur cette seconde proposition que je me sépare de Prieto, qui semble faire constamment de la possession d'une identité spécifique conforme la condition nécessaire de l'authenticité. Cela tient peut-être à la nature des exemples sur lesquels il

choisit de raisonner, comme cette machine à écrire portable Erika 1930 singulière utilisée par un certain groupe de résistants, qu'on ne peut raisonnablement chercher que parmi la série des machines à écrire portables Erika 1930, de même que l'exemplaire perdu du *Capital* de la Bibliothèque de Genève ne peut guère être identifié parmi (au sens fort) une collection d'exemplaires de *Mein Kampf*. Mais nous avons vu qu'un objet matériel pouvait subir bien des transformations sans changer d'identité numérique, et si l'exemplaire d'Erika recherché avait été par force bricolé avec un clavier de Remington et un chariot d'Underwood, la présélection par l'identité spécifique risquerait fort d'égarer les recherches en les orientant plus sélectivement qu'il ne convient[42].

Il en va de même des œuvres d'art autographiques. Supposons qu'on apprenne de source sûre que *La Joconde* du Louvre n'est qu'une excellente copie substituée en 1903 par Arsène Lupin, et qu'on se mette en quête de *La Joconde* authentique. On finit par trouver, dans l'Aiguille Creuse d'Étretat, repaire et musée personnel du gentleman-cambrioleur, un tableau enfumé, couvert de taches, à moitié rongé par les souris, et prémonitoirement orné d'une paire de moustaches – bref, un objet ne présentant plus guère de traits de l'identité spécifique *Joconde*, mais un détail historique précis – par exemple une empreinte digitale de Léonard – atteste indubitablement son identité numérique de *Joconde*. Il est clair, ici encore, que l'exigence de l'identité spécifique aurait été un mauvais guide de recherche – et davantage encore si *La Joconde* était devenue un tas de cendres, éventuellement recueilli dans une urne de cristal. Il me semble plus généralement que Prieto, dans sa querelle, partiellement justifiée, contre le « collectionnisme », ou fétichisme de l'authentique, rapproche beaucoup trop le statut des œuvres matérielles de celui des œuvres idéales, en posant que les unes comme les autres sont exhaustivement définies par leur identité spécifique d'« invention », et en voyant dans l'authenticité physique une valeur purement commerciale et/ou sentimentale, sans pertinence esthétique.

De cette indépendance des deux critères d'identité, l'illustration symétrique est évidemment l'indifférence des objets d'immanence idéaux à l'« histoire de production » de leurs manifestations physiques. Je ne dirais certes pas, comme Goodman, qu'un singe dactylographe exceptionnellement véloce ou chanceux, qui aurait fortuitement couché par écrit un texte rigoureusement identique à celui de *La Chartreuse de Parme*, aurait produit la même *œuvre* que Stendhal, car une œuvre littéraire est un *acte* (de langage) dans la définition duquel entrent bien d'autres choses que son texte, et ce point nous ramène à la distinction entre immanence et transcendance. Mais je dis à coup sûr qu'il aurait produit le même *texte*, c'est-à-dire le même objet d'immanence, exhaustivement défini, puisque idéal, par son identité spécifique – en l'occurrence : textuelle.

J'espère avoir établi l'équivalence dénotative (aux différences de connotation près) entre le couple goodmanien *autographique/allographique* et l'opposition classique entre objets matériels et objets idéaux individuels[43], ou types à occurrences (ou à exemplaires). J'espère également avoir rendu au moins plausible, en attendant mieux, la distinction entre ces deux modes d'existence que sont l'immanence et la transcendance. Je continue de réserver à plus tard l'étude du second, même si nous devons encore, d'ici là, rencontrer malgré nous le motif de cette distinction. J'envisagerai donc d'abord, sous le terme spécifié d'*immanence*, ce que l'on considère ordinairement sans spécification comme « mode d'existence » ou « statut ontologique ». Puisque l'opposition entre matériel et idéal ne porte que sur l'immanence, et qu'elle divise parfois des pratiques artistiques à tous autres égards homogènes, j'éviterai, sauf glissement métonymique transparent, de trop parler d'*arts* ou d'*œuvres* autographiques ou allographiques, réservant ces prédicats aux *objets d'immanence* de ces œuvres : *art autographique*, par exemple, ne signifiera

plus pour nous qu'« art dont les œuvres ont des objets d'immanence autographiques, ou matériels ». Et la catégorie la plus pertinente sera en fait pour nous, souvent transversale à bien des divisions artistiques traditionnelles, celle de *régime d'immanence*, autographique ou allographique.

Mais avant d'aborder l'étude successive de ces deux régimes, je veux indiquer ou rappeler que leur distinction n'est pas aussi tranchée en pratique qu'elle ne l'est en théorie. Nous aurons affaire, entre autres, à des cas *mixtes*, comme ces calligrammes qui marient l'idéalité du texte à la matérialité du graphisme ; ou *intermédiaires*, comme les arts autographiques à objets multiples ; ou *ambigus*, comme ces arts de performance qui sont autographiques dans l'identité numérique de chaque représentation singulière, et allographiques dans l'identité spécifique commune à toutes les instances d'une même série – sans préjudice des évolutions aux causes diverses, qui font passer un art, et parfois une œuvre, d'un statut à l'autre : un édifice rasé, un tableau calciné dont il ne reste que des descriptions, devient à sa manière, en transcendance, une œuvre idéale, car la transcendance, on l'a compris, est elle-même une forme d'idéalité. Supposez que, à partir de la description qu'en fait Pausanias[44], cent peintres entreprennent séparément de reconstituer le tableau de Polygnote *La Bataille de Marathon*, qui ornait avec quelques autres le Pœcile d'Athènes. La description étant ce qu'elle est, c'est-à-dire nécessairement approximative (et en l'occurrence fort sommaire), les cent reconstitutions lui seront toutes fidèles, mais toutes dissemblables entre elles, et probablement toutes dissemblables de l'original. Mais elles seront toutes *La Bataille de Marathon*, telle que décrite par Pausanias, et devenue grâce à lui, et au malheur des temps, une œuvre allographique[45].

Je transposais là, comme on a pu s'en apercevoir, une page de Diderot qui importe tant à notre propos que je crois devoir la reproduire *in extenso*. Ainsi y aura-t-il dans ce livre au moins une page en français :

> Un Espagnol ou un Italien pressé du désir de posséder un portrait de sa maîtresse, qu'il ne pouvait montrer à aucun peintre, prit le parti qui lui restait d'en faire par écrit la description la plus étendue et la plus exacte. Il commença par déterminer la juste proportion de sa tête entière ; il passa ensuite aux dimensions du front, des yeux, du nez, de la bouche, du menton, du cou ; puis il revint sur chacune de ces parties, et il n'épargna rien pour que son discours gravât dans l'esprit du peintre la véritable image qu'il avait sous les yeux. Il n'oublia ni les couleurs, ni les formes, ni rien de ce qui appartient au caractère : plus il compara son discours avec le visage de sa maîtresse, plus il le trouva ressemblant ; il crut surtout que plus il chargerait sa description de petits détails, moins il laisserait de liberté au peintre ; il n'oublia rien de ce qu'il pensa devoir captiver le pinceau. Lorsque sa description lui parut achevée, il en fit cent copies, qu'il envoya à cent peintres, leur enjoignant à chacun d'exécuter exactement sur la toile ce qu'ils liraient sur son papier. Les peintres travaillent, et au bout d'un certain temps notre amant reçoit cent portraits, qui tous ressemblent exactement à sa description, et dont aucun ne ressemble à un autre – ni à sa maîtresse[46].

1. Cette position négative, qui se réclame du Wittgenstein des *Investigations philosophiques* (1953, p. 147*sq.*), a été soutenue entre autres par Ziff 1953, Weitz 1956 et Kennick 1958, la contribution de Weitz étant la plus énergique et la mieux argumentée. Elle a été explicitement contredite par Mandelbaum 1965, Dickie 1969, 1971, 1973, Sclafani 1971, Margolis 1978, et implicitement par tous ceux dont la démarche suppose une définition positive du concept (d'œuvre) d'art, comme Dickie, ou Danto 1981(définition « institutionnelle », ou socio-historique, quelles que soient les – fortes – nuances entre ces deux versions), ou Goodman 1968 et 1977 (définition fonctionnelle par les modes de symbolisation dits « symptômes de l'esthétique »). Les éléments de cette controverse sont suffisamment accessibles pour que je m'abstienne d'y revenir ici. Comme les derniers nommés (et bien d'autres), je me range évidemment *de facto* parmi ceux que la critique « wittgensteinienne » n'a pas découragés, et qui prétendent prouver en marchant la possibilité du mouvement.
2. Voir par exemple Caillois 1958, qui me semble la meilleure réfutation en acte, sur ce terrain, des apories de Wittgenstein.
3. Entre autres ; Schumann disait déjà, d'une formule à vrai dire beaucoup trop abrupte : « L'esthétique d'un art est celle de tous les arts ; le matériel seul de chacun diffère » (cité par Hanslick 1854, p. 168) ; ce qui diffère, c'est au moins ce que j'appellerai le *technique*.
4. « Ne pensez pas, mais *voyez* ! » *(Loc. cit.)*
5. « La nouvelle poésie russe » (1919), *in* 1973, p. 15.
6. Goodman 1977 ; j'ai déjà rapproché, au moins implicitement, ces deux propositions (Genette 1991, p. 12-15), et j'aurai inévitablement à y revenir plus tard.
7. C'est entre autres la définition de J. O. Urmson, 1957, p. 87 : « Je pense qu'une œuvre d'art peut être le plus utilement considérée comme un artefact visant avant tout la considération esthétique *[primarily intended for aesthetic consideration]*. »
8. Goodman lui-même, qui posera avec force, dans « Quand y a-t-il art ? » (1977), la priorité d'urgence et de pertinence de la fonction sur le statut, n'en différait pas moins jusqu'au dernier chapitre de *Langages de l'art* (1968) l'étude des « symptômes » de l'esthétique.
9. Témoin entre autres de l'emploi (inattendu) de cet adjectif dans l'esthétique analytique contemporaine, la troisième partie de l'anthologie Margolis 1987. Je justifierai plus loin ma réserve à l'égard de cette qualification encombrante, que je propose au moins de réformer.
10. C'est, nous le verrons, l'expression employée par Souriau 1947.
11. Par exemple, 1981, p. 32-33, 86-87, 223.

12. Voir plus loin, chap. 9. Je précise tout de suite, néanmoins, que mon propos n'est pas de contester cette qualification *à propos* des ready-made, mais son application *aux objets exposés* en eux-mêmes et en tant que tels.
13. Voir plus loin p. 366.
14. Proust 1918, p. 437*sq*.
15. Voir Margolis 1980. La première occurrence de cette formule est à ma connaissance dans ce titre d'article : « Works of Art as physically embodied and culturally emergent Entities », 1974.
16. Pas plus ici qu'ailleurs, je ne donne à ce terme une connotation « spirituelle », ni même philosophique (kantienne, par exemple). Je l'emploie dans son acception étymologique (latine), qui est éminemment profane : transcender, c'est franchir une limite, déborder une enceinte ; nous le verrons plus loin, l'œuvre en transcendance est un peu comme un fleuve sorti de son lit, et qui, bien ou mal, n'en agit que davantage.
17. En particulier chez Wollheim 1968.
18. Souriau 1947, p. 48. L'existence « phénoménale » se rapporte aux sept « qualités sensibles » qui distinguent les arts de la ligne, du volume, de la couleur, de la lumière, du mouvement, des sons articulés et des sons musicaux ; l'existence « réique » distingue les arts « représentatifs », comme la littérature ou la peinture, des arts simplement « présentatifs », comme la musique ou l'architecture ; l'existence « transcendantale » m'échappe quelque peu. Le « système des beaux-arts » regroupe en un tableau circulaire, p. 97, les quatorze pratiques déterminées par la croisée des paramètres phénoménal et réique. C'est dire qu'il ne tient pas compte de la distinction « physique » qui nous intéresse ici, mais il ne serait pas difficile de répartir ces quatorze arts selon le critère physique, quitte à devoir scinder certains qui présentent, comme nous le verrons, les deux types de « corps », comme Souriau lui-même doit bien scinder un art comme la peinture en une pratique représentative et une « présentative » (la peinture abstraite).
19. Wollheim 1968, sp. § 1-39.
20. Wolterstorff 1980.
21. Margolis 1974, 1978, 1980.
22. 1978, p. 69.
23. Glickman 1976, p. 168-185.
24. Nous discuterons plus loin cette assimilation chez Prieto 1988.
25. Voir Goodman 1968, chap. 3, 4 et 5.
26. Bien que Goodman consacre quelques pages fort pertinentes au cas Van Meegeren, on ne doit pas confondre la contrefaçon ainsi définie (copie frauduleuse d'une œuvre singulière) avec la forgerie par imitation, ou pastiche, qui consiste à produire (frauduleusement ou non) une œuvre « originale », ou pour le moins nouvelle, *à la manière* d'un autre artiste – ce que faisait Van Meegeren à la manière de Vermeer. Le pastiche est pratiqué dans tous les arts, et ne peut en aucun cas servir à distinguer deux régimes d'immanence.
27. Je parle ici de copie *correcte*, et non plus, comme en peinture, de copie *fidèle*. Cette différence de qualification tient au fond des choses, et j'y reviendrai plus loin.
28. Comme en témoignent par exemple les plaintes légitimes de Balzac sur les « contrefaçons belges » de ses livres.
29. Le motif originel de ces termes aujourd'hui entrés dans l'usage, et que recommande leur sobriété ontologique, est évidemment le statut des manuscrits « autographes » uniques, opposé à celui des exemplaires multiples, baptisés « allographiques » *a contrario*. Le radical commun *graph-* importe moins ici que l'opposition *auto – /allo –*, pertinente pour tous les arts.
30. J'emploierai désormais ce terme, de préférence à *mode*, pour distinguer l'autographique de l'allographique, en tant que ces deux sortes de fonctionnement sont exclusifs l'un de l'autre à propos d'une œuvre donnée, qui ne peut être à la fois autographique et allographique, comme un pays ne peut être à la fois en république et en monarchie, même s'il existe, là comme ici, des pratiques mixtes ou intermédiaires, dont nous rencontrerons bientôt quelques-unes. Par *modes*, au contraire, je désigne des types de fonctionnement compatibles et complémentaires, comme l'immanence et la transcendance, ou les diverses sortes de transcendance, qui peuvent coexister.
31. Goodman 1968, p. 146-149.
32. *Ibid.*, p. 151-153.
33. *Ibid.*, p. 256-259.
34. *Ibid.*, p. 154-156.
35. *Ibid.*, p. 149.
36. Je ne dis pas entre le prescriptible et le non-prescriptible, car il n'y a guère de limites *a priori* à la prescriptibilité : certains dramaturges comme Beckett poussent beaucoup plus loin que d'autres la directivité à l'égard de la mise en scène et du jeu des acteurs, rien n'empêche en principe un compositeur de préciser jusqu'à la marque, voire jusqu'au numéro de série, d'un instrument, ni un écrivain l'option typographique, la qualité du papier, etc. Mais le fait – car c'est une simple question de fait – est que l'on ne se soucie jamais de tout prescrire.
37. Le mot *partition* est évidemment embarrassant, parce qu'il désigne tantôt la notation d'une œuvre dans son idéalité, tantôt un exemplaire physique, et par définition singulier, de cette partition idéale. Je l'emploie ici dans sa première acception.
38. Sur la distinction (classique) des deux types d'identité, voir entre autres Strawson 1959, p. 35-37 ; sur sa pertinence pour l'identification des œuvres d'art, voir Prieto 1988.
39. Le français n'est pas très secourable pour cette distinction capitale : si *unique* est… univoque, *singulier* ne l'est pas, puisque cet adjectif, qu'on emploie souvent pour désigner un objet unique (« *La Joconde* est une œuvre singulière »), peut s'appliquer à n'importe quel objet considéré dans son identité numérique, même s'il s'agit d'un objet de série indiscernable de milliers d'autres : « Cet exemplaire singulier [mais non unique] de l'original de la *Chartreuse* a appartenu à Balzac » ; une épreuve du *Penseur* est singulière sans être unique. Je tâcherai désormais de réserver *unique* aux objets sans réplique, et de n'employer *singulier* que dans son sens distributif.
40. J'emploierai *manifestation* comme un terme d'extension plus vaste et de connotation plus légère qu'*exécution* : un texte musical peut être manifesté soit par une exécution, soit par une notation écrite ; un texte littéraire, soit par une exécution orale, soit par une inscription.
41. Prieto montre bien le lien entre les deux notions en insistant sur le rôle, dans l'établissement de l'identité numérique d'un objet, de la continuité de perception, ou, à défaut, des certificats ou *pedigrees* qui en attestent.
42. Je m'abstiens prudemment de changer *toutes* les pièces de l'Erika, ce qui ferait de cette machine un nouveau couteau de Jeannot, lequel par sa définition purement relationnelle est plutôt un objet idéal, comme l'express Paris-Genève cher à Saussure. Si toutes les pièces de l'Erika avaient été changées après coup, son identité numérique s'en trouverait probablement *dispersée* à travers toutes les pièces progressivement remplacées et jetées à la décharge.
43. Je reviendrai en temps utile sur la spécification capitale qu'implique cet adjectif.
44. *Description de la Grèce*, livre I, chap. 25, « Du Pœcile et de ses peintures ».
45. Cet exemple imaginaire porte du moins sur une œuvre qui fut réelle ; inversement, d'œuvres imaginaires comme le bouclier d'Achille dans *L'Iliade*, nous avons plusieurs « reconstitutions » concurrentes, et naturellement dissemblables. Cette inversion n'a rien de paradoxal : les œuvres disparues inspirent trop de respect pour qu'on se risque volontiers à les reconstituer – à moins qu'une exception flagrante ne m'échappe, qui écornerait ce beau principe.
46. Article « Encyclopédie » de l'*Encyclopédie*.

I

Les régimes d’immanence

2. Le régime autographique

Les objets d’immanence autographiques, qui consistent en des objets ou événements physiques, tombent naturellement sous les sens et se prêtent à une perception directe par la vue, l’ouïe, le toucher, le goût, l’odorat, ou quelque collaboration de deux ou plusieurs de ces sens. Une classification des arts dont ils relèvent selon les organes qu’ils affectent, comme on en rencontre tant dans l’histoire de l’esthétique[1], me paraît plutôt oiseuse, et fort gratuite une hiérarchie de mérites comme celle qu’avance Hegel[2]. Quant à une répartition selon les matières employées, j’ignore si la tentative en a jamais été faite, mais il me semble que les séparations et surtout les rapprochements qu’elle opérerait ne manqueraient pas de force comique, plaçant dans la même alcôve, *strange bed fellows*, par exemple Vermeer et Bocuse comme deux utilisateurs d’huile (je doute à vrai dire que ce soit la même). Je ferai l’impasse sur cette possibilité, sans dissimuler pourtant qu’elle ne prête pas qu’à rire : la peinture est parfois une sacrée cuisine, dont la recette importe à la nature de ses produits, à leur entretien, et parfois à leur consommation ; nous en rencontrerons au moins un exemple.

On pourrait envisager mille autres taxinomies plus ou moins « borgésiennes », mais, pour une raison dont j’aurais du mal à rendre compte, il me semble que la plus légitime est celle qui distingue deux sortes d’« objets matériels[3] »: ceux qui consistent (je vais employer des mots dangereusement simples) en des *choses*, et ceux qui consistent en des *faits*, ou événements, et plus spécifiquement en des *actes*. Un tableau, une sculpture, une cathédrale sont des choses ; une improvisation ou une exécution musicales, un pas de danse, une mimique sont des actes, et donc des faits. Un feu d’artifice est un événement provoqué et organisé, que l’on peut éventuellement, comme tel, tenir pour un acte.

Cette distinction courante est très fragile, et se heurte de toute évidence à l’existence de cas douteux : un jet d’eau comme celui que Proust attribue à Hubert Robert dans *Sodome et Gomorrhe* est-il une chose ou un événement ? Si l’on répond : « une chose », c’est sans doute en tant qu’il dure, mais les événements aussi durent (plus ou moins), et la durée d’un jet d’eau n’est pas infinie. Celle d’un tableau non plus, à vrai dire : « les statues meurent aussi. » Et si l’on prolongeait pendant des heures, des semaines et des années la durée d’un feu d’artifice aussi répétitif qu’un jet d’eau (c’est sûrement possible, quoique coûteux), ce feu d’artifice deviendrait-il une chose ? Mais un jet d’eau est-il nécessairement répétitif ? Et que veut dire « répétitif » ? Tout cela est bien embarrassant. J’essaierai du moins de proposer en son temps une définition plus différenciée de la durée ou plutôt *des* durées en cause.

Mais l’absence d’une frontière étanche et l’existence de cas indécidables ne sont peut-être que la manifestation empirique d’une donnée plus profonde, que certains philosophes expriment par cette proposition simple, et pour moi très évidente : il n’y a pas de choses, il n’y a que des faits. C’est à peu près ainsi que s’ouvre le *Tractatus* de Wittgenstein, et Quine propose constamment de lire sous les noms (de choses) des verbes (d’action ou d’état), les premiers résultant toujours d’une « réification » plus ou

moins légitime. Cette « donnée plus profonde » est pour moi d'ordre plus physique que métaphysique : les « choses » sont l'apparence stable (c'est-à-dire relativement immobile et durable) que prennent certaines agitations d'atomes, qui n'en mènent pas moins au-dessous leur infatigable sarabande. Bref, les choses sont une sorte particulière d'événements.

Cette vérité apprise dûment rappelée, nous continuerons, ou recommencerons, d'appeler *choses* ces conglomérats relativement stables d'événements que le parler classique appelait *corps*, ou *res extensae*, et qui comprennent entre autres les corps animés comme le vôtre et le mien. Usage sanctionné en ces termes prudents par le *Vocabulaire* de Lalande : « *Chose* exprime l'idée d'une réalité envisagée à l'état statique, et comme séparée ou séparable, constituée par un système supposé fixe de qualités et de propriétés. La *chose* s'oppose alors au *fait* et au phénomène. "La lune est une chose, l'éclipse est un fait[4]." »

Je distinguerai donc deux sortes d'objets (d'immanence) matériels : les choses[5] et les événements (dont la plupart, dans ce champ[6], sont des actes), et j'utiliserai quand de besoin, dans ces acceptions réservées, les adjectifs *réel* (relatif à *chose*[7]) et *factuel* (relatif à *fait*), *événementiel* (relatif à *événement*) – et aussi *performanciel*, puisque la plupart des œuvres factuelles relèvent des arts de performance *(performing arts)*. Mais je distinguerai encore, parmi les objets d'immanence réels, ceux qui consistent en un objet unique, comme *La Joconde*, et ceux qui consistent en plusieurs objets réputés identiques, comme *Le Penseur* ou *Melancholia*.

3. Objets uniques

Les œuvres autographiques à objet d'immanence unique sont essentiellement des produits issus d'une pratique manuelle transformatrice[8], évidemment guidée par l'esprit et aidée d'instruments, voire de machines plus ou moins sophistiquées, mais en principe non prescrite par un modèle préexistant (matériel ou idéal) dont elles ne feraient qu'assurer l'exécution. L'existence d'un tel modèle autoriserait en effet la production de plusieurs objets plus ou moins identiques, production qui relèverait de telle ou telle autre pratique (autographique multiple, voire allographique), dont l'étude nous occupera plus loin. Cette réserve n'exclut nullement *a priori* du champ de l'art les innombrables produits artisanaux, car toute production humaine comportant une fonction esthétique entre dans notre définition, jugement de valeur mis à part ; mais elle les exclut presque tous du secteur qui nous intéresse pour l'instant, et qui n'est en rien privilégié par le caractère unique de ses produits, si ce n'est sur le plan commercial ou symbolique de la prime à la rareté. Un ébéniste, un orfèvre, un joaillier, un céramiste, un vannier, un sellier, un couturier produisent des objets à fonction (entre autres) esthétique qu'il est parfaitement loisible de tenir pour des œuvres d'art ; mais ils travaillent le plus souvent en ayant, en tête ou sous les yeux, un modèle susceptible d'applications multiples, et dont la multiplicité est parfaitement admise par leur clientèle, et plus généralement par la société. Les exceptions que constitue, par exemple, un « modèle unique » (locution quelque peu contradictoire) de bijou, de meuble ou de vêtement de haute couture entrent en revanche dans notre catégorie, soit par incapacité matérielle à la multiplication, soit (plus souvent) par une limitation volontaire dont les raisons sont évidentes.

Ces deux motifs, plutôt difficiles à démêler, président aussi à l'unicité des œuvres caractéristiques des arts « plastiques » canoniques comme le dessin, la peinture, la sculpture de taille ou l'architecture, mais aussi la photographie, dans leur régime autographique. Le cas des trois premiers est sans doute trop

obvie pour qu'il soit nécessaire d'y insister longuement. Le dessin, on le sait (et plus précisément certain croquis imaginaire d'Hokusai), fonctionne chez Nelson Goodman, en opposition à la dénotation diagrammatique (et plus précisément à un électrocardiogramme, par hypothèse physiquement indiscernable dudit croquis), comme un emblème minimal de la représentation picturale. Il peut aussi bien, et dans la même antithèse, illustrer le régime autographique d'immanence[9] : par rapport au diagramme, où seules comptent certaines positions définies en abscisses et ordonnées, le dessin (figuratif ou non) se caractérise par l'impossibilité d'y faire la part entre traits pertinents et contingents : le moindre détail compte, épaisseur du trait, couleur de l'encre, nature et état du support. Cette saturation de la pertinence entraîne évidemment qu'aucune éventuelle réplique (je prends ici ce mot dans son sens large) ne peut être tenue pour rigoureusement identique, et donc que l'œuvre doit être tenue pour nécessairement unique.

On pourrait faire à cette analyse deux objections. La première serait qu'on ne voit pas comment un dessin peut être dit à la fois rigoureusement identique à un diagramme et impossible à reproduire identiquement ; la réponse est, me semble-t-il, que le premier cas est purement hypothétique, tandis que le second se situe sur le plan des possibilités réelles ; et encore, que pour juger un croquis « indiscernable » d'un diagramme, il faut justement faire abstraction des traits diagrammatiquement non pertinents, qui fondent son unicité matérielle. La seconde objection est que, s'il en est ainsi de tout objet matériel considéré d'un point de vue esthétique, on ne voit pas comment il peut exister des objets d'immanence matériels multiples, et rigoureusement identiques, comme ceux du *Penseur* de Rodin. La réponse est évidemment que de tels objets n'existent pas, mais qu'une convention culturelle, pour quelques bonnes raisons, fait comme s'ils existaient. Mais n'anticipons pas.

Peinture

La peinture, et spécialement sous ses formes les plus *painterly*[10], est certainement le cas le plus manifeste d'incapacité des œuvres matérielles à la multiplication, et ce n'est pas par hasard que Nelson Goodman y voit l'art le plus réfractaire à toute évolution vers le régime allographique – j'ajouterai : et même vers le régime autographique multiple. Une des raisons de cette évidence est en général la plus grande complexité visuelle et matérielle de ses productions, qui incite spontanément à penser que « personne (pas même l'artiste) ne peut » produire une copie parfaite d'un Vermeer ou d'un Pollock. Ces données empiriques ne jouent d'ailleurs pas toutes au niveau de la surface visible. Si un tableau n'est pas toujours plus complexe qu'un dessin, il est en revanche souvent plus « profond », ou, pour parler vulgairement, plus épais. Un exemple assez éloquent nous montrera comment ce que j'appelais plus haut la « cuisine » picturale, ou peinturesque, contribue à l'unicité de ses produits[11].

Il s'agit d'une œuvre de Paul Klee, *Zuflucht* [Refuge][12]. Sa description officielle est « huile sur carton », mais elle est fort simplifiante. Le carton porte en effet à son dos la note suivante :

> Technique :
> 1. carton
> 2. huile blanche, laque
> 3. pendant que 2 encore collant : gaze et enduit de plâtre
> 4. aquarelle rouge-brun comme teinte
> 5. tempera blanc de zinc avec addition de colle
> 6. dessin fin et hachures à l'aquarelle
> 7. légèrement fixé avec un vernis à l'huile (dilué à la térébenthine)
> 8. éclairci par endroits avec huile blanc de zinc
> 9. couvert avec huile gris-bleu lavis avec huile laque garance.

Dans un cas de ce genre, la « copie parfaite » devrait reproduire à l'identique non seulement le détail perceptible, mais aussi le procès de production dont il résulte ; elle devrait donc ré-exécuter une liste d'opérations convertie du même coup en « recette » – ce qui, nous le verrons, relève plutôt du régime allographique. Encore est-il que de tels relevés sont plutôt rares, et donc tout aussi rares les occasions pour le copiste de mettre ses pas dans les traces du modèle. Peu importe, dira-t-on, si la reproduction du résultat visible est irréprochable, c'est-à-dire définitivement indiscernable de l'original ? En vérité, les réactions chimiques étant ce qu'elles sont (et que j'ignore), il est probable que les deux œuvres, issues de deux « préparations » différentes, évolueront (« vieilliront ») différemment, et cesseront plus ou moins vite d'être indiscernables.

Architecture

L'idée d'un bâtiment édifié sans aucun plan est devenue depuis longtemps étrangère à notre notion de l'architecture, même s'il nous est à tous arrivé de construire, au fond du jardin, une cabane, voire un cabanon, à la va-comme-je-te-pousse, et si à l'inverse l'idée de deux ou plusieurs bâtiments conventionnellement « identiques » par exécution d'un même plan, test empirique d'une architecture pleinement allographique, nous semble relever d'un état peu estimable de cet art. Goodman[13], prenant acte de cette notion hésitante, qualifie l'architecture (dans son régime actuel) d'art « mixte et transitionnel ». *Transitionnel* peut être pris dans un sens diachronique (l'architecture évoluant, comme peut-être tous les arts, d'un régime autographique originel vers un régime totalement allographique, et se trouvant aujourd'hui en quelque point de ce trajet), et *mixte* dans un sens synchronique : l'architecture présente aujourd'hui des formes purement autographiques (cabanes), des formes pleinement allographiques (HLM en série), et toutes sortes de formes intermédiaires, caractéristiques de la « grande » architecture moderne, édifices exécutés sur plan mais en un seul exemplaire, et dont certains détails ont dû échapper à toute préméditation. Quelque pronostic historique qu'on puisse ou qu'on veuille faire, ce diagnostic d'un régime mixte est d'une justesse évidente et sans grand mérite. Je reviendrai sur les limites empiriques du régime allographique, essentiellement liées au fait qu'un grand nombre d'œuvres modernes, parfaitement multipliables par réexécution de leur plan, ne sont pas effectivement multipliées, et qu'une telle pratique choquerait notre sentiment du statut de la grande œuvre architecturale, même contemporaine – disons, pour aller d'un mot au sommet, du *Seagram* de Mies van der Rohe.

La distinction entre architecture autographique et allographique est donc relative et graduelle, et Goodman n'a pas tort d'illustrer très modestement, et en quelque sorte négativement, la première en se bornant à observer que « nous pouvons nous refuser à considérer qu'un autre bâtiment, tiré des mêmes plans, voire sur le même site, que le *Taj Mahal*, serait un exemplaire de la même œuvre plutôt qu'une copie[14] » – autrement dit, que nous considérons *plutôt* cet édifice comme une œuvre autographique que comme une œuvre allographique à exemplaire unique. Mais que dirions-nous d'une réplique du *Seagram* « tirée des mêmes plans » et (ré)édifiée, par exemple, à Hong Kong ? Second exemplaire légitime ou plate copie ?

J'ignore absolument s'il existe, du *Taj Mahal*, des « plans » au sens courant, c'est-à-dire préliminaires et prescriptifs, mais leur absence ne prouverait rien : on pourrait fort bien perdre ceux du *Seagram*. La vraie question est plutôt de savoir si un relevé descriptif et rétrospectif, comme la notation après coup d'une mélodie improvisée, serait suffisamment précis et exhaustif pour prescrire à son tour un authentique « exemplaire », mais la vraie réponse est certainement *plutôt* d'ordre conventionnel que d'ordre technique : la différence entre exemplaire et copie est ici affaire de consensus, et de tradition, et

les données sont purement empiriques. *Le fait est* que le facteur Cheval n'a pas laissé de plan, et pas davantage Gaudí pour la *Sagrada Familia*, ce qui rend difficile, non pas son achèvement posthume, ni même son achèvement « dans le style », puisque le style d'une partie est toujours plausiblement généralisable (projectible) à l'ensemble, mais son achèvement conforme à l'intention de l'artiste, dont rien ne semble témoigner de manière assez précise, à supposer qu'il en ait été lui-même parfaitement au clair, ce qui est douteux, sa pratique relevant en fait largement de l'improvisation. Tandis qu'il arrive tous les jours (comme on dit) qu'on exécute ou qu'on réexécute après sa mort les plans d'un architecte allographique : voyez, sans quitter Barcelone, le pavillon allemand de Mies van der Rohe[15].

Sculpture

Contrairement à l'architecture, et comme la peinture, la sculpture de taille peut sembler un modèle assez fiable d'art autographique à produits nécessairement uniques – « nécessairement » voulant dire ici : par nécessité matérielle et technique : il n'y a pas deux blocs de pierre identiques, ni deux coups de ciseau. Mais il faut d'abord observer que la taille n'est pas tout à fait la seule technique dont les productions soient non prescriptibles : il en va de même de bien des formes de sculpture en métal non fondu, forgées, assemblées par boulons ou rivets, etc., comme celles de Gonzalez ou de Calder, sans compter les objets à matériaux composites, ou cette parfaite illustration d'un art partiellement aléatoire que sont les compressions de César. Et, d'autre part et inversement, la « taille » (de la pierre, du marbre, du bois) n'est pas toujours aussi « directe » que le promet cette expression : « *Taille directe*, dit un technicien, ne signifie pas obligatoirement partir à l'aventure, au bout de l'outil, en se laissant aller au gré des éclats successifs et des rencontres. Cette notion très "mode" est assez récente. Le terme "taille directe", entre sculpteurs, signifie surtout : le sculpteur intervenant lui-même, sans l'aide de praticien, ou de machine de mise au point, mais avec une maquette qui représente l'ébauche, le croquis de l'œuvre entreprise[16]. »

Pas plus qu'en peinture celle d'une esquisse[17] ou d'un croquis, la simple présence d'une maquette ne suffit sans doute pas à compromettre le caractère « direct » de l'acte de taille, ni même à convertir la sculpture de taille en art « à deux phases » (ou alors, tout art serait à – au moins – deux phases, sauf l'écriture rigoureusement automatique, si la chose existe, ce dont je doute fort). Mais qu'en est-il lorsque la maquette, par exemple en plâtre, produite par l'artiste, est exécutée par un « praticien », et que l'artiste dédaigne de corriger au ciseau cette exécution, comme il arrivait souvent, à la fin de sa vie, à Rodin, que la pierre « ennuyait »? Nous voici pour le coup dans un art à deux phases, comme la sculpture de fonte, et que rien, sinon la coutume, ne retient sur la voie (je ne dis pas la pente) d'un autographisme à produits multiples : si l'on admet qu'un praticien peut exécuter d'après un modèle en plâtre une sculpture de marbre, pourquoi pas deux, trois ou mille, d'autant que ce type d'exécution ne connaît pas les limitations matérielles (usure du modèle) liées à celle de la fonte ? La réponse est ici encore : *convention*.

Mais toute taille, nous le savons, n'est pas directe. Ici intervient la technique dite de « mise au point », connue de toute antiquité, et qui n'a cessé de se perfectionner au cours des siècles selon des procédés de plus en plus mécanisés. « La mise au point, dit Rudel[18], est la transposition d'un modèle de plâtre ou de terre, ou de pierre, souvent de petite dimension, dans un bloc de pierre ou de marbre, à l'aide de points de repère et d'instruments spéciaux. Au cours des siècles, le procédé de départ, assez simple, se précisera de plus en plus. Depuis la Renaissance, la taille directe de grande dimension a été le plus souvent abandonnée au profit de la mise au point, dont l'exécution a été généralement confiée à des praticiens spécialisés, jusqu'au moment d'un retour à la taille, à l'aube du XX^{e} siècle. »

Comme on l'aura compris, la mise au(x) point(s), en se perfectionnant, se rapproche furieusement de ce statut de l'*empreinte* qui, nous le verrons, préside à toutes les techniques multiplicatrices de la sculpture de fonte. C'est pour le moins une quasi-empreinte, et rien n'empêche sans doute que des appareils comparables à ceux qu'utilisent les serruriers pour fabriquer des doubles de clés ne produisent des répliques, à l'échelle, réduites ou agrandies, aussi « fidèles » qu'un moulage, et en aussi grand nombre qu'on voudra sauf usure du modèle. Les vraies limitations sont donc volontaires et coutumières. Je suppose que Rodin n'autorisait pas la multiplication de « ses » marbres, et l'on sait que quelques (rares) sculpteurs, comme Michel-Ange ou Brancusi[19], se refusaient à toute autre technique que celle de la taille directe. Lorsqu'on dit, après Goodman, que la sculpture de taille est un art autographique à produits uniques, il faut donc entendre : par nécessité technique en taille vraiment directe, et par convention partout ailleurs. Je ne sais trop à quelle technique on doit attribuer ces sculptures que le vieux Renoir paralysé « dictait » verbalement, à coup de descriptions prescriptives, à son élève Guino, qui obtint après coup d'un tribunal le statut de « coauteur »[20]. Ce cas nous ramène à la fable de Diderot : si Renoir avait ainsi dirigé plusieurs élèves à la fois, nous aurions aujourd'hui plusieurs versions de chacune de ces œuvres, toutes dissemblables et toutes « authentiques » en ce sens très spécial.

Photographie

Par son usage typique des deux phases *développement-tirage*, la photographie dans son son état standard – mais peut-être faut-il dire *classique*, avec une nuance de nostalgie – est un art paradigmatique du régime autographique multiple tel que défini par Goodman[21] comme « art dont les produits sont singuliers [seulement] en première phase »: le négatif est singulier, et les épreuves sur papier sont multiples si on le souhaite. C'est le statut de la gravure – et pour cause –, et j'y reviendrai en temps utile. Mais le terme générique de *photographie* dissimule une grande diversité technologique, en diachronie et en synchronie, puisque des techniques « dépassées » peuvent se maintenir ou ressusciter, comme récemment le daguerréotype, pour diverses raisons, entre autres esthétiques. Or certaines de ces techniques produisent des objets en principe uniques. Les épreuves négatives sur papier de Niepce (vers 1820) étaient singulières, et d'ailleurs éphémères jusqu'à ce que Daguerre eût trouvé le moyen de les fixer et de les développer. Le daguerréotype lui-même (1838) fut une impression (négative, mais lisible comme positive sous lumière rasante) unique sur plaque métallique, non « tirable » et donc non multipliable. Les épreuves positives directes sur papier de Bayard (1839) étaient encore uniques et sans tirage. C'est apparemment le calotype de Fox Talbot (1839, négatifs sur papier rendus transparents à la cire) qui inaugure la technique à deux phases et à épreuves multiples de l'état classique, avec des surfaces sensibles de toutes sortes jusqu'au Celluloïd d'Eastman (1888), et tirage sur papier. Mais on sait que les photos à tirage instantané de Polaroid (1947) furent de nouveau des épreuves uniques. Dans tous ces cas, bien sûr, on peut multiplier l'objet par une « reproduction » – photo de photo –, mais qui sera « plutôt », dirait Goodman, considérée comme une copie que comme un exemplaire authentique comme sont les épreuves sur papier de l'état classique. Mais, puisqu'un tirage est une empreinte et qu'une photo, et donc une reproduction, est également une empreinte (photonique), il faut bien de nouveau reconnaître que ces distinctions, parfois décisives sur le plan juridique et commercial (où un tirage original ne doit pas être confondu avec une reproduction en carte postale ou en album), sont plus institutionnelles que proprement techniques.

Cette exploration très superficielle laissait de côté d'innombrables formes intermédiaires, par exemple entre dessin et peinture (pastel, encre, sanguine), entre peinture et sculpture (papiers découpés, reliefs plats, sculptures polychromes, peintures sur supports formés), entre sculpture et architecture (de quel « art » relèvent les pyramides, les tours de Dubuffet, la statue de la Liberté, l'Opéra de Sydney ?), entre peinture et photo (retouches), et négligeait la non moins innombrable diversité des techniques propres à chaque art : voyez en peinture la différence entre lavis, aquarelle, fresque, détrempe, gouache, huile, émail, acrylique, la variété des pigments, des supports, des ingrédients, des instruments d'application : brosses, pinceaux, couteaux, pouces, pistolets, bâtons et arrosoirs du *dripping*, corps humain chez Yves Klein, etc. Voyez encore, depuis quelques décennies, le nombre d'objets et de matériaux fabriqués, trouvés, « installés », égrenés, empilés ou étalés, qui font le pain quotidien des expositions et des salles de musée sous un label généralement, et très pertinemment, indistinct : comme je le disais plus haut, on sait encore, ou on croit savoir, que c'est « de l'art », mais on ne sait plus duquel, et l'on s'aperçoit qu'en effet la spécification n'est nullement indispensable au plaisir – ou déplaisir – esthétique, ni même à la relation artistique. Je ne mentionne pas ici ces symptômes, pour la plupart déjà défraîchis, d'une explosion, entre autres, des arts dits « plastiques » pour m'affliger ou pour m'ébahir d'une révolution qui n'est ni la première ni sans doute la dernière qu'ait à connaître l'histoire de l'art ; mais plutôt pour souligner le caractère polymorphe, hétéroclite et constamment transitoire des pratiques dont la théorie de l'art s'efforce de rendre compte, et le caractère non moins précaire – et en tout cas relatif – des catégories qu'elle prétend y introduire, et dont la moins évanescente, malgré son titre intimidant, n'est pas celle du « statut ontologique ». Un tas de charbon exposé par Yannis Kounellis à l'Entrepôt de Bordeaux[22] peut passer pour l'objet « unique » et intransportable par excellence, qu'aucun relevé ne permettrait de reconstituer à l'identique : rien n'est plus singulier que l'aléatoire. Mais cette singularité physiquement irréductible peut être révoquée d'un mot – il suffit que l'artiste souverain, dûment consulté, réponde dédaigneusement : « N'importe quel autre tas fera l'affaire. » Les décharges publiques regorgent d'objets irremplaçables. Le « symptôme » majeur de l'esthétique, « chaque détail compte », a son pendant désinvolte qui l'équilibre sans le réfuter : *« anything goes »*. Mais ceci est une autre histoire, qui nous occupera un peu plus loin.

Bien entendu, le statut de « produit unique » au sens défini ici fait abstraction de tous les faits inévitables de changement d'identité dans le temps, par vieillissement graduel ou modifications brusques, qui introduisent pour le moins, dans les œuvres les plus singulières, une certaine pluralité diachronique. Pour des raisons qui apparaîtront alors, j'en destine l'évocation au chapitre de la transcendance.

4. Objets multiples

Je partirai d'une page de Nelson Goodman, déjà mentionnée, qui, sur le plan théorique, me semble dire l'essentiel :

> L'exemple de l'estampe réfute l'affirmation irréfléchie que, dans tout art autographique, une œuvre particulière existe seulement en tant qu'objet unique. La ligne de partage entre art autographique et art allographique ne coïncide pas avec celle qui sépare un art singulier d'un art multiple. La seule conclusion positive ou presque que nous puissions tirer ici est que les arts autographiques sont ceux qui ont un produit singulier dans leur première phase : la gravure est singulière dans sa première phase – la planche est unique – et la peinture dans son unique phase. Mais ceci n'aide guère ; car expliquer pourquoi certains arts sont à produits singuliers revient à peu près à expliquer pourquoi ils sont autographiques[23].

Laissons de côté cette dernière phrase, dont l'accent découragé est inhabituel chez Goodman, et qui ne porte pas sur notre nouvel objet, mais sur les œuvres autographiques en général, et sur leurs produits uniques (quand ils le sont). Je ne suis d'ailleurs pas certain que leur caractère autographique et unique ait besoin d'être *expliqué* : il n'y a rien de surprenant à ce qu'une activité humaine produise, par transformation d'un matériau préexistant, un objet matériel singulier. Ce qui est surprenant, et qui appelle une explication, c'est plutôt qu'une pratique artistique produise ces objets *idéaux* en quoi immanent les œuvres allographiques (mais nous n'en sommes pas là), et aussi, et peut-être davantage, ces objets matériels « identiques » en quoi immanent les œuvres autographiques multiples. Davantage, si l'on songe que deux objets matériels ne peuvent physiquement pas être rigoureusement identiques, et même si l'industrie nous a depuis plus d'un siècle habitués à considérer comme identiques d'innombrables objets de série qui ne le sont que d'un certain point de vue (pratique), et d'une manière toute conventionnelle.

Mais ce point de l'identité (spécifique) ne retient guère, et à juste titre, l'attention de Goodman. Les épreuves multiples d'une gravure peuvent être sensiblement différentes entre elles ; ce n'est donc pas leur « identicité » qui les définit comme épreuves « authentiques »[24], mais leur provenance. L'essentiel est ici que certaines œuvres autographiques consistent en plusieurs objets, sans doute artistiquement plus ou moins interchangeables, et que la possibilité de ce type d'œuvres est liée à la présence de deux phases dans leur « histoire de production », dont l'une produit un objet singulier, faute de quoi l'œuvre ne serait pas autographique (c'est-à-dire, je le rappelle, contrefaisable), et dont l'autre produit des objets multiples à partir de cet objet singulier.

L'objet singulier obtenu dans la première phase est donc l'instrument de production des objets multiples produits dans la seconde ; reste à savoir, ce que ne précise pas Goodman, comment agit ce moyen, sinon dans un détail technique sans doute fort divers, du moins au niveau de son principe de fonctionnement. L'exploration de quelques exemples caractéristiques nous y aidera peut-être, mais il convient d'abord de clarifier l'emploi fait ici de la notion de phase.

Dans l'absolu, tout processus de création comporte non seulement deux, mais un grand nombre de phases, dont les diverses applications préparatoires au *Refuge* de Klee évoquées plus haut peuvent nous donner une idée, mais aussi les innombrables croquis et esquisses préalables à tant d'œuvres picturales, ou (en régime allographique) les scénarios, brouillons et autres « avant-textes » qui préfigurent une page de Flaubert ou de Proust. Mais le mot *phase* désignera ici une opération génétique plus spécifique : celle qui détermine la production d'un objet à la fois préliminaire (instrumental), et donc non ultime, mais cependant définitif, et susceptible de produire à son tour, comme de lui-même et par le truchement d'une technique pour ainsi dire automatique, l'objet ultime d'immanence. Le produit de première phase n'est donc pas une simple esquisse, ni un simple brouillon, c'est un *modèle* assez élaboré pour guider, et même contraindre, la phase suivante, qui n'a plus qu'un rôle d'exécution, et qui de ce fait *peut* être déléguée (elle ne l'est pas nécessairement) à un simple praticien sans fonction créatrice. Nous avons déjà rencontré un état approchant à propos des techniques de la mise aux points en sculpture de taille, lorsqu'un Rodin ou un Moore se contente de modeler une maquette de plâtre qu'un autre (qui pourrait être lui-même) exécutera dans le marbre. Cette maquette est tout autre chose que l'ébauche que peut se donner un vrai « tailleur » comme Michel-Ange ou Brancusi, simple brouillon hypothétique, interprétable et récusable à merci : la fonction d'un modèle, au sens fort (il peut naturellement exister bien des cas intermédiaires), est, elle, impérative et contraignante, et ne laisse place, en principe, à aucune initiative ni variante. C'est évidemment encore plus vrai en sculpture de fonte, en gravure, ou en photographie, où la seconde phase est purement mécanique, sans intervention – toujours en principe – de l'esprit humain.

Sculpture de fonte

Les techniques et les matériaux de la sculpture de fonte sont divers, et ne cessent d'évoluer, mais le principe général en est toujours celui-ci : l'artiste produit un modèle positif, pétri dans une matière malléable comme la glaise, la cire ou le plâtre[25] ; un moule négatif est produit par application, en terre résistante, sur ce modèle, puis un métal (généralement du bronze) est coulé dans ce moule, d'où on le retirera formé après refroidissement[26], en brisant le moule. Pour le tirage suivant, on devra refaire un moule sur le modèle, et ainsi de suite. La tradition, renforcée en France par une loi récente dont le décret d'application date de 1981, limite à douze le nombre d'épreuves (dont quatre « épreuves d'artiste ») ainsi tirées et considérées de ce fait comme « authentiques », c'est-à-dire constitutives de l'œuvre multiple. Les raisons de cette limitation sont de nouveau en partie techniques (le modèle se fatigue, et les épreuves deviennent médiocres) et en partie commerciales : des tirages trop nombreux diminueraient la valeur de l'ensemble, qui sombrerait dans la série industrielle. Les épreuves sont tenues conventionnellement pour identiques (au moins au départ, car elles peuvent ensuite évoluer très diversement), apparemment sans trop considérer l'ordre de tirage, identité fort approximativement garantie par l'homogénéité du matériau : deux fontes de même teneur ont évidemment plus de chances de se ressembler que deux blocs de pierre ou de bois. Au-delà de ce contingent licite commencent donc les contrefaçons[27], essentiellement de deux sortes : tirages supplémentaires, ou surmoulages. Le surmoulage consiste à utiliser comme modèle, pour un nouveau moule, un des exemplaires authentiques. Sa condamnation repose sur les mêmes raisons que celle des tirages abusifs, mais dans les deux cas la fraude consiste à présenter comme authentiques ces produits diversement dérivés. La loi autorise au moins les surmoulages en tant que « reproductions » déclarées comme telles. Le principe du surmoulage, toutes considérations juridiques mises à part, est en effet typiquement celui de la reproduction, et nous retrouverons cette catégorie sur un terrain plus vaste, au titre de la transcendance des œuvres autographiques en général. Car la reproduction, bien sûr, s'applique aussi bien aux œuvres uniques, et la technique du surmoulage, par exemple, permet la reproduction en pierre synthétique de sculptures de taille, soit pour des institutions didactiques comme le musée des Monuments français, soit pour mettre à l'abri des œuvres menacées en les remplaçant *in situ* par des reproductions[28].

Gravure

Les techniques de la gravure sont au moins aussi diverses que celles de la sculpture de fonte : taille « d'épargne » sur bois, lino ou plastique, où le dessin est dégagé en relief ; taille-douce en creux d'une plaque de cuivre au burin, à la pointe sèche, à l'eau-forte ou à l'aquatinte, sans préjudice des procédés mixtes illustrés au moins par Picasso ; lithographie par encrage sélectif de tracés préparés au crayon gras ; sérigraphie, par encrage direct du papier à travers les tracés dévernis d'une toile de soie. Mais, dans tous ces cas, la première phase consiste en la production d'une « planche » (ou toile) unique, et la seconde en l'impression, au moyen de cette planche encrée, d'un certain nombre de feuilles de papier qui constitueront autant d'épreuves authentiques, qu'elles soient exécutées par l'artiste lui-même ou par un praticien. Ici encore, les limites du procédé sont à la fois techniques (usure de la planche[29]) et institutionnelles (tirage limité pour éviter la dépréciation) ; ici encore, la fraude consiste soit à produire des épreuves supplémentaires, soit à présenter comme épreuves originales des reproductions de troisième degré obtenues à partir d'une de ces épreuves, par cliché photographique ou, pourquoi pas, par confection, sous calque, d'une nouvelle planche.

La photographie sous sa forme classique, à épreuves multiples, procède du même principe : la surface sensible subit une empreinte photonique (négative) comparable à la gravure de la planche, et le transfert de cette empreinte sur le papier, par contact ou projection, est comparable à l'impression d'une

estampe. Dans les deux cas, l'empreinte finale est inversée, d'où la notion (toute relative) de « négatif » qui s'applique à la surface imprimante, même si l'inversion est plus sensible en photographie – mais elle peut être manifeste sur certaines estampes lorsque des mots, ou une signature, tracés à l'endroit sur la plaque, apparaissent à l'envers sur l'épreuve. La raison technique de la limitation du tirage est sans doute plus faible en photographie, car l'usure du négatif est négligeable, mais les raisons commerciales jouent leur rôle ici comme ailleurs pour départager les bons tirages des mauvais, et les reproductions des tirages authentiques.

Dans tous ces cas, faut-il le préciser, l'objet est autographique et donc contrefaisable non seulement à son second stade (faux exemplaires), mais également à son premier état : on peut produire à partir des vrais un faux modèle en plâtre de Rodin, une fausse planche de Callot, et l'on peut même produire (et vendre pour un vrai) un faux négatif de Cartier-Bresson. Il « suffit » de retrouver ou reconstituer son objet, et de le photographier sous le même angle, à la même distance, à la même lumière, au même objectif, etc. Je ne dis pas que ce serait facile, j'ignore si ce serait rentable, je sais que ce ne serait pas légal, mais ce sont là des questions subalternes.

Tapisserie

Un dernier type à considérer, pour sa légère déviance, me semble être la tapisserie[30], qui procède encore en deux phases, dont la première produit un modèle singulier, et la seconde une exécution virtuellement multiple. Dans la première phase, un peintre produit un tableau-modèle, dit « carton », même si ceux de Bayeu ou de Goya sont le plus souvent des huiles sur toiles. Dans la seconde phase, le lissier exécute sa tapisserie d'après le carton, qu'il transpose le plus fidèlement possible dans les teintes de sa laine. Ce qu'il a fait une fois, il peut en principe le refaire indéfiniment, quoique l'usage soit ici, semble-t-il, moins favorable à la multiplication du produit ultime, même si l'on connaît au moins un exemple de tapisserie exécutée d'emblée en quatre exemplaires[31], et c'est en tout cas l'occasion de rappeler que, dans tous les arts de cette sorte, la multiplicité d'objet n'est qu'une possibilité qui n'est pas nécessairement toujours exploitée. À partir du modèle original, on peut très bien tirer un seul bronze[32], une seule estampe, une seule épreuve photographique – et, pour plus de sûreté, détruire le modèle : le cas existe certainement, fût-ce par accident (on peut aussi décider de s'en tenir définitivement au modèle, ce qui nous ramène au régime autographique à une seule phase et à objet unique). Il n'est même pas certain que le procédé ait eu initialement partout pour seule raison d'être la production d'œuvres multiples. Il peut tenir à la seule commodité de l'artiste, s'il préfère, comme Rodin, modeler l'argile, ou à la difficulté, en photographie, d'obtenir des positifs directs (mais c'est aujourd'hui le cas du film inversible, et l'on n'éprouve pas couramment le besoin de multiplier une diapositive). Je ne vois guère que la gravure qui ne puisse s'expliquer autrement que par une finalité de multiplication – à l'exception notable et paradoxale des Degas monotypes de la collection Picasso, que leur technique particulière (de retouche à l'encre, voire à la peinture, à même la planche) voue en principe à un tirage unique.

La différence essentielle entre la tapisserie et les autres arts à produits multiples me semble résider dans son principe d'exécution. Pour spécifier cette différence, j'emprunterai à Prieto[33] une distinction capitale entre exécution (ou reproduction) sur *matrice* ou sur *signal*. Un graveur, un sculpteur, un photographe produit un objet qui servira de matrice dans un processus mécanique d'exécution, multiple ou non ; un musicien, un architecte (j'ajouterai : un écrivain) produit un objet qui servira de signal dans un processus intellectuel d'exécution qui suppose une lecture interprétative en référence à un code (notation musicale, conventions diagrammatiques ou linguistiques). Comme on le voit, Prieto répartit ces deux principes d'exécution entre deux groupes de pratiques qui correspondent, d'une part à nos arts

autographiques multiples, et d'autre part à nos arts allographiques – et il est bien certain que l'exécution d'après signal est éminemment caractéristique de cette dernière catégorie, comme nous aurons ample occasion de le vérifier. Mais on peut aussi bien reproduire un texte, un plan ou une partition en utilisant un de ses exemplaires de manifestation comme matrice dans un procédé mécanique, comme la photocopie. Et inversement, on peut reproduire un tableau, une sculpture, un édifice (voire, je viens de l'évoquer, une photographie – et naturellement un film : c'est la pratique du *remake*, que nous retrouverons) en l'utilisant comme signal pour une réplique, ou *copie*, aussi fidèle que possible. La reproduction sur matrice ou sur signal peut s'appliquer à toutes sortes d'arts – à cette seule réserve que les *exécutions* musicales (passage d'une partition à une interprétation), littéraires (passage de l'écrit à l'oral), architecturales (passage du plan à la construction) ou culinaires (passage de la recette au plat comestible) ne peuvent procéder que par signal. Mais les œuvres plastiques (uniques ou multiples) se reproduisent des deux manières, aussi bien ou aussi mal et sans supériorité de principe (sinon de mérite) d'un procédé sur l'autre : une bonne photo de la *Vue de Delft* peut être plus « fidèle » qu'une mauvaise copie, et réciproquement.

Empreinte et transcription

J'appellerai *empreinte* une exécution ou une reproduction obtenue en utilisant l'original comme matrice, et provisoirement *copie* une exécution ou reproduction qui l'utilise comme signal[34]. Si on laisse pour l'instant de côté les utilisations frauduleuses ou documentaires de ces deux procédés, qui concernent plutôt la transcendance des œuvres, on voit que les œuvres autographiques uniques sont celles qui ne sont pas censées pouvoir légitimement immaner en de telles exécutions, et que les œuvres autographiques multiples sont celles pour lesquelles on l'admet. La sculpture de fonte, la gravure et la photographie procèdent manifestement par empreinte, tenue pour légitime dans certaines limites techniques et/ou conventionnelles, et à condition que la matrice utilisée soit le produit de première phase (modèle, planche ou négatif) et non de deuxième phase (sculpture, estampe ou épreuve sur papier), ce qui ne peut donner naissance qu'à une *reproduction*.

La particularité de la tapisserie, on l'a compris, est que le carton y fonctionne, de toute évidence, non comme une matrice à appliquer mais comme un signal à interpréter, et qu'en conséquence l'activité du lissier s'apparente plus à une copie qu'à une prise d'empreinte. Mais si l'on compare cette activité à celle d'un peintre cherchant à produire une copie *fidèle*[35] d'un tableau, on perçoit sans peine une différence qui manifeste le caractère hétérogène de cette notion de copie : comme le peintre-copiste employé par Arsène Lupin, le lissier se règle sur une observation attentive du modèle (le carton), dont les traits d'identité spécifique prescrivent et, par divers effets de calque, guident (comme le « patron » en couture) sa démarche ; mais, contrairement au copiste ordinaire, il ne cherche évidemment pas à produire un objet aussi indiscernable que possible : personne ne peut confondre une tapisserie et son carton, car les traits caractéristiques du carton sont évidemment *transposés* dans le tapis, ne serait-ce qu'à cause de la différence de matière. Certains traits du modèle sont donc retenus comme pertinents à cette transposition, et d'autres négligés comme propres au modèle, et impossibles et/ou inutiles à transposer. Par là, l'activité du lissier se rapproche de celle d'un copiste, non plus au sens plastique du terme, mais au sens où l'on « copie » un exemplaire d'un texte manuscrit dans une autre écriture, ou dans un système typographique, en respectant rigoureusement la littéralité du texte sans conserver les particularités graphiques de l'exemplaire. Certaines formes plus conventionnelles, comme les cartons chiffrés de Lurçat, où chaque couleur est prescrite par un nombre renvoyant à un code, rapprochent encore davantage le statut de la tapisserie de celui des arts allographiques. Mais il me semble que même dans ce cas, et *a*

fortiori dans les formes courantes, les conditions du régime allographique ne sont pas tout à fait remplies, puisqu'il y a encore lieu de distinguer entre un carton authentique et son éventuelle contrefaçon, ou entre une tapisserie originale d'après ce carton et une copie effectuée d'après cette tapisserie. Il me semble donc plus juste de considérer la tapisserie comme un art autographique multiple situé au plus près de la frontière des arts allographiques, comme une[36] de ces formes « transitionnelles » qui n'attendent peut-être qu'un changement de convention pour changer de régime.

On voit sans doute pourquoi je qualifiais plus haut de provisoire ma distinction entre *empreinte* (d'après matrice) et *copie* (d'après signal) : c'est que la seconde notion est trop vague, ou insuffisamment analytique. *Il y a copie et copie.* Dans les deux cas, la reproduction d'un objet se fait en l'utilisant comme signal dans une activité consciente (et non mécanique), mais tantôt le copiste s'efforce de *tout copier*, dans le moindre détail du modèle, y compris sa matière, son poids, la nature de son support, etc., et dans l'autre il fait un tri entre éléments contingents et pertinents, et ne s'attache qu'à ces derniers. La première attitude est caractéristique des arts autographiques, la seconde des arts allographiques, même si l'exemple de la tapisserie témoigne de la possibilité d'états ambigus. Il conviendrait donc sans doute d'envisager une terminologie plus précise, par exemple en réservant le mot *copie* au premier sens, et en adoptant pour le second un terme plus actif, tel que *lecture* ou *transcription*. Un exemple fort courant illustrera peut-être bien cette différence. Soit une page manuscrite, disons une lettre de Napoléon à Joséphine. La photocopieuse (qui en aurait fait une empreinte) étant en panne, un historien demande à son assistant d'en faire une copie à la main. L'assistant *lit* attentivement le fougueux document, et le transcrit sans chercher à en imiter la graphie ; ce faisant, il traite évidemment cette lettre comme un *texte* ou objet allographique, dont seule compte la *sameness of spelling* ou identité textuelle idéale. Un faussaire à la solde d'Arsène Lupin désireux d'en faire la contrefaçon traiterait la même lettre d'une tout autre manière : non seulement il respecterait la graphie du grand homme, mais il commencerait par se procurer un papier identique et de même âge, une plume de même type, une encre de même teinte, etc., jusqu'à produire une copie indiscernable *(fac-similé)* de cette lettre considérée cette fois comme un autographe : objet, c'est le cas de le dire et bien sûr non par hasard, autographique. La copie du faussaire est *fidèle*, la transcription de l'assistant était seulement *correcte*. Mais ce « seulement », qui se veut purement quantitatif (l'assistant a retenu *moins* de traits que le faussaire), pourrait être en réalité, ou d'un autre point de vue, largement fautif : car le faussaire pourrait exécuter son travail *sans savoir lire*, par pure habileté manuelle, comme il aurait contrefait un dessin de Dürer ou de Picasso ; et dans ce cas, il deviendrait hasardeux de dire lequel des deux a retenu le plus ou le moins de traits. La vérité est qu'ils n'ont pas retenu les mêmes, et qu'ils n'ont tout simplement pas eu affaire au même objet.

Mais nous voici un peu loin des œuvres autographiques multiples : la lettre de Napoléon comme *texte* est un objet allographique, et comme *autographe* un objet autographique *unique*, dont une « copie fidèle » ne peut être qu'un fac-similé instrumental ou une contrefaçon frauduleuse, tout comme une « copie fidèle » de *La Joconde*. L'opinion de Prieto, je le rappelle, est que ces distinctions n'ont de pertinence qu'économique, eu égard aux valeurs qui président au « collectionnisme », et aucune pertinence proprement esthétique. Cette distinction-là n'est peut-être pas aussi évidente par elle-même que Prieto ne semble le supposer, mais il n'est pas encore temps d'en débattre. Nous en sommes pour l'instant à observer des états de fait qui doivent plus à la coutume qu'à la logique, et sur ce plan il est clair que les notions esthétiques et économiques s'imbriquent étroitement. Les œuvres autographiques multiples y ont un statut tout à fait distinct de celui des allographiques, et qui repose sur une convention aussi rigoureuse qu'artificielle : celle de l'égale authenticité (quelles que soient leurs différences éventuellement perceptibles) des épreuves d'immanence, garantie en principe par la technique de l'empreinte (exceptionnellement, en tapisserie, par celle de la transposition), par le nombre limité des

tirages, et par l'exclusion, du champ de l'authentique, de toute espèce de « reproduction », c'est-à-dire de production non directement issue du modèle de première phase. Nous verrons bientôt que les conventions qui président aux arts allographiques sont d'un tout autre ordre, dont témoigne déjà de manière éclatante le nombre virtuellement illimité de leurs exemplaires[37].

Il est parfois tentant de couper court à tant de subtilités en décidant de considérer dans tous ces cas que l'objet d'immanence de l'œuvre est le modèle (unique) de première phase (le plâtre, la planche, le négatif, le carton) produit par l'artiste, et que tout ce qui suit n'est que reproductions autorisées sans plus de valeur artistique que les surmoulages, tirages abusifs et autres fac-similés. Ce serait d'un grand soulagement théorique, comme la décision inverse de Prieto, qui voit en toute œuvre une « invention » conceptuelle à exécution subalterne : il n'y aurait plus d'œuvres multiples, mais seulement et partout des œuvres autographiques uniques, y compris en littérature, en musique ou en architecture, où l'objet d'immanence serait le manuscrit, la partition, le plan autographes ; c'est en somme la *« prime instance »* de Margolis, déjà évoquée plus haut. Comme pour toutes les solutions réductrices, le prix à payer serait simplement l'incapacité à rendre compte de la multiplicité des pratiques et des conventions existantes – en l'occurrence, de cette donnée de fait : que le « monde de l'art » (et avec lui le monde tout court) traite certaines œuvres comme uniques et d'autres comme multiples, et considère dans ce dernier cas le modèle de première phase comme un objet transitoire et instrumental au service de l'œuvre ultime, qui sera l'œuvre proprement dite. Dans certains cas, comme manifestement celui des « cartons » de Goya, le monde de l'art se ravise (adopte le carton comme une œuvre), et la convention se déplace. Il est temps alors, pour la théorie, d'en tenir, et même d'en *rendre* compte. Mais ce n'est pas à elle de prendre les devants, et de décréter ce qu'il doit en être. L'art est une pratique sociale, ou plutôt sans doute un ensemble complexe de pratiques sociales, et le « statut » des œuvres est régi par ces pratiques, et par les représentations qui les accompagnent. Il ne serait ni très raisonnable ni très efficace de définir l'un sans se soucier des autres.

5. Performances

Le champ des pratiques artistiques à objet d'immanence factuel, ou événementiel, coïncide approximativement avec celui des arts du spectacle ou de performance : théâtre, cinéma (pour ce qui se passe sur le plateau, ou *profilmique*), improvisation ou exécution musicales ou poétiques, danse, mime, éloquence, music-hall ou cabaret, cirque, tout ce qui dans le sport se donne en spectacle, et d'une façon plus générale toute activité humaine dont la perception est en elle-même susceptible de produire et d'organiser (entre autres) un effet esthétique immédiat, c'est-à-dire (j'y reviendrai) non différé jusqu'à l'éventuel produit de cette activité.

Par rapport aux pratiques considérées jusqu'ici, un premier trait distingue les œuvres de performance : c'est le caractère plus fréquemment collectif de leur production, qui met souvent en action un groupe plus ou moins nombreux : troupe théâtrale, orchestre, corps de ballet, équipe sportive, dans une coopération si étroite que la part de chacun y est parfois indiscernable. Ce caractère collectif détermine souvent un rôle individuel spécifique, celui de coordinateur et de « directeur »: metteur en scène, chef d'orchestre, capitaine d'équipe, etc., dont la fonction peut dans certains cas se distinguer complètement

de celle des autres exécutants. Il affecte également la réception de l'œuvre, qui est généralement le fait d'un ensemble plus ou moins organisé d'individus, qu'on appelle évidemment un public, ou mieux sans doute, quoique par anglicisme, une *audience* : car le caractère collectif y est beaucoup plus nécessaire et agissant que pour le « public » d'une œuvre littéraire ou même picturale, qui n'est guère qu'une collection d'individus.

Exécution et improvisation

Un grand nombre de ces arts sont des pratiques d'exécution chargées de donner une manifestation perceptible (visuelle et/ou auditive) à des œuvres préexistantes de régime allographique : textes verbaux, compositions musicales, chorégraphies, mimodrames, etc. Cette fonction rend parfois difficile en pratique le discernement de ce qui revient à l'un et à l'autre, mais cette difficulté ne réduit en rien la différence de statut entre ces deux types de pratique, sur laquelle je reviens à l'instant. Il faut d'ailleurs observer que chacun de ces arts, s'il est bien, aujourd'hui, le plus fréquemment investi dans un rôle d'exécution, peut également fonctionner sur le mode de l'improvisation, c'est-à-dire d'une performance indépendante de toute œuvre préexistante : un musicien (instrumentiste ou vocaliste) peut improviser une phrase musicale, un acteur une réplique ou un jeu de scène, un danseur un enchaînement de pas, un aède un récit épique, etc. Un mot d'esprit, un mouvement d'éloquence sont censés jaillir spontanément, et tout soupçon de préméditation, et *a fortiori* de rédaction par un « tiers », le dévalorise. Quant aux gestes d'un joueur de tennis ou de football, la nature du jeu et les enchaînements largement imprévisibles de chaque partie garantissent (sauf tricherie) leur caractère d'improvisation, même s'il va de soi que l'art d'improviser suppose, ici et ailleurs, une maîtrise née d'un long apprentissage.

On serait donc tenté de voir dans la performance d'improvisation l'état le plus pur de l'art de performance, acte spontané qui ne doit rien à l'œuvre d'autrui et qui constitue donc, mieux que toute performance d'exécution, un objet autonome digne du nom d'œuvre. Mais les choses ne sont pas si simples. Une performance improvisée peut sans doute, dans le « meilleur » des cas, être autonome en ce sens que l'artiste n'y exécute pas un texte antérieurement produit par un autre (Liszt exécute une sonate de Beethoven), ni par lui-même (Liszt interprète sa propre *Sonate en si*), mais qu'elle « jaillit sous ses doigts » sans emprunt ni préméditation (Liszt improvise une pure « fantaisie »). Mais tout d'abord, même définie de façon restreinte, l'autonomie d'une improvisation ne peut être absolue. En pratique, et sauf recours systématique au hasard, une improvisation, musicale ou autre[38], s'appuie toujours soit sur un thème préexistant, sur le mode de la variation ou de la paraphrase, soit sur un certain nombre de formules ou de clichés qui excluent toute éventualité d'une invention absolue de chaque instant, note après note, sans aucune structure d'enchaînement. À l'exception peut-être de certaines tentatives, peu convaincantes, du *free*, le jazz illustre bien, depuis plus d'un demi-siècle et malgré l'évolution très rapide de son idiome au moins jusqu'en 1960, cette coopération étroite entre l'improvisé et le composé, non pas seulement dans sa part d'arrangements concertés et mémorisés, voire écrits, surtout pour les passages d'ensemble, mais aussi dans la manière dont chaque « chorus » improvisé se conforme à ou s'inspire d'une trame fournie par la progression d'accords du thème. À cette relation en quelque sorte génétique entre harmonie reçue et mélodie produite s'ajoutent les ressources accessoires d'une phraséologie bien éprouvée, arpèges, gammes, bribes de citations au succès infaillible, qui contribuent fortement à ba(na)liser le parcours, pour l'auditoire comme pour l'interprète.

La même situation s'observe, *mutatis mutandis*, dans toutes les pratiques d'improvisation : un orateur ne se lance pas dans une harangue sans quelque idée d'un thème à traiter, ni sans quelque bagage de lieux communs et de tournures toutes faites, et l'on sait depuis les travaux de Milman Parry et d'Albert

Lord[39] combien l'improvisation des aèdes antiques ou modernes doit aux ressources du style formulaire, « épithètes descriptives » et autres hémistiches baladeurs. Même les gestes d'un tennisman ou les coups d'un joueur d'échecs, si « inédite » que soit chaque phase du jeu, trouvent leur détermination à la fois dans le thème imposé par la situation et dans le répertoire des décisions (*servir*, *monter au filet*, *lober*, *sortir son fou*, *roquer*, *sacrifier un pion*, etc.) autorisées ou recommandées par la connaissance des règles et l'expérience du jeu. À toutes ces pratiques d'exécution instantanée s'applique la célèbre boutade prêtée à Picasso : « Trois minutes pour le faire, toute une vie pour s'y préparer. »

Toutes ces données, et bien d'autres de même leçon, ne montrent pas seulement que l'improvisation n'est jamais dépourvue de tout support et de toute préméditation. Elles mettent également en lumière le fait (d'ailleurs évident) que l'improvisateur, quels que soient son degré d'originalité et sa puissance d'invention, est toujours à la fois, dans l'instant, créateur et interprète de sa propre création, et que par conséquent son activité comporte toujours deux faces, dont l'une relève strictement des « arts de performance », et l'autre de tel ou tel autre art, généralement allographique, tel que musique, poésie, chorégraphie, etc. – œuvre improvisée, certes, mais qu'un témoin un peu agile et compétent (pour ne pas mentionner encore les techniques d'enregistrement) peut aussitôt consigner dans le système de notation propre à cet art : texte écrit, partition, diagramme chorégraphique, etc. Une telle possibilité manifeste que l'improvisateur s'est exprimé *dans l'idiome* d'un art allographique préexistant, et de ce fait le texte (au sens large) qui ne préexistait pas à sa performance ne manque pas d'en *résulter*, de pouvoir lui survivre, et en tout cas de s'en distinguer. Lorsqu'un acteur interprète, à sa manière, dans sa voix, dans son accent, avec sa physionomie, ses gestes, etc., les stances du *Cid*, les deux œuvres, celle de Corneille et celle de Gérard Philipe, sont faciles à démêler pour un observateur éclairé, et pour cette raison simple que l'on peut toujours considérer la première indépendamment de la seconde, et à partir de là considérer la seconde indépendamment de la première (« Comment l'a-t-il joué ? »). Lorsque Mirabeau, le 22 juin 1789, répond au marquis de Dreux-Brézé, avec son accent (j'imagine) de député d'Aix : « Nous sommes ici par la volonté du peuple », etc., la phrase qu'il n'a pas « interprétée » parce qu'elle a (je suppose) jailli d'un coup, inséparable de tout un habitus, un mouvement, une action, n'en est pas moins séparable par une analyse après coup, et peut-être immédiate. Si le marquis, un peu troublé par la fougue et la prononciation du tribun, se tourne vers son voisin et lui demande : « Qu'a-t-il dit ? », celui-ci lui répétera l'apostrophe en français standard (accent pointu), c'est-à-dire qu'il lui en transmettra le *texte*, dépouillé des particularités extralinguistiques ou « suprasegmentales » de la performance. Dans les deux cas, l'œuvre de performance proprement dite (le jeu de Philipe, l'*actio* de Mirabeau), c'est l'événement performanciel moins le texte, comme Roland Barthes disait : « La théâtralité, c'est le théâtre moins le texte[40]. » La seule différence, me semble-t-il, tient à ce que dans un cas le texte (de Corneille) préexiste, et que dans l'autre (Mirabeau) il est produit (plus ou moins) dans l'instant par l'interprète lui-même. Cette différence, évidemment capitale pour distinguer l'art de l'improvisateur de celui du « simple interprète », n'importe guère à la description du mode d'existence de l'œuvre de performance telle qu'en elle-même, c'est-à-dire *abstraction faite de ce qu'elle performe, préexistant ou non*.

Il faut d'ailleurs observer que le caractère improvisé – ou plutôt faut-il dire la *part* d'improvisation – d'une performance est généralement impossible à déterminer pour tout autre (et encore…) que l'artiste lui-même : quand un musicien de jazz produit un solo, nul dans l'auditoire ne peut garantir que ce solo n'a pas été *entièrement* rédigé note à note et mémorisé la veille (ce qui, convenons-en, n'affecterait la valeur artistique de cette performance que d'un point de vue très particulier : celui de la prime de « mérite » généralement, et un peu naïvement, attribuée à l'improvisation) ; ce qu'on peut garantir, en revanche, c'est que, dans ce solo, *tout* n'était pas inventé dans l'instant, puisque après tout la musique est l'art de combiner des sons, comme la littérature des mots, par définition préexistants.

L'improvisation n'est donc pas un état plus *pur* des arts de performance, mais au contraire un état plus *complexe*, où se mêlent, de manière souvent inextricable en pratique, deux œuvres théoriquement distinctes : un texte (poétique, musical ou autre) susceptible de notation après coup et de multiplication indéfinie, qui en constitue le versant allographique, ou idéal, et une action physique (autographique) dont les caractéristiques matérielles ne peuvent être intégralement notées, mais peuvent en revanche être imitées, voire contrefaites. D'une improvisation de Charlie Parker, on peut noter (et donc éditer et/ou réexécuter) la ligne mélodique, avec son tempo et ses articulations rythmiques, mais non la sonorité, qui tient (outre la nature et la marque de l'instrument, dont il est facile de s'assurer) à des particularités de souffle et d'embouchure qu'aucun système de notation ne peut consigner ni transmettre[41]. Mais rien n'empêche un instrumentiste suffisamment doué de retrouver empiriquement et de reproduire passablement cette sonorité, au point de pouvoir faire passer un de ses enregistrements pour un enregistrement perdu et retrouvé de Parker, comme il arrive aussi (j'y reviens) pour les performances d'exécution.

Dans la pratique, l'auditoire reçoit comme indissociables ces deux aspects de ce qu'il considère non sans raison comme une seule création, et ce syncrétisme, faut-il le dire, fait une part de la spécificité (et du charme) d'un art comme le jazz, mais aussi bien de l'improvisation poétique ou oratoire. Il y a quelques raisons de penser, selon l'hypothèse de Nelson Goodman, que tous les arts aujourd'hui essentiellement allographiques ont commencé dans cet état complexe dont témoignent encore quelques pratiques comme celles-là, et d'où se sont peu à peu dégagés des modes de création plus radicalement idéaux, comme l'écriture et la composition musicale. Mais, symétriquement, cette « émancipation » libère la possibilité de pratiques purement performancielles, comme l'art de l'acteur, du danseur ou du musicien interprète : quand un amateur d'opéra, qui connaît par cœur la partition de *Così fan tutte*, vient apprécier pour elle-même la nouvelle *prima donna* dans le rôle de Fiordiligi, les données de sa culture musicale lui permettent de discerner sans peine, dans ce qu'il écoute, ce qui revient à Mozart et ce qui revient à Mlle X, c'est-à-dire ce qui revient à l'art de la composition et ce qui revient à l'art du chant. Ce sont ces états en quelque sorte pré-analysés par les traditions et les conventions du monde de l'art dont nous allons maintenant considérer quelques traits spécifiques.

Identités

Du point de vue de son rapport au temps, une « chose », ou « objet » matériel au sens courant, et donc une œuvre qui immane en un tel objet, unique ou multiple, se caractérise par ce qu'on peut appeler une *durée de persistance* : depuis le moment de sa production jusqu'à celui de son éventuelle destruction totale (je ne reviens pas sur le caractère tout relatif de ces deux notions), un tel objet d'immanence se maintient dans son identité numérique immuable, qui survit à tous ses inévitables changements d'identité spécifique. Dans les conditions de réception les plus courantes, l'identité spécifique elle-même est tenue pour approximativement stable, au moins dans le temps d'une occurrence de contemplation : je fais le voyage de La Haye pour aller admirer la *Vue de Delft*, je contemple ce tableau pendant une heure, il ne me vient pas à l'esprit de me demander s'il a « changé » pendant cette heure, et encore moins de chercher à percevoir un tel changement – bien qu'après tout, à l'échelle physico-chimique, la chose soit non pas probable, mais tout à fait certaine ; je tiens pour acquis, ou du moins pertinent à mon expérience esthétique, et sans trop analyser ce que j'entends par là, que pendant une heure la *Vue de Delft* a persisté dans son être – et moi dans le mien.

Les œuvres de performance, dont la nature n'est pas dans l'absolu foncièrement différente, puisqu'une chose n'est qu'un essaim d'événements ordinairement imperceptibles, s'offrent à la réception

dans le temps d'une manière très différente : un événement ne « dure » pas sous nos yeux comme un objet immobile et stablement identique à soi, il se *déroule*, avec ou sans mouvement visible (un simple changement de couleur ou d'éclairage se présente comme un événement sans déplacement), dans un laps de temps plus ou moins long, en ce sens que ses moments constitutifs se succèdent d'un début à une fin, et qu'assister à ce déroulement consiste à le suivre de ce début à cette fin. Je peux choisir de contempler la *Vue de Delft* pendant une heure ou une minute, mais je ne choisis pas le temps pendant lequel j'assisterai à la totalité d'une représentation de *Parsifal* ou d'un *nô* japonais : si je quitte la salle au bout d'une heure, je n'aurai pas vraiment « écouté *Parsifal* pendant une heure » comme on regarde la *Vue de Delft* pendant une heure, j'aurai seulement écouté (et regardé) une heure de *Parsifal*. La durée d'une performance (et de n'importe quel événement) n'est pas, comme celle des objets matériels, une durée de *persistance*, mais une durée de *procès*, qui ne peut être fractionnée sans atteinte au procès, c'est-à-dire à l'événement lui-même. C'est évidemment en ce sens que les œuvres de performance sont des objets « temporels », dont la durée de procès participe à l'identité spécifique, des objets qu'on ne peut éprouver que dans cette durée de procès, qu'on ne peut éprouver complètement qu'en assistant à la totalité de leur procès, et qu'on ne peut éprouver qu'une fois, puisqu'un procès est par définition irréversible et, en toute rigueur, irrépétable. Ce ne sont certes pas des objets « plus temporels » que les choses, mais des objets dont la temporalité est différente, et – comment dire ? – plus intimement liée à leur manifestation. Je sais bien qu'on peut assister plusieurs fois à « la même » représentation de *Parsifal*, mais je sais bien aussi que ce n'est pas tout à fait vrai ; nous retrouverons plus loin cette question capitale.

On ne voit pas non plus deux fois tout à fait la même *Vue de Delft*, j'en conviens, ou plutôt je viens de le dire. Mais en pratique, il ne viendrait à l'esprit de personne de se demander si la *Vue de Delft* d'aujourd'hui est plus claire ou plus sombre que celle d'hier, alors qu'un wagnérien enthousiaste (mais attentif) peut observer sans bizarrerie que le *Parsifal* d'aujourd'hui était moins bien chanté, ou dirigé plus vite, etc., que celui de la semaine dernière, quoique dans la même distribution et sous la baguette du même chef. Les cas douteux ou frontaliers sont ailleurs : par exemple, dans ces objets *mobiles*, sur impulsion interne (Tinguely) ou externe (Calder), dont le statut comporte une part de procès, répétitif ou aléatoire, ou encore dans ces objets « éphémères » dont l'installation et l'exposition sont constitutivement vouées à une durée limitée de quelques jours ou quelques semaines : voyez entre autres les clôtures textiles de Christo en Californie (*Running Fence*, Sonoma et Marin Counties, en 1976) ou son « empaquetage » du Pont-Neuf en 1985. Difficile de trancher ici entre le statut de chose et celui d'événement, même si, dans tous ces cas, le public pressé se contente d'une visite rapide qui tranche en fait et par paresse en faveur du premier.

J'ai insisté sur cette dimension temporelle parce qu'elle est relativement spécifique. Ce n'est pas dire que les œuvres de performance soient, davantage que les autres œuvres autographiques, indifférentes à leur site, même s'il s'agit par définition d'une localisation passagère. Sur le plan symbolique, le premier concert donné à Moscou par Rostropovitch après quelques années d'exil n'a pas la même charge émotionnelle, et donc, dans une certaine mesure, esthétique, que si le même programme était donné à New York ou à Londres. Et sur le plan technique (et donc là aussi dans une certaine mesure esthétique), chaque espace de performance a ses propriétés perceptives : visuelles, acoustiques, proxémiques et autres ; la même troupe ne jouera pas de la même manière dans un théâtre à l'italienne et dans des arènes antiques, la même distribution ne sonnera pas de la même manière à la Scala, à Covent Garden ou devant l'« abîme mystique » de Bayreuth.

Ces caractéristiques, et une infinité d'autres, contribuent à l'identité spécifique d'une performance singulière, c'est-à-dire unique ou considérée dans sa singularité (je reviendrai plus loin sur celle d'une série de performances considérées comme « identiques »). Du fait qu'une performance se déroule dans

une succession d'instants, on serait tenté de penser qu'aucun de ses éléments, dépourvu de durée de persistance, ne peut *évoluer* en changeant d'identité spécifique au cours de la performance. Mais en fait, certains aspects peuvent fort bien subir de tels changements, délibérés ou accidentels, bien ou mal venus : dans un mouvement de symphonie au tempo en principe constant, on peut constater que le chef a *accéléré* ou *ralenti* ; au cours d'un récital ou d'un opéra, le timbre d'un chanteur peut *s'éclaircir* ou (plus fréquemment) *s'assombrir* ; un acteur, un pianiste, un tennisman peut faire *de plus en plus*, ou *de moins en moins* de fautes, une formation de jazz peut progressivement *s'échauffer*, etc.

L'identité *numérique* d'une performance est aussi déterminée que celle de tout autre fait ou objet matériel, mais la question ne s'en pose guère dans les conditions normales, puisqu'il est difficile d'assister à une représentation sans savoir *laquelle*. Elle pourrait se poser à l'intérieur d'une série itérative, par exemple si un spectateur s'endormait au milieu d'un numéro bref et « permanent » (répétitif), puis se réveillait, et demandait à son voisin s'il assiste encore au « même » numéro, ou si l'on est passé à son occurrence suivante. Elle se pose beaucoup plus naturellement en présence d'enregistrements ou de retransmissions, que l'on a davantage l'occasion de voir et/ou d'entendre sans savoir de quelle performance ils sont la trace. Ainsi, j'entends à la radio la retransmission d'un *Tristan* dans la distribution de Bayreuth de cette année, et je demande de *quelle* représentation (de la série) il s'agit, ce qui peut fort bien avoir son importance si l'on sait par exemple que tel chanteur était souffrant tel jour. Ou encore, un musicien enregistre en studio plusieurs « prises » de la même interprétation, puis il les écoute toutes pour choisir à l'aveugle la meilleure (identité spécifique) ; son choix fait, il demande *laquelle* c'était, et on lui répond, comme il arrive souvent : « la première » – identité numérique ou je ne m'y connais pas.

C'est évidemment dans les cas de contrefaçon, ou d'attribution incertaine, que peut se poser de la manière la plus pertinente la question de l'identité numérique. C'est ici, bien sûr, que s'exerce le critère goodmanien du régime autographique[42]. Mais, ici encore, il faut distinguer la contrefaçon proprement dite (portant sur un objet singulier) des simples imitations spécifiques : qu'un pianiste ou une comédienne joue « à la manière » de Horowitz ou de Madeleine Renaud une œuvre que ceux-ci peuvent aussi bien n'avoir jamais interprétée relève de la seconde catégorie, et n'est en rien une preuve d'autographisme, puisqu'on peut aussi bien écrire ou composer « à la manière » de Stendhal ou de Debussy. Ce qui signe le régime autographique, c'est-à-dire le caractère physiquement singulier d'une performance, c'est le fait qu'on puisse (sur enregistrement) prendre, ou faire passer, pour *telle* performance (singulière) de tel artiste ce qui en est, volontairement ou non, une fidèle imitation[43].

Ces questions d'identité nous renvoient donc aux deux moyens par lesquels une œuvre de performance peut, dans une certaine mesure, échapper à sa condition temporelle d'événement, à son caractère éphémère et singulatif. Ces deux moyens, s'ils convergent en partie sur le même effet, sont de natures fort différentes : il s'agit de la reproduction par *enregistrement* et de l'*itération*, ou plus exactement de ce que l'on tient conventionnellement pour une itération. Bien qu'elle soit, pour des raisons technologiques évidentes, la plus récente, je considérerai d'abord la première, qui est à mon sens d'une moindre portée théorique.

Enregistrement

J'entends ici par enregistrement, et quel qu'en soit le procédé technique, toute espèce de reproduction visuelle et/ou sonore d'une performance, de quelque discipline artistique qu'elle relève. Je n'emploie pas au hasard le mot, d'ailleurs courant dans ce champ, de *reproduction* : un disque, une bande, une cassette, un film, que le procédé en soit acoustique, photonique, électrique ou magnétique,

analogique ou numérique, n'est jamais qu'un document (par empreinte) plus ou moins fidèle sur une performance, et non un état de cette performance, tout comme une photo de la *Vue de Delft* n'est qu'un document sur, et non un état de, cette œuvre. En ce sens, nous le verrons, les enregistrements relèvent davantage de la transcendance que de l'immanence, avec les mêmes considérations déjà appliquées à la reproduction des œuvres matérielles : comme pour une œuvre plastique, une reproduction fidèle d'une performance musicale ou théâtrale peut être l'occasion ou le moyen d'une perception plus correcte et d'une relation esthétique plus complète, ou plus intense, que la « chose même » appréhendée dans les conditions souvent médiocres d'un contact direct : mauvaise visibilité, mauvaise acoustique, voisinage incommodant ou troublant, inattention, « effet Berma », etc. Au reste, la frontière entre le « direct » et l'enregistré n'est pas tout à fait étanche, non plus sans doute qu'entre les perceptions directe et indirecte des œuvres plastiques. Nelson Goodman n'a pas tort de questionner la notion de « simple regard »[44]: si l'on admet les lunettes, pourquoi pas la loupe, ou le microscope ? Si la lumière électrique, pourquoi pas la lumière rasante, les rayons X, le scanner ? Si l'appareil acoustique, pourquoi pas l'amplification électrique, les micros, les haut-parleurs, les émetteurs ? Si les jumelles de théâtre, pourquoi pas l'objectif de la caméra, la transmission hertzienne, par câble, par satellite ? Si la diffusion directe, pourquoi pas le « léger différé », le différé lourd, le magnétophone ou magnétoscope qui sur-diffère la « différance », etc.? Il faut donc relativiser ces notions, et concevoir, entre le « j'y étais » des *happy few* de Salzbourg ou de Glyndebourne et le « je l'ai en compact » du mélomane lambda, toutes les nuances présentes et à venir du « j'y étais presque » – mode hélas le plus fréquent de la relation esthétique.

L'enregistrement, notons-le, porte en principe sur une performance singulière, comme une reproduction ne peut procéder que d'une œuvre plastique singulière (un surmoulage du *Penseur* ne peut être, génétiquement, qu'un surmoulage de *telle épreuve* du *Penseur*, et non du *Penseur* en général, même si les différences sont assez imperceptibles pour qu'on ne puisse dire après coup sans information complémentaire *quelle* épreuve a été surmoulée). Mais les progrès de la technique rendent depuis longtemps possibles toutes sortes de découpages, montages et autres mixages, et bien des enregistrements *live* sont aujourd'hui des amalgames divers de prises effectuées sur plusieurs performances de la même série – série sur laquelle ils donnent une sorte de témoignage synthétique, ou anthologique : l'ouverture du premier jour, le *contre-ut* du lendemain, la voix de l'un sur le visage de l'autre. On peut aussi bien, en studio, trafiquer note par note (voyez Glenn Gould), et les amateurs éclairés croient savoir que tel air d'Isolde ne doit pas toutes ses notes à la même cantatrice. J'y reviendrai ; reste que chaque élément de l'amalgame diachronique ou synchronique ainsi produit, si complexe qu'en soit le mixage, est emprunté à une performance singulière.

L'évolution technique, en revanche, n'est pour rien dans un fait de plus grande pertinence artistique, qui est l'émergence d'une nouvelle convention, au nom de laquelle un artiste, ou un groupe d'artistes, se considérant comme dignement représenté par un enregistrement *live* ou de studio[45], sur lequel il a (et si possible *perçoit*) d'ailleurs des droits aussi légitimes que sur une performance singulière, en vient à assumer et authentifier cet enregistrement comme une œuvre à part entière. Dès lors, le statut de cette reproduction devient, comme pour une gravure, une photographie ou une sculpture de fonte, celui d'une œuvre autographique multiple : multiple, et généralement sans les limitations techniques ou volontaires qui pèsent sur les prises d'empreinte des œuvres plastiques, mais autographique en tant que sa « première instance » est toujours singulière, et que chacune de ses étapes peut être contrefaite – je peux enregistrer le *Voyage d'hiver* en imitant le timbre et le style de Dietrich Fischer-Dieskau (contrefaçon de première phase), ou faire une prise « pirate » d'un concert du même chanteur et la vendre comme enregistrement « authentique », c'est-à-dire reconnu et signé par l'artiste : contrefaçon de seconde phase.

Mais, entre un simple enregistrement acoustique à un seul micro du début de ce siècle et les subtilités de la reproduction numérique actuelle, il y a un monde, technique et artistique. De même, entre une « représentation filmée » des années trente et un film-opéra comme la *Carmen* de Rosi ou le *Don Giovanni* de Losey, il y a toute la différence entre un simple document sur une performance, et une performance complexe où les actes des interprètes et ceux du réalisateur et de toute son équipe se mêlent d'une manière définitivement inextricable. Dans de tels cas, nous n'assistons pas seulement au changement de statut d'une pratique artistique, mais à la naissance d'un nouvel art, auquel viennent contribuer plusieurs autres, eux-mêmes de statuts fort divers : par exemple, ceux d'un librettiste, d'un compositeur, de plusieurs chanteurs, d'un orchestre, d'un chef, d'un metteur en scène, d'un décorateur, d'un couturier, d'un ingénieur du son, d'un opérateur, et de bien d'autres encore dont le nom figure légitimement au générique. Devant ces monstres multimédiatiques, la théorie de l'art doit prendre conscience de la simplicité, parfois dérisoire, de ses analyses.

Itération

Une performance d'improvisation ne se prête, en principe, à aucune itération. Lorsqu'un musicien de jazz, d'un soir à l'autre, voire d'une prise à l'autre lors d'une séance de studio, « rejoue » le même morceau, cela signifie seulement qu'il reprend le même thème pour le soumettre à de nouvelles variations. Bien entendu, cette capacité (ou volonté) de renouvellement est éminemment variable selon les artistes, les époques, les écoles, et aussi selon les thèmes, qui offrent plus ou moins de base ou de latitude à l'improvisation. Les « improvisations collectives » des orchestres de style Nouvelle-Orléans n'étaient souvent que de modestes paraphrases ; les documents de studio montrent au contraire la remarquable diversité d'approche d'un Charlie Parker ; certains enchaînements d'accords (comme celui de *Cherokee*, thème fétiche des années quarante) se prêtent à plus d'invention que d'autres, trop pauvres (un musicien moderne ne peut faire grand-chose d'une grille harmonique des années vingt) ou trop riches : ceux de Thelonious Monk intimident souvent les autres artistes, et le *Giant Steps* de John Coltrane en a désarçonné au moins un. De toute manière, l'improvisation n'est pas le seul mode de création du jazz, et bien des œuvres majeures de cette musique, comme certaines suites de Duke Ellington ou de Gil Evans, sont entièrement composées ; mais pour l'essentiel, l'improvisation, jazzique ou non, musicale ou autre, est en tant que telle de l'ordre du singulier, au sens fort, c'est-à-dire de l'unique.

Il n'en va pas de même de la performance d'exécution. Une œuvre allographique se prête à un nombre indéfini d'exécutions *correctes* (c'est-à-dire conformes aux indications du texte ou de la partition), bonnes ou mauvaises, sans compter les incorrectes, et « une » interprétation, définie à la fois par sa conformité au texte et par son identité spécifique de performance, est toujours, selon les conventions du monde de l'art, considérée comme répétable dans les limites de cette conformité et de cette identité. Pour prendre un exemple volontairement simple, disons qu'un pianiste ou un comédien en tournée qui joue tous les soirs devant un nouveau public la sonate *Hammerklavier* ou le rôle d'Harpagon *peut* être considéré comme présentant tous les soirs, avec des variantes négligeables, « la même » interprétation de cette œuvre. Si un *aficionado* qui le suit de séance en séance sait fort bien percevoir de l'une à l'autre des différences significatives, cela n'empêche nullement le monde de l'art de manier avec pertinence une notion synthétique (comme toutes les entités itératives) telle que « l'*Hammerklavier* de Pollini » ou « l'Harpagon de Michel Bouquet », considérés dans leurs seuls traits spécifiques, c'est-à-dire communs à toutes leurs occurrences et distincts en bloc d'autres notions synthétiques telles que l'*Hammerklavier* de Schnabel ou l'Harpagon de Dullin. Ce caractère commun, identifié en termes purement spécifiques (on ne voit pas très bien ce qui pourrait constituer l'identité *numérique* d'une telle

entité), fait de la série itérative une pure idéalité, une classe dont chaque performance singulière est un membre, et dont les traits communs pourraient sans doute être partiellement consignés, sinon par une notation au sens strict, du moins par une sorte de script renchérissant sur les indications du texte, par exemple les didascalies de *L'Avare* ou les prescriptions de tempo de l'*Hammerklavier*[46]. À ce titre, une série itérative de performances (l'*Hammerklavier* de Pollini) peut être considérée comme une sous-classe de ce que Goodman appelle la « classe de concordance » constitutive d'une œuvre allographique (l'*Hammerklavier* de Beethoven). Le terme généralement employé pour désigner l'identité stable d'une telle série (éventuellement ré-itérable en ce qu'on appelle en français une « reprise » et en anglais un *revival*) est celui de *production*, que Monroe Beardsley[47] propose judicieusement d'étendre à toutes les entités de cette sorte. Ainsi dit-on couramment que l'Opéra de Paris « reprend » une « production » de l'Opéra de Genève, ce qui ne désigne souvent en fait (mais c'est déjà beaucoup) qu'une identité (relative) de mise en scène : l'application de ce terme est évidemment à géométrie variable ; mais rien ne s'oppose à ce qu'on qualifie de « production », dans une intention de plus grande identité possible et aux accidents près, une série plus compacte, telle que la *Tétralogie* de Chéreau-Boulez à Bayreuth en 1979, ou celle de James Levine au Metropolitan Opera en 1988-1990.

À ce titre, dûment attesté dans les coutumes culturelles, on peut considérer les œuvres de performance comme susceptibles, par itération, d'un mode d'existence intermédiaire entre le régime autographique et le régime allographique. Je dis seulement *susceptibles*, parce qu'une performance restée unique (par décision, par accident ou par suite d'un insuccès dissuasif) n'accède évidemment pas à ce statut ; et je dis *intermédiaire*, parce qu'il me semble que trop d'aspects de l'art de performance (par exemple le timbre d'un chanteur, le visage d'une actrice, la plastique d'un danseur) échappent à la notation, même verbale, pour qu'une véritable « émancipation » allographique y soit envisageable – soit dit sans aucune nuance de regret. Et aussi parce que, contrairement à celle d'un texte ou d'une composition musicale, qui est immuable sauf altération, l'identité spécifique d'une série de performances peut *évoluer*, comme celle d'un objet matériel : on dira par exemple que telle production devient au fil des jours « plus homogène », que tel chanteur y « charge de plus en plus son rôle », ou que le chef y « dirige de plus en plus lentement », sans pour autant perdre le sentiment de l'identité de cette production, comme un tableau peut changer de couleur sans cesser d'être lui-même. Mais cette mutabilité a ses limites, car elle n'est pas, comme celle des objets matériels, gagée sur une identité numérique immuable : trop de changements dans la distribution, par exemple, peuvent compromettre celle d'une production, et l'interprétation d'une œuvre par un même exécutant peut subir une rupture d'identité, dont témoignent certains enregistrements très éloignés dans le temps, comme ceux des *Variations Goldberg* par Gould en 1955 et en 1981, ou du *Voyage d'hiver* par Fischer-Dieskau en 1948 et en 1985[48] ; on préfère, dans ces cas-là, parler de *deux* interprétations, éventuellement aussi distinctes que si elles étaient le fait de deux interprètes différents. Toutes ces latitudes ou hésitations témoignent entre autres du caractère incertain de l'identité itérative.

Ce statut intermédiaire l'est sans doute à plus d'un titre, et de plus d'une manière : entre l'autographique et l'allographique, pour la part d'idéalité, mais aussi entre l'immanence et la transcendance, puisque la performance itérative ne procède pas, comme les œuvres autographiques multiples, d'une empreinte mécanique capable de garantir une identité suffisante entre deux épreuves en principe indiscernables, mais par un travail de reprise perpétuelle où s'affrontent constamment, sur la base commune d'un texte à exécuter, la fidélité naturelle ou intentionnelle à un style d'interprétation et le désir légitime de renouvellement ou d'amélioration. En cela, elle évoque plutôt les pratiques d'autocopie plus ou moins libre d'où procèdent, entre autres, les œuvres à répliques. Comme le *Bénédicité* de Chardin, le « Rodrigue de Gérard Philipe » ou le « *Parsifal* de Boulez » sont des œuvres à immanence

plurielle dont le propos n'est pas nécessairement (comme celui du *Penseur*) l'indiscernabilité empirique des objets d'immanence[49]. En cela donc, elles commencent d'échapper à leur immanence, et à manifester leur transcendance.

En somme et à grands traits : une performance est un événement physique, et comme tel un objet autographique unique ; mais par l'enregistrement elle donne occasion à un art autographique multiple, et par l'itération à un art autographique pluriel ; et ces deux faits sont aussi des faits de transcendance, le premier par manifestation indirecte, le second par immanence plurielle. Nous retrouverons naturellement ces notions un peu plus loin, sur leur terrain le plus spécifique.

6. Le régime allographique

La théorie goodmanienne du régime[50] allographique se présente, je le rappelle, par un détail empirique et en apparence presque contingent, d'où elle remonte aux causes qui l'expliquent. Ce point de départ, c'est le fait que certaines sortes d'œuvres, et donc certains arts, ne se prêtent pas, comme d'autres, à la contrefaçon *(fake)* au sens strict, c'est-à-dire à l'acte de présenter frauduleusement une copie ou une reproduction comme l'original authentique – non parce qu'une telle opération serait impossible, mais plutôt parce qu'elle est en un sens trop facile, et de ce fait insignifiante : rien n'est plus aisé que de recopier ou de reproduire le texte de *La Mort des amants* ; et surtout parce que le produit (un nouvel exemplaire de ce poème) n'en sera ni plus ni moins valide que son modèle, et ne constituera donc nullement une fraude à l'égard de ce texte, par essence reproductible à l'infini. La fraude, encore une fois, pourrait consister à présenter ce nouvel exemplaire, si manuscrit, comme l'autographe original, ou, si imprimé, comme l'un des exemplaires de telle édition, mais cette fraude-là ne porterait pas sur l'objet allographique qu'est le texte, mais sur cet objet autographique unique qu'est un manuscrit autographe, ou sur cet objet autographique multiple qu'est une édition. Faire passer une copie ou un fac-similé pour un manuscrit ou un exemplaire d'édition authentique est un acte pourvu de sens, car ce fac-similé n'est *pas* ce pour quoi on le fait passer ; mais « faire passer » le *texte* de ce fac-similé pour le texte ainsi reproduit est une expression dépourvue de sens, car les deux textes sont alors rigoureusement identiques, ou plus exactement il n'y a là qu'*un* texte, que « reproduisent », c'est-à-dire en fait *manifestent*, sous des formes matérielles identiques ou non, le manuscrit original, l'exemplaire imprimé authentique de l'édition originale (ou de toute autre édition autorisée), et leurs éventuels fac-similés frauduleux – mais aussi bien n'importe quelle transcription produite dans une autre graphie ou typographie, pourvu qu'elle soit « orthographiquement » (littéralement) correcte, c'est-à-dire conforme au modèle. Si donc on considère (ce qui à ce niveau est une pure évidence) qu'une œuvre littéraire consiste en son texte (et non en les manifestations variables de ce texte), il s'ensuit qu'une telle œuvre n'est pas contrefaisable, ou qu'une contrefaçon fidèle ou une transcription exacte d'une de ses manifestations correctes n'en est rien d'autre qu'une nouvelle manifestation correcte.

Cet état de choses, qui, *mutatis mutandis*, caractérise aussi bien la musique et quelques autres pratiques artistiques, définit tautologiquement ces pratiques comme allographiques, mais on ne peut dire qu'il *explique* l'existence de ce régime d'immanence, dont il fournit plutôt un *indice*, en tant qu'il en est une conséquence ou un effet, en même temps (nous le verrons) qu'un instrument. L'explication recherchée ne se trouve pas dans le fait que les produits de cette sorte d'arts sont multiples : comme nous l'avons déjà vu, certains arts à produits (ou *épreuves*) multiples, comme la gravure ou la sculpture de fonte, n'en

sont pas moins autographiques, puisque chaque épreuve doit être authentifiée par quelque pedigree, et donc définie par son « histoire de production », alors qu'une inscription de *La Mort des amants* ou une partition de la symphonie *Jupiter* assemblées par le hasard en constitueraient des exemplaires aussi valides que ceux qui dérivent, par transcription ou photocopie, du manuscrit original. Goodman discute et rejette également[51] une autre explication possible, qui tiendrait à ce que les arts autographiques ne comporteraient qu'une seule phase *(stage)* de production (le peintre produit lui-même une œuvre *ultime*, que personne n'aura à « exécuter »), et les arts allographiques deux phases (le musicien produit une partition qu'un interprète, éventuellement lui-même, devra ensuite exécuter). Ce critère n'est pas plus distinctif que celui de la multiplicité des produits, car certains arts autographiques (ceux, justement, à produits multiples) comportent aussi deux phases, tandis qu'un art allographique comme la littérature n'en comporte qu'une : le manuscrit, ou dactylogramme (etc.) produit par l'écrivain est lui aussi, du point de vue qui nous occupe ici, ultime ; il sera par la suite (ou ne sera pas) *multiplié* par impression, mais cette opération quantitative n'affectera pas le mode d'existence de son texte, que n'affectera pas davantage une exécution orale. La frontière entre les deux régimes ne passe donc pas par là.

Il me semble d'ailleurs que la distinction entre arts à une et à deux phases ne s'articule pas exactement comme le dit Goodman. L'opposition entre le régime de la musique et celui de la littérature n'est nullement aussi catégorique et beaucoup plus fluctuante qu'il ne semble le supposer : il a existé et il existe encore des situations où la littérature fonctionne plutôt en deux phases (par exemple au théâtre), et il en existe où la musique, par force ou par choix, fonctionne en une seule phase, celle qui produit une partition que des musiciens liront sans la « jouer ». Il existe aussi des formes de « littérature[52] » purement orales, et de musique non écrite, dont la phase unique n'est donc pas celle d'une notation éventuellement en attente d'exécution, mais plutôt d'une exécution première, éventuellement susceptible de notation. Bref, les relations entre ces deux modes de manifestation ne sont peut-être pas le plus correctement décrites en termes (diachroniques) de « phases », mais plutôt en des termes synchroniques, ou achroniques, que nous retrouverons. La seule application pertinente de la notion de phase me semble concerner les arts autographiques à produits multiples, où le modèle, la planche, le négatif produits par l'artiste *précèdent* nécessairement les épreuves qu'on en tirera ultérieurement par empreinte. En littérature, en musique et, nous le verrons, dans tous les arts allographiques, l'ordre de succession entre exécution et notation n'est au contraire nullement prescrit par une relation de causalité. Les arts autographiques multiples sont donc les seuls arts proprement « à deux phases », et, comme le suggère bien Goodman, ce n'est qu'à la deuxième qu'ils peuvent multiplier leurs produits[53]. Les arts allographiques ne sont pas constitutivement des arts à deux phases, mais plutôt des arts susceptibles de deux modes de manifestation, dont l'ordre est relativement indifférent. Cette observation, que je développerai plus loin, n'invalide en rien le rejet d'une explication « par les phases » du régime allographique – bien au contraire.

La véritable explication (la « raison », comme l'appelle Goodman) tient à une distinction, caractéristique du régime allographique, entre les différences « sans importance » et les différences pertinentes qui peuvent séparer deux inscriptions, ou deux exécutions, d'une œuvre (par exemple) littéraire ou musicale ; ou, ce qui revient au même, à une distinction entre les « propriétés constitutives de l'œuvre » et les « propriétés contingentes[54] » – celles-ci étant des propriétés non plus de l'œuvre, mais de telle ou telle de ses manifestations. Les propriétés constitutives d'une œuvre littéraire – je dirais plus volontiers : de son *texte*, mais cette distinction-là n'est pas (encore) pertinente au point où nous sommes – sont celles qui définissent son « identité orthographique » ; mais l'expression anglaise *sameness of spelling* a le mérite de ne pas trop favoriser *a priori* le mode scriptural : il s'agit en somme de son identité linguistique, en amont de toute séparation entre l'oral et l'écrit, et que doivent respecter, pour être

correctes, toute inscription et toute profération. Les propriétés « contingentes » d'une inscription ou d'une profération sont celles qui ne caractérisent que le mode de manifestation : choix graphique, timbre, débit, etc. En musique, de même, on tiendra pour contingents dans une partition les traits de réalisation graphique, et dans une exécution les traits (variablement) propres à l'interprétation, comme le tempo adopté (s'il n'est pas prescrit), le timbre d'une voix, la marque d'un instrument. Comme on le voit, les qualificatifs de « constitutif » et de « contingent » doivent être compris comme relatifs à l'œuvre (ou plutôt à son objet d'immanence), et comme signifiant en fait « propre à l'immanence » et « propre à telle manifestation », celle-ci considérée soit dans ses traits génériques (communs par exemple à tous les exemplaires d'une même édition de *La Chartreuse de Parme*, ou à toutes les occurrences de l'interprétation de la sonate *Waldstein* par Alfred Brendel), soit et *a fortiori* dans ses traits singuliers : telle page déchirée dans mon exemplaire de la *Chartreuse*, telle fausse note dans telle occurrence de l'interprétation de la *Waldstein* par Brendel.

Ce partage entre propriétés de l'objet d'immanence et propriétés de ses manifestations explique bien le fait empirique initialement rencontré comme indice du régime allographique : si une œuvre littéraire ou musicale n'est pas susceptible de contrefaçon, c'est parce que la présence dans une prétendue « contrefaçon » de toutes ses propriétés « constitutives » suffit à faire de ce nouvel objet une manifestation correcte de (l'objet d'immanence de) cette œuvre, aussi correcte de ce point de vue que ses manifestations les plus officiellement authentifiées : manuscrit autographe, édition « revue par l'auteur », exécution dirigée par le compositeur, etc. – quelles que soient par ailleurs les propriétés « contingentes » propres à cette manifestation, telles qu'être par exemple une photocopie illégale en vertu de la loi du 11 mars 1957, un faux en écritures, un plagiat éhonté de l'interprétation de Brendel, etc. *A contrario*, bien sûr, l'impossibilité de distinguer entre propriétés constitutives et contingentes (entre immanence et manifestation), qui caractérise le régime autographique, entraîne que la moindre différence de propriétés – ainsi, pour une copie par ailleurs supposée « parfaite » de la *Vue de Delft*, le fait d'avoir été peinte en 1990 – vaut pour une preuve (et un trait) de contrefaçon.

Mais cette distinction entre les deux séries de propriétés appelle sans doute elle-même une explication. Nelson Goodman, qui consacrera pourtant tout un chapitre[55] de *Langages de l'art* à un examen très attentif des « réquisits » de la notation, et qui attribue aux modes scripturaux de la manifestation un rôle parfois (selon moi) excessif, se garde bien de faire de l'existence d'une notation la clé de cette situation, dont elle est plutôt elle-même un effet qu'une cause. « L'existence d'une notation, précise-t-il en 1978 en répondant à une remarque de Wollheim, est ce qui établit couramment un art comme allographique, mais cette seule existence n'est ni une condition nécessaire ni une condition suffisante [du régime allographique][56]. » On peut se demander comment un élément peut « établir » un état de choses sans en être une condition suffisante ; la réponse est sans doute, ici encore, dans son caractère d'effet plutôt que de cause : il peut y avoir allographisme sans notation (condition non nécessaire), mais il ne peut y avoir notation sans allographisme, condition nécessaire de la notation, qui en est de ce fait un indice certain, et donc bien, inductivement, une condition suffisante, non du régime allographique, mais du diagnostic d'allographisme.

Le texte de 1978 est à vrai dire plus restrictif que ne l'indique cette formulation, puisqu'il mentionne l'existence de systèmes de notation dans les arts autographiques, comme la numérotation des tableaux dans certains musées (comparable à celle des livres dans les bibliothèques[57]), où 76.21 désigne de manière univoque la vingt et unième acquisition de l'année 1976. En ce sens-là, bien sûr, la présence d'une notation n'est pas un indice fiable du régime allographique, mais il me semble que Goodman élargit ici à l'excès le concept de notation en l'appliquant, de manière un peu sophistique, à tout système d'identification péremptoire d'un objet, identifié dans ce cas par son identité numérique d'objet singulier,

comme nous le sommes tous, en France, par notre matricule INSEE[58]. Les notations caractéristiques des arts allographiques consignent, elles, non pas des identités numériques (que leurs objets, puisque idéaux, ne sauraient comporter), mais bien des identités spécifiques, définies par l'ensemble des « propriétés constitutives » de ces objets, et qu'elles permettent de « reproduire » dans de nouvelles manifestations conformes. Si l'on en restreint le concept à cette fonction, la présence d'une notation redevient, me semble-t-il, un indice sûr d'allographisme, et donc, en termes de diagnostic ou de définition, une condition suffisante. Qu'elle n'en soit pas une condition *nécessaire*, Goodman l'affirme sans l'argumenter, mais on peut en trouver une confirmation dans le caractère allographique d'un art comme la littérature, qui ne comporte pas de notation au sens strict, et plus encore de pratiques artistiques comme la dramaturgie (mise en scène), dont les œuvres sont perpétuées par de simples *scripts* verbaux.

Je reviendrai sur la différence entre scripts et textes littéraires ; il suffit pour l'instant d'indiquer qu'un texte est un objet (d'immanence) verbal, et qu'un script (par exemple une recette de cuisine ou une didascalie dramatique) est la dénotation verbale d'un objet non verbal tel qu'un plat ou un jeu de scène. Si l'on admet que certaines œuvres allographiques ne comportent pas, ou pas encore, de notation plus stricte qu'une telle dénotation, on doit bien admettre que la notation *stricto sensu* n'est pas une condition nécessaire de ce régime. « Ce qui lui *est* nécessaire, insiste Goodman, c'est que l'identification d'un exemplaire [éventuellement unique] d'une œuvre soit indépendante de l'histoire de sa production. La notation codifie autant qu'elle le crée un tel critère autonome[59]. » Je dirais volontiers qu'elle codifie *plutôt* qu'elle ne crée un tel état de fait, encore une fois définitoire du régime allographique, dont elle est à la fois un effet et un instrument : lorsque telles circonstances (comme le caractère éphémère des performances ou le caractère collectif de certaines créations[60]) poussent un art à évoluer vers le régime allographique, l'invention et la mise au point progressive d'un système tel que la notation musicale classique ne peut que favoriser et entretenir ce mode d'existence. Mais le régime allographique peut advenir et perdurer sans lui, vaille que vaille et en attendant mieux, comme la chorégraphie l'a fait pendant des siècles avant l'invention récente d'une ou plusieurs notations tenues pour péremptoires. Et il va de soi qu'un système de notation peut être plus ou moins strict, et, comme notre notation musicale, connaître des stades ou des modes diversement perfectionnés, ou coexister plus ou moins étroitement avec des instruments plus lâches, comme les indications verbales de tempo ou d'expression.

Si la notation n'est manifestement pas la cause déterminante (ni même l'unique moyen) de la distinction opérée entre propriétés constitutives et contingentes, reste à distinguer enfin cette cause. Goodman la trouve dans certaines nécessités pratiques comme le besoin de perpétuer des produits éphémères ou d'associer plusieurs personnes à leur exécution, et donc de « transcender les limitations du temps et de l'individu ». Cette « transcendance » suppose qu'on se mette d'accord sur les propriétés qui devront être obligatoirement communes à deux performances musicales ou littéraires, ou exigibles de l'exécution déléguée (et parfois différée) d'une œuvre architecturale, et sur les moyens d'en consigner la liste. Si informels que puissent être ces moyens, ils ne peuvent guère être improvisés au coup par coup, œuvre par œuvre, car ils exigent pour le moins l'établissement d'une classification et d'une nomenclature communes aux produits de l'ensemble d'une pratique, comme le répertoire des pas et des figures de la danse, des matériaux, des formes et des opérations de la couture, de la cuisine ou de la joaillerie. Le régime allographique est donc par essence un *stade* auquel un art accède de manière globale, sinon totale[61], et sans doute progressive, le produit d'une évolution et l'objet d'une « tradition », qui « doit d'abord être établie, pour plus tard être [j'ajouterais volontiers : *ou non*] codifiée au moyen d'une notation[62] ». Sa définition est donc inséparable d'une hypothèse diachronique, selon laquelle « au commencement, tous les arts sont peut-être autographiques » et certains, sinon tous, s'émancipent « non pas par proclamation, mais par la notation » – ou par quelque autre moyen. La répartition entre les deux

régimes « ne dépend de rien d'autre que d'une tradition qui pourrait avoir été différente, et qui peut encore changer ». Ceci implique sans doute que les circonstances, c'est-à-dire par exemple les relations variables entre le nécessaire et le possible, peuvent renverser le cours des choses, et faire aussi bien qu'un art (devenu) allographique redevienne un jour autographique, comme nous avons vu la photographie, au gré de divers épisodes technologiques, revenir partiellement du statut d'autographique multiple à celui d'autographique unique. Nous pourrons observer de tels signes dans l'évolution récente de la pratique musicale.

7. La réduction

L'instauration du régime allographique dans une pratique artistique procède, nous l'avons vu, d'une évolution, et d'une « tradition » qui consiste elle-même en un ensemble de conventions propres à chaque pratique concernée, et que nous retrouverons. Son exercice effectif, œuvre par œuvre, procède, lui, d'une opération mentale qui n'exige *a priori* aucune notation instituée, et qui n'est à vrai dire nullement réservée aux pratiques artistiques – à moins de considérer *toute* pratique comme virtuellement artistique, ce qui ne me paraît nullement déraisonnable, mais de considération prématurée. Cette opération a lieu par exemple chaque fois qu'un acte physique (mouvement corporel ou émission vocale) est « répété », ou qu'un objet matériel est « reproduit » autrement que par empreinte mécanique. En effet, aucun acte physique, aucun objet matériel n'est susceptible d'une itération rigoureusement identique, et par conséquent toute reproduction acceptée pour telle suppose que l'on néglige ou que l'on « fasse abstraction » d'un certain nombre de traits caractéristiques de la première occurrence, et qui disparaîtront à la deuxième, au profit de quelques autres, propres à celle-ci, et jugés tout aussi négligeables. Je lève le bras droit et je demande à une personne présente de « faire le même geste »: elle lève un bras à son tour, et même, si elle est attentive, elle lève « le même bras » que moi, savoir : *son* bras droit. Matériellement, il n'y a rien de commun entre ces deux gestes, et l'expression « le même bras » est, en un sens, comiquement absurde : son bras n'est pas le mien. Je me satisfais pourtant de cette (modeste) performance au nom d'une identité de mouvement que l'on qualifiera très lâchement de « partielle » en considérant les deux gestes comme identiques *mutatis mutandis*, ou homologues : son lever de bras droit est à mon partenaire comme mon lever de bras droit est à moi. Mais physiquement, toutes choses ont été *mutata*, et l'identité entre les deux gestes se réduit en fait, comme toute identité, à une abstraction : ce qu'il y a de commun entre deux actes de lever le bras droit. Si c'était moi qui levais « deux fois » le bras droit, on pourrait considérer (très) grossièrement que les éléments physiques en jeu seraient deux fois les mêmes, mais on ne « refait » jamais exactement le même geste, et le seul élément certain d'identité serait de nouveau l'abstraction « lever le bras », ou du moins l'abstraction plus restreinte, mais toujours abstraite, « Genette lève le bras ». Si je prononce la phrase « Il fait beau », ou si je chante les onze premières notes d'*Au clair de la lune*, en demandant à mon acolyte bénévole d'en faire autant, ce qu'il produira dans sa voix n'aura d'identique à mon émission que l'entité verbale « Il fait beau » en mode oral, ou l'entité musicale « do-do-do-ré-mi, etc. » en version chantée, éventuellement transposée à l'octave, voire, si l'acolyte manque d'oreille, à la tierce ou à la quarte, ou pis. Si je trace au tableau une figure simple, par exemple un carré, et que mon acolyte, à ma demande, trace à son tour la « même » figure sur son cahier, les deux figures n'auront sans doute en commun que la définition du carré en général.

Dans chacune de ces expériences, l'acte (éphémère) ou l'objet (persistant) produits sont en eux-mêmes des objets (au sens large) physiques singuliers, non exactement réitérables, et donc de régime autographique – leur éventuel statut artistique dépendant d'une intention et/ou d'une attention qui ne nous concernent pas pour l'instant. Leur passage au régime allographique procède, je l'ai dit, d'une opération mentale, et non simplement d'un acte physique, car il ne suffit pas que X, après Y, lève son bras droit, dise « Il fait beau », chante *Au clair de la lune* ou trace un carré pour que ces actes ou objets soient acceptés comme des répliques correctes de leur modèle : il faut que ces actes ou objets soient considérés dans ce qu'ils ont de commun avec ce modèle, et qui est une abstraction. Le seuil d'exigence peut naturellement être abaissé, si l'on se contente de n'importe quel bras, de n'importe quelle phrase, mélodie, figure, etc., ou élevé, si l'on exige telle façon de lever le bras, tel accent dans la phrase, tel tempo à la mélodie, telle dimension au carré ; on ne détermine ainsi que des changements de niveau d'abstraction, ou d'extension du concept commun. Mais, si la seconde occurrence n'est pas sanctionnée, et en quelque sorte légitimée par cette opération mentale, elle ne sera pas reçue comme « seconde occurrence » du même acte ou objet, mais simplement comme un autre acte ou objet, uni au premier, dans le meilleur des cas, par une vague relation de ressemblance. C'est évidemment ce qui se passe si, pour quelque raison, la première (et dès lors seule) occurrence est considérée comme un objet unique et irrépétable, défini non seulement dans son identité spécifique, par définition partageable, mais dans son identité numérique, par définition non partageable, c'est-à-dire comme un objet définitivement autographique. Par exemple, si l'on considère mon lever de bras, ma production de la phrase « Il fait beau » ou de la mélodie *Au clair de la lune* comme des performances indivisibles de danseur, d'acteur ou de chanteur, où la séparation entre l'acte et son « contenu » chorégraphique, verbal ou musical est impossible ou non pertinente. Dans ce cas, l'acte d'itération ne sera plus tenu pour une « deuxième occurrence » (la notion même d'occurrence n'aura à vrai dire plus cours), mais pour une « imitation » plus ou moins « fidèle » et, selon les cas, plaisante ou frauduleuse. Entre la première série de cas et la seconde, la différence ne tient pas au degré de similitude entre les occurrences, mais au statut accordé à la première, qui autorise ou non l'opération mentale dont dépend à son tour celui de la deuxième, et éventuellement des suivantes. Je reviens à l'exemple de la figure géométrique pour une variation imaginaire sans doute plus parlante : Picasso dessine sur le mur un carré, et demande à son petit-fils de reproduire cette figure. Si la chose se passe, hypothèse fantaisiste, pendant une leçon de géométrie, Pablito considère la figure dans son identité spécifique, et donc transférable, de « carré », et trace à son tour, et à sa manière, un autre carré. Dans un contexte différent (leçon de dessin ?), Pablito, qui sait déjà ce que cela veut dire, considérera la figure comme « un Picasso », et se déclarera à juste titre incapable de la reproduire dans son tracé « inimitable ». Le même carré fonctionne la deuxième fois comme un objet autographique, essentiellement défini par son identité numérique ou « histoire de production », la première fois comme un objet allographique, à l'identité spécifique indéfiniment transférable. Dans un cas, son « imitation », si laborieuse et si fidèle qu'elle soit, ne sera qu'une contrefaçon, dans l'autre une imitation même cavalière vaudra pour une nouvelle occurrence parfaitement valide. Les deux contextes distincts fonctionnent ici comme ces « traditions » dont parle Goodman, c'est-à-dire des *usages*, qui déterminent pour l'essentiel la différence des deux régimes.

Comme les exemples qui précèdent le suggèrent sans doute plus ou moins clairement, ces situations déterminantes ne se distinguent pas seulement par des définitions globales telles que « leçon de géométrie » ou « leçon de dessin ». Les situations allographiques comportent toujours, quoique à des degrés divers, des instruments d'identification (spécifique) dont les situations autographiques se passent fort bien : devant telle figure tracée par Picasso, je puis m'abîmer dans une contemplation synthétique et dispensée de toute analyse ; avisé après coup de ce qu'il s'agit là d'une simple figure géométrique et

sommé de la reproduire comme telle, je devrai dégager ses propriétés constitutives (géométriques) des propriétés contingentes (de ce point de vue) dont la gratifie le style picassien, et nul doute que j'y parviendrai d'autant plus facilement que je disposerai déjà, par exemple, de la notion de *carré*. Même renfort, sans doute, si, entendant les bruits successivement échappés d'une bouche humaine, je dispose de notions telles que *parole*, *langue française*, *phrase*, *mots*, *musique*, *mélodie*, *sons*, *intervalles*, etc., qui m'aideront fort à analyser ces bruits en propriétés en l'occurrence contingentes (timbre, accent) ou constitutives (mots, tons) de l'objet verbal ou musical, et à reproduire les secondes à travers les caractéristiques de nouveau contingentes de ma propre émission. L'ensemble des notions qui m'aident à cette transposition constitue le répertoire des identifications linguistiques ou musicales, et chaque pratique allographique se conforte d'une telle compétence. Les mouvements d'un danseur ou d'un torero peuvent paraître à un profane désordonnés, aléatoires et parfaitement inanalysables en propriétés contingentes (ou caractéristiques de sa manière, ou de telle circonstance particulière de l'exécution) et propriétés constitutives de la « partie » qu'il exécute ; mais un connaisseur averti y reconnaîtra un entrechat, un jeté-battu, une véronique ou une estocade *a recibir*, autant de mouvements codifiés, constitutifs de la pratique considérée, et identifiables pour lui à travers les aléas ou les inflexions propres à telle performance singulière[63], comme un auditeur compétent identifie dans une émission vocale les mots d'une phrase ou les intervalles d'une mélodie. Le même genre de répertoire (vocabulaire et syntaxe) aide à distinguer les éléments (formes et matériaux) d'une œuvre architecturale, les ingrédients et les préparations d'un plat, les bouquets et les saveurs en bouche d'un vin, les tissus et les dispositions d'un vêtement, etc. Ce type de compétence ne permet pas toujours de produire soi-même de nouvelles occurrences, mais il suffit généralement à identifier en deux occurrences la même « propriété constitutive ».

Comme on a pu l'observer au passage, aucune des opérations que je viens d'évoquer n'exigeait la présence et l'usage d'une notation au sens strict, qui suppose le recours à des conventions graphiques artificielles et sophistiquées : il n'est nullement indispensable de savoir lire la musique pour reproduire « d'oreille » une phrase musicale, et les répertoires techniques propres à chaque pratique peuvent faire l'objet d'une simple désignation verbale, transmissible par tradition orale. Mais qui plus est, l'opération, que j'ai jusqu'ici qualifiée de « mentale », peut être parfaitement tacite, implicite, voire inconsciente. Lorsque je « répète » dans ma voix une phrase ou une mélodie, lorsque je « reproduis » à ma façon un geste ou une figure, je n'éprouve pas toujours le sentiment ni le besoin d'analyser ces objets de perception en propriétés constitutives et contingentes. Sans doute aidé par une compétence acquise, je procède à cette analyse le plus souvent « sans y penser », sans m'en apercevoir, et l'adjectif « mental » ne doit pas ici impliquer nécessairement une participation de la conscience. Il serait sans doute plus juste d'y supposer quelques événements cérébraux, quelques réactions chimiques, ou électriques, entre mes neurones, dont la contrepartie intellectuelle, ou réflexive, n'affleure à la conscience qu'en cas d'embarras, ou d'exceptionnelle application démonstrative. Je ne suis même pas sûr que l'opération d'itération sélective exige en général et *a priori* plus d'attention que la reproduction fidèle d'un objet dans l'ensemble de ses propriétés. Si l'on me demande de répéter « fidèlement » un mot (d'une langue) que j'ignore et que j'entends prononcer pour la première fois, je dois m'efforcer de respecter les moindres caractéristiques de son émission, ignorant par définition lesquelles sont pertinentes et lesquelles ne le sont pas. S'il s'agit d'un mot connu, l'analyse s'en opère pour ainsi dire automatiquement « quelque part » entre mon oreille et ma bouche, et je n'ai à me soucier d'aucun détail. L'identification dispense pour ainsi dire de toute attention, et comprendre (puisque c'est bien de cela qu'il s'agit) est en somme moins fatigant qu'ânonner. Mais c'est bien sûr parce qu'on avait préalablement *appris à*

comprendre. La notion de *compétence*, qui comporte la maîtrise, devenue inconsciente, d'un code, résume évidemment tout cela.

Le passage d'une œuvre (objet ou événement) du régime autographique au régime allographique suppose donc, et à vrai dire *consiste*, en une opération mentale, plus ou moins consciente, d'analyse en propriétés constitutives et contingentes et de sélection des seules premières en vue d'une éventuelle itération correcte, présentant à son tour ces propriétés constitutives accompagnées de nouvelles propriétés contingentes : X chante *Au clair de la lune* dans son timbre et sa tessiture, Y produit dans son timbre et sa tessiture un nouvel événement sonore qui n'a de commun avec le premier que la ligne mélodique d'*Au clair de la lune*, définie en intervalles de tons et en valeurs relatives de durée. Encore une fois, le nombre de propriétés posées comme constitutives peut varier d'une circonstance à l'autre : on peut, par exemple, considérer les valeurs rythmiques comme contingentes, mais au contraire exiger le respect de la tonalité, ou l'inverse, etc. Ces degrés variables d'exigence ne peuvent être stabilisés que par des normes culturelles collectives. Mais j'ai qualifié l'itération d'*éventuelle*, parce que cette possibilité, ouverte par le régime allographique, peut fort bien rester virtuelle : dans notre régime culturel, le texte d'un manuscrit original qui n'a pas encore été reproduit, et qui ne le sera peut-être jamais, n'en est pas moins perçu comme texte itérable selon ses propriétés constitutives et à l'exception de ses propriétés contingentes de manuscrit, par exemple dans une transcription typographique. Ce qui définit l'état allographique n'est pas l'itération (sélective) effective, mais l'*itérabilité*, c'est-à-dire en somme la possibilité de distinguer entre les deux séries de propriétés.

Ainsi que l'illustrait déjà l'exemple imaginaire du carré de Picasso, cette possibilité n'est pas un fait de « nature » qui distinguerait définitivement certains objets de certains autres, mais un fait de culture et d'usage – consensus plus ou moins institutionnel et codifié qui résulte d'une rencontre, ou d'un équilibre, de besoins et de moyens. Certains objets sont relativement plus faciles que d'autres à analyser de la sorte, mais « relativement » signifie : d'une manière qui dépend à la fois de la pression de la nécessité et des ressources, individuelles ou collectives, en compétence. Il peut m'être plus facile d'analyser une phrase de Mozart qu'un plat chinois, mais cela ne signifie pas que la musique de Mozart soit *en elle-même* plus propice au régime allographique que la cuisine chinoise, et il est assez plausible qu'un gastronome cantonais rencontrera les difficultés et facilités inverses. En toute hypothèse, et toutes situations confondues, nécessité fait loi mais à l'impossible nul n'est tenu, et le consensus tend à considérer comme constitutives les propriétés qu'il peut – *hic et nunc* – extraire par abstraction et consigner par dénotation. Jusqu'à l'invention du métronome, les indications de tempo musical étaient, soit absentes (et le tempo *ad libitum*), soit verbales (*andante*, *allegro*, etc.), avec toutes les imprécisions et équivoques caractéristiques, comme le montre Goodman, du langage discursif, et l'on « faisait avec » – c'est-à-dire sans. Grâce au métronome, Beethoven a pu donner pour ses dernières œuvres des indications précises – et, paraît-il, inapplicables. On n'arrête pas le progrès, mais – l'humanité ne se posant, comme on sait (et pour clore cette série de clichés), que les problèmes qu'elle peut résoudre – la solution de celui-ci est d'une simplicité angélique : les propriétés constitutives sont toujours extractibles, car on tient à chaque stade pour constitutives celles qu'on sait extraire. Le noble qualificatif d'« ontologique » s'applique décidément bien mal à des données aussi fluctuantes, et typiquement pragmatiques – à moins qu'il ne faille y voir une illustration de ce que Quine appelle la « relativité de l'ontologie ».

Comme nous l'avons vu, les propriétés élues (variablement) comme constitutives n'ont rien de matériel : ce qui est commun à mon *Au clair de la lune* et à celui de mon acolyte, ou au carré de Pablo et à celui de Pablito, est une entité passablement abstraite, même si d'extension variable selon les degrés d'exigence. On pourrait donc qualifier notre opération instituante d'*abstraction*. Mais ce terme me semble impropre pour des raisons qui apparaîtront plus loin, et que l'on peut esquisser provisoirement en

observant que, si « le carré » en général est assurément un concept, il n'en va pas de même d'une mélodie ou du texte d'un poème, objets aussi singuliers à leur manière et dans leur régime que le carré de Picasso à la sienne et dans le sien. Les objets allographiques sont, comme chez Proust les analogies qui déclenchent la réminiscence, « idéaux sans être abstraits » ; je les qualifierai donc (comme je l'ai déjà fait plus haut), non d'abstractions, mais plus largement d'objets idéaux, ou, pour faire un peu plus bref et beaucoup plus chic, d'*idéalités*. Et, pour rester dans un vocabulaire pseudo-husserlien, je propose de baptiser notre opération instituante *réduction allographique*[64], puisqu'elle consiste proprement à réduire un objet ou un événement, après analyse et sélection, aux traits qu'il partage, ou peut partager, avec un ou plusieurs autres objets ou événements dont la fonction sera de manifester comme lui sous des aspects physiquement perceptibles l'immanence idéale d'une œuvre allographique. Les propriétés « constitutives » sont celles de l'objet (idéal) d'immanence, les propriétés « contingentes » (à cet objet) sont évidemment constitutives de ces diverses manifestations. Par exemple, la structure AABA est constitutive (entre autres[65]) d'*Au clair de la lune*, le fait d'être chanté en voix de ténor est constitutif de certaines de ses manifestations. Le fait de commencer par « Longtemps… » et de finir par «… dans le Temps » caractérise (non exhaustivement, mais sans doute exclusivement, sauf variation oulipienne) le texte d'*À la recherche du temps perdu*, celui d'être imprimé en garamond corps 8 caractérise certaines de ses manifestations. Il convient donc, et il est grand temps, de substituer à l'expression « propriétés constitutives » l'expression plus précise *propriétés d'immanence*, et à « propriétés contingentes », « propriétés génériques ou individuelles de telle classe de manifestations ou de telle manifestation singulière », ou, plus couramment, *propriétés de manifestation*. Car, si l'objet d'immanence est unique, sa manifestation se ramifie, virtuellement à l'infini, en genres, espèces et variétés de toutes sortes jusqu'à tel individu matériel et physiquement perceptible, qui fonctionne donc seul comme manifestation physique : la dernière édition Pléiade de la *Recherche* est l'une de ces classes, mon exemplaire personnel de cette édition est l'un de ces individus. Cette édition est en elle-même une idéalité aussi physiquement imperceptible que le texte de la *Recherche*. Seuls ses (leurs) exemplaires sont perceptibles. Il faut donc distinguer, non seulement entre propriétés d'immanence et de manifestation, mais, parmi celles-ci, entre celles des options intermédiaires de manifestation, également idéales (« être en garamond corps 8 »), et celles des objets (exemplaires ou occurrences) matériels de manifestation (« être actuellement sur ma table »). C'est l'examen de ces relations, structurales et fonctionnelles, entre immanence et manifestation, qui va nous occuper maintenant.

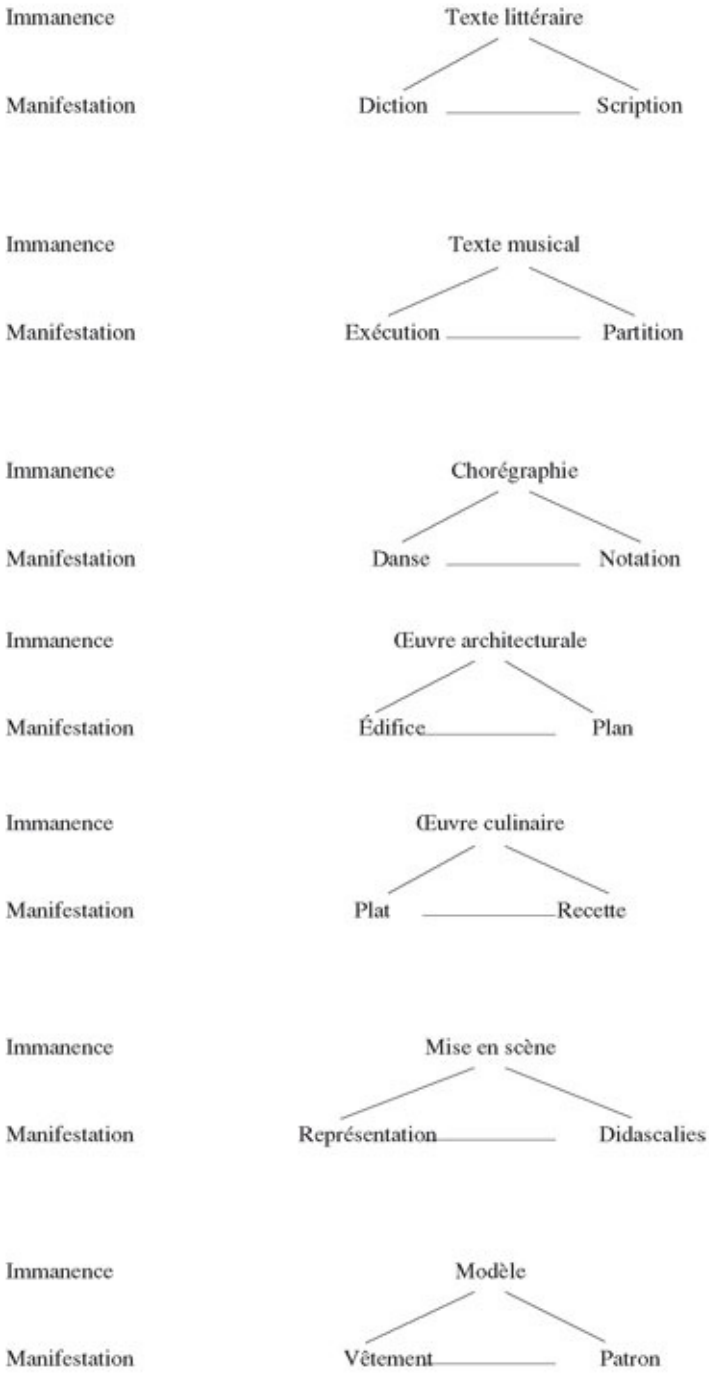
8. Immanence et manifestations

Le propre des œuvres autographiques, je le rappelle, est qu'il n'y a aucune raison d'y distinguer entre immanence et manifestations, puisque leur objet d'immanence est physique, perceptible et donc manifeste par lui-même. Les œuvres allographiques, au contraire, connaissent entre autres ces deux modes d'existence que sont l'immanence idéale et la manifestation physique. Ces deux modes sont, pour le coup, (onto)logiquement distincts, mais leur relation logique est assez complexe. Si les propriétés « constitutives » sont celles de l'objet d'immanence (par exemple un texte) et les « contingentes » celles de l'objet de manifestation (par exemple un livre), on ne peut dire que le second ne comprenne pas les premières, et nous avons vu que c'est une analyse portant sur l'ensemble de ses propriétés qui permet de distinguer les unes des autres. Pour le dire un peu naïvement, l'objet de manifestation comporte les deux,

et l'objet d'immanence ne comporte que les premières – dont il n'est rien d'autre que la somme : mon exemplaire de *La Chartreuse de Parme* contient (disons) deux cent mille mots et comporte quatre cents pages, son *texte* contient lui aussi deux cent mille mots, mais ne comporte aucun nombre de pages, car « comporter *x* pages » est un prédicat de manifestation physique, non d'immanence idéale, alors que « comporter *x* mots » est commun aux deux modes. Toujours naïvement, on peut dire que la manifestation contient (les propriétés de) l'immanence, qui, elle, ne contient pas (les propriétés de) la manifestation. Cette relation d'inclusion explique les glissements métonymiques par lesquels nous disons couramment qu'un livre nous a émus, quand il s'agit évidemment de son texte, ou que la *Chartreuse* est dans la bibliothèque, quand il s'agit évidemment d'un de ses exemplaires[66]. Bien entendu, nous avons toujours concrètement affaire à des objets de manifestation, « au sein » desquels nous considérons particulièrement tantôt l'immanence pure (relation de lecture), tantôt la manifestation seule (relation bibliophilique).

Le mode d'immanence est unique sauf transcendance, c'est-à-dire entre autres si l'on suppose, comme je le ferai constamment mais provisoirement dans ce chapitre, qu'il n'y a qu'*un* texte de chaque œuvre littéraire, qu'*une* partition (idéale) de chaque œuvre musicale, qu'*une* recette du cassoulet. En revanche, la manifestation peut prendre des formes très diverses, non seulement parce que telle édition d'un même texte, d'une même partition, d'une même recette peut être matériellement fort différente de telle autre, mais aussi parce qu'une œuvre littéraire ou musicale peut être aussi bien (certains diront : mieux) manifestée par une exécution vocale ou instrumentale, une œuvre culinaire dans une assiette que dans un livre de recettes. Je pose en principe qu'une œuvre allographique comporte (au moins virtuellement) deux modes distincts de manifestation, dont l'un est par exemple celui des exécutions musicales, des récitations de textes, des édifices construits ou des mets dans nos assiettes, et l'autre celui des partitions, des livres, des plans et des recettes, et que ces deux modes de manifestation, dont les relations au mode d'immanence sont assez distinctes, n'ont entre eux *a priori* aucune relation fixe de succession ni de détermination. Ce dernier point n'est pas admis par tous, et j'y reviens. Je reviendrai aussi, mais plus loin, sur le caractère virtuel, pour chaque œuvre, des deux modes de manifestation, et sur la possibilité d'un éventuel troisième. Qu'il suffise pour l'instant de rappeler que certaines partitions n'ont encore jamais été jouées, que certaines œuvres musicales improvisées ou de littérature orale n'ont encore jamais été notées (« Un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle »), et que Borges composait parfois « dans sa tête », en promenade, tout un poème qui ne devait être « dicté », c'est-à-dire récité par lui et « couché par écrit » par son (ou sa) secrétaire, que quelques heures plus tard.

La relation de l'immanence à ses deux modes (perceptibles) de manifestation peut être figurée par un triangle dont l'immanence occuperait le sommet, et les deux manifestations chacun des autres angles. Ainsi :



Le terme commun à toutes les manifestations figurées ici à gauche est évidemment, et d'usage courant, *exécution*. Pour désigner les manifestations figurées à droite, le terme de *notation* est, nous le savons, trop étroit, au moins dans le sens strict que lui donne Goodman[67], et qui ne s'applique vraiment, pour l'instant, qu'aux partitions musicales et (selon Goodman) à la notation chorégraphique proposée par Rudolf Laban. Le caractère notationnel de l'écriture par rapport à la langue est plutôt variable, aucune écriture courante n'étant rigoureusement phonétique, et il saute aux yeux que les « scripts » verbaux chargés de « noter » des objets non verbaux, comme les didascalies dramatiques ou les recettes de cuisine, souffrent (à cet égard) de toutes les équivoques et de tous les glissements progressifs propres au « langage discursif »: si une didascalie prescrit « fauteuil Louis XV », sans préciser la couleur, le metteur en scène, ne pouvant respecter cette achromie, met par exemple un fauteuil Louis XV bleu ; l'observateur chargé de noter cet accessoire dans une didascalie descriptive, ne pouvant pas davantage *tout* noter, note un peu au hasard « fauteuil bleu », ou « meuble Louis XV », et voilà l'amorce d'une dérive[68] qui peut

nous conduire (au moins) jusqu'à voir un téléviseur *design* figurer dans une pièce de Marivaux (on a vu pis, mais pour d'autres raisons).

Toutes les manifestations figurées à droite ne sont donc pas des notations, et aucune d'elles sans doute n'est rigoureusement et intégralement notationnelle. Il nous faut donc un terme plus large pour désigner ces divers moyens verbaux, diagrammatiques ou autres de consigner un objet d'immanence, et éventuellement[69] d'en prescrire l'exécution. Le terme le plus juste et le plus commode me semble être *dénotation*, puisqu'il s'agit à chaque fois d'établir, par un moyen ou par un autre, et généralement[70] conventionnel, de représentation, la liste des propriétés constitutives de cet objet idéal. Et comme les notations strictes en sont un cas privilégié (au moins en efficacité), vers lequel tous les autres s'efforcent avec plus ou moins de réussite, on pourra généralement entendre celui-là comme un élargissement de celui-ci, et l'écrire sous cette forme : *(dé)notation*.

La pression du système sémiotique goodmanien pourrait inciter, un instant, à cette question d'école : si les manifestations de droite sont des dénotations, ne peut-on en inférer que celles de gauche (les exécutions) sont des *exemplifications*, et que, si une partition dénote la symphonie *Jupiter*, une exécution l'exemplifie ? C'est en un sens la position de Goodman pour la musique (exclusivement), puisqu'il définit une œuvre musicale comme la classe des exécutions correctes d'une partition – ce qui confine la partition à un rôle purement instrumental, au service de ces exécutions. Mais on sait qu'il n'étend pas ce type de définition aux autres arts allographiques, et surtout pas à l'œuvre littéraire, dont les exécutions orales lui paraissent secondaires[71], et qu'il définirait peut-être plutôt comme la classe de ses *inscriptions* correctes. Cette dissymétrie me semble en elle-même peu soutenable, et la notion de classe, à laquelle renvoie inévitablement celle d'exemple, ne me semble pas rendre compte du mode d'existence de ces objets idéaux très particuliers que sont les objets d'immanence allographiques. Ce ne sont pas des classes, et aucune de leurs occurrences singulières de manifestation n'en sont des « exemples », c'est-à-dire des membres, j'essaierai de le montrer plus loin. La réponse est donc négative, ou la question oiseuse.

Les positions uniformément symétriques attribuées, dans les schémas triangulaires ci-dessus, aux deux modes de manifestation peuvent sembler contraires à l'usage. Pour certains, comme Souriau, Ingarden ou Urmson, la littérature semble être fondamentalement un art de la parole, où les scriptions, quand elles existent, ne sont que des instruments mnémotechniques au service de la diction[72]. Pour d'autres au contraire, comme Goodman (je viens de le rappeler), la forme authentique de l'œuvre littéraire est le texte écrit, et l'on se souvient peut-être de la dévotion scripturale pseudo-derridienne[73] des années soixante-dix, où, l'œuvre destituée au profit du Texte, celui-ci se voyait identifié à l'Écriture, opposée à la Parole à peu près comme le Bien au Mal. Le même genre de débat oppose ceux, sans doute majoritaires, dont Goodman[74], pour qui la partition n'est qu'un moyen de prescrire les exécutions, et ceux, dont un grand nombre de professionnels, pour qui « rien ne remplace la partition[75] ». Il me semble en fait que ces relations fonctionnelles, auxquelles je reviendrai plus loin, sont assez variables, dans le temps historique[76] et l'espace culturel collectif et individuel, pour justifier une disposition *a priori* symétrique qui laisse ouverte la latitude des choix locaux et des évolutions en tous sens. L'idéalité d'un texte littéraire ou musical, d'une œuvre architecturale, chorégraphique, culinaire, couturière, etc., n'est pas seulement ce qu'il y a de commun à toutes ses exécutions ou à toutes ses (dé)notations, mais bien ce qu'il y a de commun *à toutes ses manifestations*, par exécution ou par (dé)notation[77].

Le cas de l'architecture peut sembler paradoxal, parce que cet art, aujourd'hui pourvu de systèmes de (dé)notation assez efficaces pour permettre une multiplication indéfinie de ses exécutions, n'exploite jamais cette possibilité hors de ses produits esthétiquement les plus dévalorisés (HLM en série), ou d'ensembles groupés consistant en plusieurs édifices identiques, comme les deux *Lake Shore Drive Apartments* ou les deux *Commonwealth Promenade Apartments* (ce projet en comportait quatre) de Mies

van der Rohe à Chicago, ou les trois *Silver Towers* de Pei à New York. On imagine mal l'édification d'une réplique du *Seagram* ou du musée Guggenheim. Mais l'existence de ces (dé)notations permet au moins d'achever une œuvre après la mort de son auteur, comme l'Arche de la Défense de Spreckelsen, ou, je l'ai déjà signalé, de la reconstruire à l'identique après destruction, comme le pavillon allemand de Barcelone. Quant au caractère unique des œuvres de haute couture (en fait, me dit-on, autorisées à une exécution *par continent*, quoi qu'on entende par cette spécification géographique plutôt incertaine), il tient pour partie à une limitation volontaire dont les motifs sont évidents, et pour partie au caractère autographique de cette pratique, car rien n'empêche, non seulement qu'un art fonctionne dans un régime pour certaines œuvres et dans l'autre pour certaines autres, mais encore qu'une même œuvre soit autographique dans telle de ses parties et allographique dans telle autre : c'est évidemment le cas (fréquent) d'une œuvre picturale comportant une inscription verbale.

Si l'on pense seulement à la littérature, à la chorégraphie ou à la musique, ou peut supposer que toutes les exécutions consistent en des performances, et donc en des événements, et toutes les (dé)notations en des objets matériels tels qu'une page manuscrite ou imprimée. Mais ce n'est évidemment pas le cas de l'architecture, de la couture, ou de la cuisine, où les exécutions consistent en des objets (plus ou moins) persistants ; et, inversement, une (dé)notation peut prendre l'aspect d'un événement, puisque tous les scripts (recettes ou didascalies, par exemple) peuvent faire l'objet d'une présentation et d'une transmission orales. La distinction entre exécution et dénotation ne coïncide donc nullement avec la distinction entre objets (persistants) et événements (éphémères), et l'on peut croiser les deux catégories pour indiquer la répartition (variable) des aspects[78] entre les deux modes de manifestation[79] :

Aspect \ Mode	Exécution	Dénotation
Objets	Bâtiments Jardins Plats Parfums Bijoux	Scriptions Partitions Scripts Plans Formules
Événements	Dictions de textes Danse Exécutions musicales Performances théâtrales	Dictions de scripts

J'ajoute qu'aucune pratique n'est irrévocablement vouée à un système donné de dénotation : une langue peut être notée par plusieurs écritures, simultanées (comme le serbo-croate en caractères latins ou cyrilliques) ou successives (le vietnamien adoptant l'alphabet latin), la notation musicale n'a cessé d'évoluer depuis le Moyen Âge, divers systèmes alternatifs ont été élaborés depuis (au moins) Jean-Jacques Rousseau jusqu'au XX^e^ siècle, et rien n'interdit, sinon des raisons de commodité, de convertir une partition en une description verbale du genre « do-do-do-ré-mi… » (cela s'appelle *solfier*). Il suffit de considérer une tablature de luth du XVI^e^ siècle pour y observer un principe de notation, par le doigté, entièrement différent de celui qui est devenu le nôtre.

Mais cette description du système *immanence-exécution-(dé)notation* est encore fort sommaire, car entre l'immanence idéale et chacune de ses manifestations perceptibles s'interpose inévitablement, même si parfois implicitement, toute une chaîne d'options prescriptives que l'on doit parcourir pour décider du

choix d'une manifestation, et qui s'y retrouvent, pour qui veut la caractériser, à titre de prédicats descriptifs. Soit une sonate de Scarlatti dont je programme l'exécution pour un concert : je dois opter entre piano et clavecin ; si clavecin, entre deux (ou plusieurs) clavecinistes ; si l'un d'eux, entre plusieurs instruments singuliers, etc. ; le même genre d'option préside au choix après coup, par exemple entre diverses exécutions enregistrées ; et si je m'en remets au hasard, les options que je n'ai pas assumées se concrétisent malgré moi dans la description après coup de l'exécution tirée au sort : clavecin et non piano, Scott Ross et non Gustav Leonhardt, etc. Le même arbre d'options présiderait prescriptivement au choix, ou descriptivement à la spécification d'une partition. La même situation serait illustrée par le choix ou la description d'une diction ou d'une scription d'œuvre littéraire, et, dans les deux cas, la première option est entre exécution et (dé)notation. Vous entrez dans un magasin où l'on vend « de la musique » sous toutes ses formes, et vous demandez, sans plus de précision, « la sonate au *Clair de lune* ». On vous répondra inévitablement par une autre question : « Disque ou partition ? » – l'anglais, « toujours pratique », baptise la deuxième sorte *sheet music*, musique en feuilles. Et le même choix s'imposerait dans un magasin où l'on trouverait *À la recherche du temps perdu* sous forme de livres et de cassettes.

Je reviendrai plus loin sur ce fait universel des options intermédiaires entre l'immanence et chacune de ses occurrences singulières de manifestation, dont le trait le moins paradoxal n'est pas de placer entre un individu idéal (la *Recherche*) et un individu matériel (mon exemplaire) tout un réseau d'idéalités abstraites et génériques (oral/écrit, manuscrit/imprimé, romain/italique, etc.) susceptibles de s'interposer, comme un tamis indifférent à ce qu'il filtre, entre des milliers d'autres œuvres et des millions d'autres exemplaires. Mais il faut tout d'abord justifier (enfin) cette qualification d'« individu idéal », c'est-à-dire considérer pour lui-même le mode d'existence de l'objet d'immanence allographique.

Individus idéaux

Encore une fois, un tel « objet » n'*existe* nulle part hors de l'esprit ou du cerveau de qui le pense[80], et une description rigoureusement nominaliste, comme veut l'être (sauf négligence ou courtoisie) celle de Nelson Goodman, peut en faire l'économie en considérant l'œuvre allographique comme une simple collection d'occurrences ou d'exemplaires (« répliques ») non totalement identiques, mais qu'une convention culturelle pose comme artistiquement équivalents. Mais il reste bien difficile de préciser en quoi consiste cette équivalence sans faire appel à quelque idéalité, fût-ce sous les termes de « propriétés constitutives », d'« identité littérale » *(sameness of spelling)*, ou de « conformité » *(compliance)* d'une exécution à une (dé)notation, comme il est difficile d'assigner l'équivalence fonctionnelle d'un *r* apical et d'un *r* uvulaire sans recourir à l'objet typiquement idéal qu'est le phonème français /r/. Il est donc plus efficace de décrire la situation en supposant l'existence (idéale) de l'objet d'immanence, objet de pensée que définit exhaustivement l'ensemble des propriétés communes à toutes ses manifestations. Le principe d'Occam n'interdit pas tous les « êtres de raison », mais seulement ceux dont on peut raisonnablement se passer, et ce n'est pas, selon moi, le cas de celui-ci.

Ce type d'objet présente apparemment trois paradoxes qui ont tous trois attiré l'attention de Husserl – attention légitime puisque l'auteur d'*Expérience et Jugement* est en quelque sorte le promoteur de la notion d'idéalité (encore une fois plus vaste que celle de concept), dont relèvent à mes yeux (et aux siens) les œuvres allographiques[81].

Le premier paradoxe tient au caractère supposé « objectif », ou du moins communicable, d'un objet dont l'existence purement mentale, voire simplement neuronale, semble enfermée dans les limites d'un sujet individuel. Je ne me donnerai pas le ridicule d'assumer ce problème, dit des relations entre le « noématique » et le « noétique », que Husserl, selon Edie, résout « par sa théorie de la conscience

transcendantale ». J'observe seulement qu'il concerne toutes les idéalités, et non pas seulement les idéalités artistiques. Chacun est seul à savoir ce qu'il a « dans l'esprit » quand il pense le concept de triangle, ou le texte de *La Mort des amants* s'il le connaît par cœur, et lui-même ne le « sait » pas lorsqu'il opère sans y penser une itération ou une reproduction *mutatis mutandis*. Ces événements subjectifs, conscients ou inconscients, peuvent, me semble-t-il, être décrits comme autant de manifestations relevant d'un troisième mode, dont le versant neuronal nous est (pour l'instant) inaccessible, et dont le versant psychique prend tantôt la forme d'une exécution silencieuse (je chante *Au clair de la lune*, je récite *La Mort des amants* « dans ma tête », ou peut-être un peu dans ma gorge), tantôt celle d'une notation imaginaire (je « vois » une partition ou une page imprimée). Manifestations à usage interne et purement individuel, mais éventuellement suffisantes à la survie d'une œuvre, et nécessaires en l'absence de toute autre. Il me semble en effet qu'une œuvre allographique qui ne connaîtrait plus *aucune* manifestation d'aucune sorte (ni exécution ni dénotation) n'aurait du même coup plus aucune immanence, puisque l'immanence est la projection mentale d'au moins une manifestation. (Il lui resterait éventuellement cet autre mode, plus indirect, que j'appelle transcendance et qui nous occupera plus loin : par exemple, une reproduction d'un tableau entre-temps détruit.) Mais une « manifestation mentale » telle que le fait de connaître par cœur un texte littéraire ou une composition musicale y suffit à coup sûr, comme on le voit dans *Farenheit 451*, et les limites d'une telle conservation ne dépendent que de la mémoire et de la survie du sujet. On raconte que Mozart, après une seule audition du *Miserere* d'Allegri à la chapelle Sixtine, rentra chez lui et nota sans lacune le texte de cette œuvre. On raconte aussi que le jeune Racine, à Port-Royal, las de se faire confisquer successivement tous ses exemplaires de *Théagène et Chariclée*, finit par mémoriser intégralement ce long roman peu janséniste[82]. Le même Racine disait plus tard, comme chacun sait : « Ma tragédie est faite, je n'ai plus qu'à l'écrire », et j'ai entendu un artificier dire (la pyrotechnie étant donc apparemment un art allographique) : « Mon feu d'artifice est fini dans ma tête, peu m'importe qu'on le tire ou non ce soir. » Je n'épuiserai certainement pas ce folklore en rapportant encore, d'après Adorno[83], cette parole de Schönberg, que l'on plaignait de n'avoir jamais entendu l'une de ses œuvres encore non exécutée : « Je l'ai entendue quand je l'ai écrite » (et peut-être cette sorte d'audition était-elle la plus satisfaisante pour celui qui déclara un jour : « Ma musique n'est pas moderne, elle est simplement mal jouée »). Mais revenons à Mozart : de nouveau, entre ce qu'il avait entendu à la Sixtine et ce qu'il traça sur une partition, s'interpose nécessairement une opération de réduction, car il ne pouvait (et ne se souciait certainement pas de) noter *tout* ce qu'il avait entendu, mais seulement les « propriétés constitutives » de l'œuvre, en négligeant celles de cette exécution. La conscience qu'il eut (sans doute) de ces propriétés en fut une manifestation subjective, mais ces propriétés elles-mêmes, transférables ou convertibles de l'exécution sixtine à la partition mozartienne, sont bien en ce sens transcendantes à l'esprit et au cerveau de Mozart, et *en ce sens* objectives.

Le deuxième paradoxe tient au statut temporel des idéalités allographiques. Husserl distinguait deux sortes d'idéalités : les unes, dites « libres » ou « absolues », comme celles de la géométrie, ont une existence intemporelle, ou « omnitemporelle » ; les autres, dites « enchaînées », sont soumises à la contingence historique, puisqu'elles ont au moins une date de naissance : c'est le cas des objets « culturels », c'est-à-dire des productions humaines, dont font évidemment partie les œuvres artistiques. Si le concept de triangle est intemporel, le concept de brouette ou le texte de la *Chartreuse* ne le sont évidemment pas.

Cette évidence ne me paraît pas tout à fait symétrique : je conçois bien qu'il ait toujours existé, du moins depuis que le monde est monde (avant cette date, je ne réponds de rien), des objets triangulaires, mais il me semble que le concept de triangle, si transcendant soit-il, n'existait pas avant qu'un cerveau humain (ou autre ?) n'en fût venu à le penser. En ce sens, sauf hypothèse théologique, toutes les idéalités

sont temporelles, même si leurs degrés d'ancienneté sont fort inégaux. Ce qui les distingue de ce point de vue, c'est plutôt le statut temporel des objets auxquels elles ont trait : le concept de triangle, sans doute « né » à un certain moment de l'histoire humaine, porte sur des réalités physiques que l'on peut qualifier, à la réserve susdite, d'omnitemporelles, comme la relation visible (pour nous) entre trois étoiles de notre firmament. Le concept de brouette est né (à peu près) en même temps que la première brouette, et le caractère historique (sinon l'âge précis) de la classe d'objets qu'il définit fait peu ou prou partie de son intension[84]. Le texte de la *Chartreuse* présente la même particularité, qui n'est pas tant d'être une idéalité temporelle que d'être une idéalité relative à un objet historique (la *Chartreuse* elle-même).

Mais tout ce qui naît peut mourir. Il existera peut-être toujours des objets triangulaires, mais si l'humanité (et toute autre espèce pensante) disparaît un jour, la disparition de tout organe capable de le penser entraînera, me semble-t-il, et quelle que soit aujourd'hui sa transcendance par rapport à ses actualisations subjectives, la mort du concept de triangle. Le jour où il n'existera plus de brouettes, même en aucun conservatoire des arts et métiers, le concept de brouette pourra sans doute survivre, et avec lui la possibilité de réexécuter cet aimable véhicule ; mais non, de nouveau, au-delà de la disparition de l'espèce pensante. Quant au texte de la *Chartreuse*, il ne survivrait pas à la disparition de toutes ses manifestations, y compris celle que constituerait son éventuelle dernière mémorisation intégrale (« Un vieillard qui meurt… »). Sur la bonne centaine de tragédies écrites par Sophocle, nous n'en « possédons » plus que sept, dont quelques exemplaires ont été conservés par le bienfait d'une anthologie. Des autres, aujourd'hui « perdues », le texte (idéal) n'est présent, ni effectivement, ni potentiellement, dans aucune conscience. Faute d'aucune manifestation accessible, ces textes sont donc, pour l'instant, morts. Morts à jamais ? demanderait Proust. Si tous les exemplaires en sont effectivement « détruits », c'est-à-dire transformés en cendre, ou en quoi que ce soit d'autrement illisible, oui. Si un exemplaire de l'une d'elles, aujourd'hui inaccessible et donc improductif de toute immanence textuelle, venait un jour à être exhumé, son texte ressusciterait à condition qu'un individu pensant fût encore, ou de nouveau, capable de le lire – ce qui suppose évidemment plusieurs conditions. L'exemplaire unique du Code d'Hammourabi, perdu pendant des siècles puis retrouvé en 1901, contenait un texte virtuel, qui n'est revenu à son existence idéale et à son *action* de texte que le jour où on l'a déchiffré[85]. Bref, l'existence d'un objet d'immanence idéal a deux conditions nécessaires (dont la réunion est condition suffisante) : l'existence d'une manifestation et celle d'une intelligence capable d'en opérer la réduction. Sa persistance – ou intermittence – temporelle dépend absolument de cette conjonction.

Le troisième paradoxe est d'ordre (onto)logique, et tient au fait que les objets d'immanence allographiques sont, non des « universaux » comme les concepts, mais des *individus* idéaux. La distinction entre objets « réels » (physiques) et objets idéaux ne coïncide pas, en effet, avec celle entre individus et entités abstraites : il y a des individus réels, comme cette table, ou cette occurrence du mot *table*, et des universaux idéaux, comme le concept de table, mais il y a aussi des individus idéaux, ou idéalités singulières, comme le mot (français) *table* ou le phonème (français) /r/. « Phonèmes, morphèmes, mots ne sont pas des universaux, mais des individus. Il n'y a qu'un phonème /p/ en anglais, et, bien qu'il se caractérise par l'identité et la répétabilité, et soit par conséquent une entité idéale et non un son empirique réel, il n'est pas un concept général […]. On pourrait dire la même chose, *mutatis mutandis*, des morphèmes et des mots. On doit ainsi, à la suite de Husserl, admettre des *individus idéaux* (comme les éléments constituants du langage) aussi bien que des *universaux idéaux*[86]. » En contre-feu aux accusations qu'encourt, de la part des nominalistes, toute admission d'entités idéales, Edie ajoute prudemment : « Husserl ne tombe pas pour autant dans le platonisme, dès lors que son analyse ne fait aucune part à des *universaux réels* », c'est-à-dire aux Idées qui mènent une existence divine au Ciel platonicien. On peut figurer cette croisée de catégories par le tableau suivant :

Objets	Génériques	Individuels
Idéaux	A Le concept de table	B Le mot *table*
Réels	D L'Idée platonicienne de table	C Cette table, ou cette occurrence du mot *table*

Admettre exclusivement le contenu de la case C est le propre du nominalisme, admettre la case D celui du platonisme, ou, en termes médiévaux, du « réalisme », admettre A et C est la position « conceptualiste » que tout un chacun adopte en fait, hors des querelles d'école. Nous laisserons désormais vide la case D, dont la population me semble à la fois oisive et mythique. La question qui reste ouverte, malgré l'encourageante caution de Husserl, est celle de la légitimité de la notion d'individu idéal (case B), et de son application éventuelle aux œuvres allographiques.

J'ai rempli les trois cases (utiles) du tableau avec des exemples suggérés par la définition (par Husserl *via* Edie) comme idéalités singulières des entités linguistiques, mais l'interposition d'un « mot » entre le concept et l'objet physique risque de brouiller les cartes. Je vais donc homogénéiser mes exemples de la façon suivante :

Objets	Génériques	Individuels
Idéaux	A Le concept de mot	B Le mot *table*
Réels		C Cette occurrence du mot *table*

La disposition et le parcours adoptés, qui acceptent le concept comme point de départ, peuvent sembler un peu « idéalistes » par rapport au cheminement habituel de l'expérience, mais leur choix se justifiera, j'espère, par la suite ; quant à celui d'objets linguistiques, il est dicté pour l'instant par le fait que le langage est le modèle par excellence d'un système où s'impose la notion d'individus idéaux : s'il n'était question que d'objets extralinguistiques, le tableau se réduirait par exemple au concept de table et à l'objet physique « cette table ». Ce que peut déjà manifester ce second tableau, c'est que la relation logique entre B et C n'est pas du même ordre que celle entre A et B – on pourrait même dire plus brutalement que ce n'est *pas* une relation logique (mais pratique). En effet, B est à A dans un rapport d'inclusion logique (B est un cas particulier, ou un exemple de A), mais C n'est pas à B dans un rapport de cette sorte : C n'est pas un cas particulier, mais une matérialisation, ou manifestation, de B. La différence peut sembler inconsistante, parce qu'on peut presque aussi bien dire que cette table est une matérialisation du concept de table, ou que cette occurrence du mot *table* est un cas particulier de ce mot. *Presque* aussi bien, mais pas *très* bien ; une description en termes d'extension devrait aider à clarifier les choses : le concept de mot définit une classe dont le mot (idéal) *table* est clairement un membre, mais le mot (idéal) *table* n'est pas une classe dont telle occurrence serait un membre, car cette occurrence, événement phonique ou objet graphique, n'est pas plus un mot (idéal) qu'une occurrence de phonème n'est un phonème, mais un acte phonétique chargé de matérialiser une entité phonématique idéale. Autrement dit, le transit d'inclusions logiques qui part de la classe des phonèmes et qui passe (par exemple) par la sous-classe des phonèmes français (etc.) s'arrête au phonème /r/, qui ne contient plus

aucun cas particulier continuant d'appartenir à la classe des phonèmes, car une occurrence de phonème n'est *pas* un phonème. J'ai choisi de remplir mon tableau par une série *(concept de mot – mot – occurrence de mot)* plus courante et plus parlante que la série plus technique *concept de phonème – phonème – occurrence de phonème*, mais elle se révèle *trop* parlante, c'est-à-dire équivoque, parce que le mot *mot*, comme presque tous les mots courants (non techniques) désigne au moins deux choses fort distinctes, mais dont il occulte la distinction : soit des mots-occurrences (« Il y a dix mille mots dans cet article »), soit des *termes* idéaux susceptibles d'occurrences (« Il y a dix fois le mot *table* dans cet article »). Or, de toute évidence, le « mot *table* » de mon tableau voulait être un terme idéal. Je propose donc une nouvelle version, plus univoque, de ce tableau :

Objets	Génériques	Individuels
Idéaux	A La classe des termes	B Le terme *table*
Réels		C Cette occurrence du terme *table*

où apparaît sans doute à l'évidence qu'une occurrence (ou manifestation) de terme n'est pas un terme, et donc pas un membre de la classe des termes. De nouveau, un transit d'inclusions logiques, qui pourrait comporter par exemple, entre le genre des termes et le terme français *table*, l'espèce des termes français, la famille des termes français féminins, etc., s'arrête à cet objet logiquement indivisible en extension, qui n'est donc plus une classe comportant en son sein des individus de même sorte, mais bien un individu idéal logiquement ultime et indivisible[87], mais susceptible d'être matérialisé par un nombre indéfini d'occurrences ou exemplaires de manifestation, qui seront aussi des individus, cette fois matériels, ou physiques.

La catégorie terminologique la plus capable de désigner cette opposition est évidemment le couple peircien *type/token*, que l'on traduit généralement par *type/occurrence*, ou (plus spécifiquement à propos de manifestation par un objet physique) *type/exemplaire*[88]. Mais le mot « occurrence » devient ici (sauf spécification expresse) un peu fourvoyant, car il peut évoquer (comme il semble le faire pour Goodman) l'appartenance à une classe. Les *tokens*, linguistiques ou autres, sont seulement des manifestations, c'est-à-dire des exécutions, au sens large. On peut évidemment, de nouveau, dire que la fabrication d'une table est l'exécution du concept de table, mais ce n'est certainement pas l'expression la plus juste : le concept de table (la classe des tables) embrasse *logiquement* toutes les tables, le phonème /r/ n'embrasse pas logiquement ses manifestations qui, une fois de plus, ne sont *pas* des phonèmes, mais des sons. Quant au mot « exemplaire », il présente l'inconvénient supplémentaire de prêter à confusion avec le mot « exemple », et j'y reviendrai. Aussi me semble-t-il que la traduction la plus saine est décidément *manifestation*, d'où, quand nécessaire, *occurrence* (ou *exemplaire*) *de manifestation*.

Comme on l'a sans doute déjà compris, les objets d'immanence allographiques sont eux aussi, pour moi, des *types*, et leurs objets de manifestation des *tokens*, et donc des occurrences ou exemplaires de manifestation. Pour revenir sur ce terrain sans perdre de vue la problématique plus générale des idéalités singulières, je propose deux nouvelles (et dernières) façons de remplir le tableau déjà utilisé :

Objets	Génériques	Individuels
Idéaux	A Poèmes	B *La Mort des amants*
Réels		C

		Cet exemplaire de *La Mort des amants*

ou encore :

Objets	Génériques	Individuels
Idéaux	A Lieder	B *La Mort et la Jeune Fille*
Réels		C Cette exécution de *La Mort et la Jeune Fille*

Il apparaît ainsi clairement, j'espère, que, si *La Mort des amants* appartient bien à la classe des poèmes et *La Mort et la Jeune Fille* à celle des lieder (car qui dit « poème » dit poème type, et qui dit « lied » dit lied type), tel exemplaire singulier du premier et telle exécution singulière du second n'y appartiennent pas (pour la même raison), et ne peuvent être ainsi désignés que par métonymie[89]. De nouveau, un transit logique d'inclusions tel que : « œuvres littéraires – poèmes – sonnets – sonnets de Baudelaire – *La Mort des amants* », ou : « compositions musicales – lieder – lieder de Schubert – *La Mort et la Jeune Fille* », s'arrête nécessairement à ce dernier objet, « au-dessous » duquel il n'y a plus des « œuvres littéraires » ou des « compositions musicales », mais des exemplaires (ou des exécutions) d'œuvres littéraires ou des exécutions (ou des exemplaires) d'œuvres musicales, qui, n'appartenant pas (logiquement) à la classe « œuvres littéraires » ou « œuvres musicales », ne peuvent *appartenir* à la sous-classe que constitueraient (mais ne constituent pas) *La Mort des amants* ou *La Mort et la Jeune Fille*. En effet, on ne peut appartenir à une sous-classe sans appartenir à sa classe, à une espèce sans appartenir à son genre : pour être un teckel, il faut être un chien. Rien n'appartient *en ce sens* à ces œuvres, et c'est précisément cela qui les définit, malgré leur idéalité, comme des individus. Je dis « malgré », parce que cette constatation heurte (en tout cas chez moi) la croyance spontanée qu'il n'y a d'individus que matériels, ou qu'en dehors des objets matériels il ne peut y avoir que des « abstractions ». J'ignore (et ne m'en soucie guère) si Husserl fut le premier philosophe à admettre l'existence d'idéalités singulières, mais nous avons vu que la définition logique du terme « Individu » dans le brave *Vocabulaire* de Lalande ne l'exclut nullement – ce qui l'implique. À la définition déjà citée Lalande ajoute : « On peut exprimer cette même propriété en disant que l'individu est le sujet logique qui admet des prédicats, et qui ne peut être lui-même prédicat d'aucun autre. » En effet, on peut dire littéralement qu'un sonnet est un poème et que *La Mort des amants* est un sonnet, mais non, sauf métonymie[90] : « Ceci est une *Mort des amants* », en désignant un exemplaire de ce poème. Un exemplaire de *La Mort des amants* n'est pas une *Mort des amants* parce qu'un exemplaire de poème n'est pas un poème. Un individu est ce qui est logiquement ultime dans son genre, *La Mort des amants* est un individu (idéal) parce qu'ultime dans le genre des poèmes. « Au-delà » commence un autre genre (une autre classe), celui des exemplaires de poèmes[91].

Autrement dit, et malgré la parenté des deux termes, *un exemplaire* (de manifestation) *n'est pas un exemple* ; ou, plus exactement, un exemplaire n'est pas un exemple *de son type*. Si un type est un exemple de la classe de types à laquelle il appartient (*La Mort des amants* est un exemple de poème), lui-même, comme individu, ne comporte pas plus d'exemples qu'un individu physique n'en peut comporter (cette table ne comporte pas d'exemples), mais des exemplaires de manifestation (les individus physiques,

comme cette table, ou *La Joconde*, ne comportent ni exemples, parce que individus, ni exemplaires, parce que déjà physiques[92]). J'ai précisé « de son type », parce qu'un exemplaire peut être un exemple de bien des choses – mais non de son type. Ainsi, cet exemplaire des *Fleurs du mal* est un exemple de livre, un exemple de parallélépipède, un exemple d'objet pesant 400 grammes, etc., et en particulier il est un exemple (c'est-à-dire un membre de la classe) des exemplaires des *Fleurs du mal*.

En somme, et pour en finir avec cette pomme de terre chaude : si l'on posait au départ du transit d'inclusions la classe, non des poèmes, mais des exemplaires de poèmes, puis la sous-classe des exemplaires de sonnets, puis la sous-sous-classe des exemplaires de sonnets de Baudelaire, la « hiérarchie » logique, comme dit Lalande, pourrait enfin descendre jusqu'à *cet* exemplaire de *La Mort des amants*[93]. Mais cette fois, ce qui serait exclu du transit, c'est *La Mort des amants*, car ce poème (type) n'appartient pas à la classe de ses exemplaires, ni d'ailleurs des exemplaires de quoi que ce soit. On voit sans doute maintenant pourquoi j'ai disposé mon tableau de cette manière : c'est que le choix de la classe initiale détermine tout le trajet ; si l'on part de la classe « exemplaires », on peut aller jusqu'à cet exemplaire (ou cet autre) ; si l'on part de la classe « poèmes », on ne peut aller que jusqu'à ce poème (type). Le terme *type* est donc une façon (la plus expédiente, à condition d'en convenir[94]) de désigner des individus idéaux.

Il existe pourtant des situations où une œuvre allographique ne consiste pas en *un* type individuel, mais en *plusieurs* – par définition différents entre eux, car « plusieurs » idéalités identiques n'en feraient qu'une. Ce sont les cas, plus nombreux qu'on ne le suppose, où une œuvre comporte plusieurs « versions », que l'on tient cependant pour des versions *de la même œuvre* : par exemple, *La Chanson de Roland*, *La Tentation de saint Antoine* ou *Petrouchka*. Ces cas résistent évidemment au principe nominaliste posé par Goodman pour la littérature, qu'une œuvre *est* son texte, car la pluralité de textes (et aussi de partitions) oblige à dissocier quelque peu, et donc à distinguer, l'œuvre et « son » (c'est-à-dire ici l'un quelconque de ses) objet(s) d'immanence. Cette forme de transcendance nous occupera plus loin, mais il faut noter dès maintenant qu'elle ne fait pas objection à *notre* principe, qu'un objet d'immanence allographique, ou *type*, est toujours un individu idéal : ce qui n'est pas ici un individu, mais bien, pour le coup, une *classe* (de types), ce n'est pas l'objet d'immanence « texte du manuscrit d'Oxford », « version 1849 de la *Tentation* » ou « version 1911 de *Petrouchka* », c'est l'œuvre (plurielle) *Roland*, *Tentation* ou *Petrouchka*, classe de textes littéraires ou musicaux dont chaque version, étant un texte, est un membre, ou un exemple (mais non un exemplaire). Une locution distributive comme « une *Chartreuse de Parme* » ne peut être littérale, désignant un exemplaire de cette œuvre à texte (à peu près) unique, mais « une *Chanson de Roland* » pour désigner l'un des *textes* de *Roland* est parfaitement approprié. Ces œuvres dont chacune est une classe de types peuvent être qualifiées, comme le propose Stevenson, de *mégatypes* – ou mieux, si l'on assume le risque de ce barbarisme, d'*architypes*. Je n'en abuserai pas.

Ces pluralités d'immanence – qu'il ne faut donc pas confondre avec les multiplicités de manifestation – ne sont pas, elles, propres au régime allographique : les œuvres autographiques multiples comme *Le Penseur* ou *Melancholia* immanent aussi, nous l'avons vu, en plusieurs objets, obtenus par empreinte, et les œuvres autographiques plurielles, comme *Le Bénédicité*, en plusieurs objets obtenus par (auto)copie. Ce qui est propre aux œuvres allographiques, c'est la possibilité pour certaines d'avoir plusieurs objets d'immanence *tous idéaux*. C'est ce qui leur réserve la qualification d'« architypes »: car *Le Penseur*, qui n'immane pas en des types, ne peut être (au moins littéralement) qualifié d'architype. Si archi- il y a dans son cas, c'est plutôt une archi-sculpture.

Principe d'individuation

La définition de l'objet d'immanence comme type idéal individuel, logiquement ultime, au-delà duquel toute spécification supplémentaire ne peut être qu'un trait de manifestation, est donc, j'espère, maintenant assurée. Ce qui l'est moins, c'est le *principe d'individuation* du type, autrement dit le point où s'arrête chaque fois le transit logique de la hiérarchie en classes et en sous-classes, en genres et espèces. Ce principe, me semble-t-il, est variable selon les pratiques, c'est-à-dire à la fois selon les arts et selon les usages ou conventions adoptées pour chacun d'eux par un état de culture.

En littérature, par exemple, les choses sont assez simples, parce que le niveau ultime est clairement défini par la chaîne verbale (lexicale) qui détermine un texte. Soit un schéma formel comme le système de rimes *a b b a, a b b a, c c, d e e d* (ou *d e d e*) : ce schéma détermine ce qu'on appelle traditionnellement un genre, celui du sonnet, susceptible d'un nombre infini de types individuels différents. Une condition supplémentaire telle que *vers de douze pieds* détermine l'espèce des sonnets en alexandrins, sans définir davantage un type individuel. Un schéma grammatical peut encore restreindre le champ spécifique sans atteindre le niveau individuel. Soit, pour tel premier vers, le schéma *verbe à l'impératif – adjectif – exclamation – adjectif possessif féminin – nom féminin – conjonction de coordination – impératif réfléchi – adverbe comparatif – adjectif* ; il peut être rempli (et cette fois individué) par le premier vers de *Recueillement* :

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille,

mais aussi bien par une variation oulipoïdale telle que :

Sois sale, ô ma douzaine, et tords-toi plus transie.

De même, un schéma thématique comme celui du roman policier classique (« Un meurtre est commis, un policier mène l'enquête, et finit par démasquer le coupable ») est susceptible d'un nombre indéfini de spécifications qui ne s'arrêteront que lorsque aura été définie une chaîne verbale singulière telle que le texte de *Dix petits nègres*. On peut donc dire que le principe d'individuation d'un texte est fourni par la détermination de la chaîne lexicale, même si l'acte de production ne suit généralement pas le processus de spécifications progressives indiqué ci-dessus[95]. Une fois fixée cette chaîne, toutes les spécifications supplémentaires, telles que « récité avec l'accent d'Agen » ou « imprimé en garamond corps 8 », ne peuvent être que des « propriétés contingentes », ou traits de manifestation. Ce principe rigide pourrait apparemment connaître au moins un assouplissement, qui transformerait ce type en architype : si l'on considère que *Recueillement*, ou *Dix petits nègres*, reste lui-même une fois traduit dans une autre langue, et peut donc consister en plusieurs (et constituer une classe de) types. Mais cette position, et j'y reviendrai, me semble intenable : l'architype, dans ce cas, n'est pas le texte, mais l'*œuvre*, considérée (si l'on en convient) comme susceptible de consister en plusieurs textes en plusieurs langues. Chacun de ces textes, ou chaînes lexicales, reste un type individuel et logiquement ultime. En revanche, le niveau d'individuation peut être exceptionnellement abaissé, lorsqu'un auteur spécifie par exemple une police typographique ou une couleur d'impression. Dans ces cas rares, et non toujours respectés par les éditeurs posthumes (j'y reviendrai aussi), le type est défini à un niveau infralinguistique.

En musique, la multiplicité des paramètres du son rend la convention d'individuation généralement plus libre et plus fluctuante. Un schéma syntagmatique (« formel ») comme A (A') B A, qui est celui d'un grand nombre de mélodies, ne détermine manifestement qu'un genre (celui du lied, ou de l'« anatole »

jazzistique). Une spécification harmonique comme « A sur la tonique, B sur la dominante » détermine à peine une espèce, tant cette répartition s'impose dans le système tonal standard. Une spécification de tonalité détermine une espèce comme celle des « lieder en *fa* » ou des « lieder en *sol* ». Ce qui peut déterminer un type individuel, c'est par exemple la phrase A d'*Au clair de la lune*, définie par une succession d'intervalles, *tonique – tonique – tonique – seconde – tierce – seconde – tonique – tierce – seconde – seconde – tonique*, éventuellement spécifiée par des valeurs relatives de durée (quatre noires, deux blanches, quatre noires, une ronde[96]). La spécification par la tonalité, en l'occurrence *ut* majeur, est déjà plus facultative : *Au clair de la lune* en *sol* majeur (ou en *ut* mineur, etc.) restera évidemment reconnaissable, et ne serait considéré comme une « transposition » qu'au regard d'une définition plus stricte qui ne s'applique guère aux chansons populaires. Les œuvres du « grand répertoire » de musique classique sont généralement définies en tonalité : on ne concevrait guère de jouer la symphonie *Jupiter* en *sol* ou en *la* ; mais les œuvres vocales admettent traditionnellement la transposition pour s'adapter à plusieurs tessitures : un baryton ne chante pas un lied dans la même tonalité qu'un ténor, et on se soucie rarement de savoir quelle était celle de la partition originale (j'évoquerai plus loin quelques exceptions). Même en musique instrumentale, le niveau de spécification du type peut varier : chacun sait que Jean-Sébastien Bach, qui a écrit des toccatas et des partitas pour *clavecin* (les jouer au piano est donc déjà une sorte de transcription), laisse indéterminée l'option instrumentale de son *Clavier bien tempéré*, et plus encore de *L'Art de la fugue*. C'est là élever le niveau d'individuation, mais rien n'interdirait de l'abaisser perversement au-dessous de l'usage en composant une sonate pour piano droit. Et l'on n'oublie pas que les tempi d'exécution sont très diversement (voire nullement) prescrits, sauf indication métronomique ; encore faut-il savoir lire l'échelle du métronome, compétence que certains dénient à Beethoven. On sait aussi que la valeur de référence du diapason n'est pas d'une stabilité à toute épreuve.

On définit donc l'« individu » musical avec une précision très variable, comme on peut et/ou croit devoir le définir[97]. Reste que l'exécutant, lui, doit bien (ne peut pas ne pas) individuer son exécution, et généralement très au-delà de ce qui lui est indiqué : nul ne peut prescrire (ni même parfois définir) le timbre d'une voix, et inversement aucun pianiste ne peut jouer la sonate *Hammerklavier* sur un piano en général, ni même sur un Steinway en général, mais bien sur *ce* Steinway (ou *cet* autre). Et, par définition, une exécution ne peut porter sur un objet générique : on ne joue pas une sonate en général, mais *cette* sonate, on ne récite (on n'imprime) pas un poème en général, mais *ce* poème, et on les joue, récite ou imprime de *cette* façon, qui ne peut jamais avoir été prescrite dans tous ses détails. Ce fait se retrouve dans tous les arts allographiques : en cuisine, par exemple, personne n'exécute la définition générique du cassoulet, mais bien la recette de *tel* cassoulet, landais, toulousain, de Castelnaudary ou de Pierre Perret, et, qui plus est, en y employant tel ingrédient singulier (*ce* morceau de *ce* canard), qu'aucune recette ne peut prescrire. C'est vrai, bien sûr, de toute pratique réelle. Exigez de votre maraîcher un kilo de fruits en refusant de préciser davantage, il devra bien choisir à votre place (fût-ce à l'aveugle) entre poires et raisins. Demandez-lui un kilo de poires, il devra sans doute choisir par exemple entre williams et comices. Spécifiez comices, il vous vendra ces quatre-là et non quatre autres. Si vous êtes très méfiant, choisissez-les donc vous-même une par une, mais au bout d'une telle logique il y a cette conclusion, qu'il faudrait tout faire soi-même ; ce qui nous ramène au régime autographique, et à Michel-Ange faisant son marché à Carrare, comme Françoise à Roussainville-le-Pin. L'« émancipation » allographique ne va pas sans un minimum d'initiative d'un côté, et, de l'autre, de confiance et de délégation.

Établissement

La réduction, condition nécessaire et suffisante de la constitution d'un objet d'immanence allographique, ne garantit nullement la constitution d'un objet d'immanence *correct*. En effet, si son point de départ, qui est nécessairement une manifestation, est une manifestation erronée (ou plusieurs manifestations identiquement erronées), le type extrait par réduction sera lui aussi erroné. Pour atteindre (si possible) un type correct, il faut disposer d'une manifestation correcte, soit donnée (par exemple : l'unique manuscrit autographe, en principe et par définition toujours correct), soit élue (par exemple : la dernière édition corrigée par l'auteur), soit supposée (par exemple, l'« archétype » conjectural d'un stemma de manuscrits prégutenbergiens, c'est-à-dire de copies allographes d'édition). Ces diverses opérations nécessaires d'examen, de comparaison, de critique et de reconstitution concourent à ce qu'on appelle l'*établissement* d'un texte ou d'une partition, ou plus généralement d'un objet d'immanence idéal. Cette nécessité est propre aux œuvres allographiques : les autographiques n'exigent « que » d'être authentifiées, c'est-à-dire rapportées avec certitude à l'acte de leur auteur[98].

Ce n'est évidemment pas le lieu d'exposer après tant d'autres les méthodes (variables) de l'établissement des textes littéraires ou musicaux. Je rappelle seulement que le principe cardinal en est la recherche d'un exemplaire, réel ou conjectural, le plus conforme possible à ce que l'on croit avoir été l'« intention » de l'auteur. Ce singulier est évidemment très naïf ou très réducteur, car un auteur peut avoir eu *plusieurs* intentions, au moins successives, et le privilège généralement accordé à la dernière en date n'est pas toujours absolument justifié. Aussi voit-on certains éditeurs préférer le texte du manuscrit original à celui de la première édition, même corrigée par l'auteur[99], ou celui-ci à celui de la dernière corrigée[100]. Mais, comme ce parti n'est pas suivi par tous, ces divergences aboutissent à la coexistence de plusieurs versions d'origines successives, et donc, de nouveau, à l'existence d'œuvres plurielles, comme l'*Oberman(n)* de Senancour, que nous retrouverons au titre de la transcendance[101].

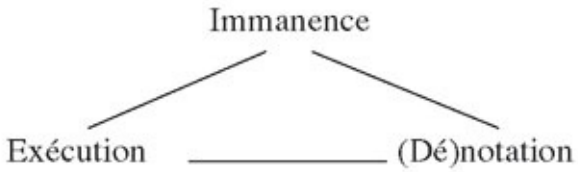
Pour les manuscrits médiévaux, copies allographes d'édition[102] marquées par l'inévitable dérive des transcriptions (directes, ou par dictée collective au *scriptorium*), la doctrine de la philologie classique, parfois optimiste, supposait possible l'établissement d'un *stemma* généalogique conduisant à un archétype (réel ou conjectural), c'est-à-dire à un premier exemplaire considéré par principe comme le plus conforme à l'intention de l'auteur : doctrine pertinente pour les textes hérités de l'Antiquité, mais mal adaptée à la transmission des œuvres médiévales en langue vulgaire (surtout poétiques), souvent transcrites à partir d'une tradition orale qui faisait sa part à l'improvisation. Aussi a-t-il fallu en rabattre, et admettre, là encore (là surtout), une plus grande pluralité textuelle[103].

J'ai dit qu'il en allait de même des objets d'immanence allographique en général (partitions, plans, dessins de couture, etc.), qui posent évidemment le même genre de problèmes. J'ajoute qu'une exécution, pour peu qu'on en ait trace (bâtiment, robe, enregistrement d'interprétation par le compositeur ou le poète lui-même), peut entrer en concurrence légitime avec les (dé)notations existantes (si par exemple une interprétation par le compositeur, postérieure à la gravure de la partition, témoigne d'indéniables « corrections » volontaires) – ou en tenir lieu, si une œuvre musicale, en l'absence de toute partition, n'a été consignée que par une exécution auctoriale. En ce dernier cas, de nouveau, nous sommes ramenés au régime autographique (celui, généralement, du jazz) – éventuellement *multiple*, par la vertu (relative) de l'enregistrement. Mais il n'y a pas toujours un magnétophone à portée du podium.

Transferts, conversions

Un texte (et plus généralement un objet allographique) qui ne connaît encore qu'un exemplaire de manifestation (par exemple un manuscrit authentifié comme autographe) ne pose guère de problèmes d'établissement (sauf, je l'ai dit, correction d'éventuels lapsus ou empêchements manifestes), et, bien

entendu, cet exemplaire unique peut se prêter directement à un nombre indéfini, sauf usure, de réceptions individuelles ou collectives, comme la lecture d'une lettre à la famille qui passe de main en main. En revanche, l'exploitation de son caractère (potentiellement) allographique, c'est-à-dire la transmission correcte de son texte à de nouvelles occurrences de manifestation, suppose un certain nombre d'opérations qu'il nous faut considérer d'un peu plus près. Selon le schéma triangulaire



déjà exposé, ces opérations de re-manifestation consistent nécessairement soit en (nouvelles) exécutions, soit en (nouvelles) dénotations. Selon qu'elles s'opèrent à l'intérieur d'un mode ou d'un mode à l'autre, je qualifierai ces transmissions de *transferts* (intramodaux) ou de *conversions* (intermodales). Dans les deux cas, il s'agit évidemment de transmettre intégralement l'objet d'immanence d'une manifestation à une autre, et dans les deux cas l'exemplaire ou occurrence initiaux sert de *modèle* pour la production des suivants. Mais ce modèle, ici encore, fonctionne tantôt comme une *matrice* purement mécanique (ou photonique, etc.), tantôt comme un *signal* qu'il faut comprendre pour l'interpréter. Je parlerai de nouveau d'*empreinte* pour le premier et de *copie* pour le second ; mais encore y a-t-il, nous le savons, copie et copie, ce qui nous impose le recours à un troisième terme.

La panoplie des procédés de transmission par transfert d'un texte écrit peut assez commodément servir de paradigme à tous les autres. Le plus mécanique, et qui ne suppose, dans le processus lui-même, aucune intervention de l'intelligence, est la prise d'empreinte, dont la bonne vieille photocopie est l'illustration la plus courante ; dans ce procédé, le texte n'est pas reproduit seul, puisque la plupart (une part variable selon les types de machine) des propriétés de manifestation du modèle (au moins graphie, ou police, et mise en page) sont conservées. Le second peut être qualifié de *copie fac-similé* ; c'est ce que j'appellerai ici *copie* tout court : un habile exécutant se donne pour tâche de reproduire le plus fidèlement possible toutes les caractéristiques du modèle, textuelles et paratextuelles – y compris si possible la nature de son support ; c'est ainsi que procèdent les faussaires, et l'on peut décrire le produit de ce travail comme une pseudo- ou quasi-empreinte : il a (au moins) toutes les propriétés de l'empreinte, quoique obtenues par une voie toute différente. Je ne dirai pas que l'intelligence n'intervient pas encore ici (qui dit habileté dit intelligence), mais il ne s'agit pas encore d'une intelligence du texte comme tel : un bon calligraphe peut contrefaire un manuscrit sans en connaître la langue, et même sans savoir en lire l'écriture (ni aucune autre), un bon typographe peut, dans les mêmes conditions, contrefaire une page imprimée. Le troisième procédé est le seul qui ne transmette *que* le texte, sans se soucier des traits paratextuels du modèle ; c'est donc le seul qui utilise le texte seul, extrait par réduction du modèle, comme signal, et le seul pour l'instant qui exige une certaine compétence linguistique : pour transcrire en anglaise un texte écrit en gothique, il faut au moins savoir translittérer. J'ai appelé *transcription*[104] ce troisième type de transfert. Les produits des deux premiers peuvent être qualifiés de (plus ou moins) « fidèles » ; ceux du troisième sont seulement *corrects*, c'est-à-dire conformes au seul objet d'immanence : le texte[105].

Tels sont les trois types de transfert les plus courants, même si les perfectionnements du premier doivent progressivement sonner le glas du deuxième[106]. On pourrait en imaginer un quatrième, dont la rentabilité serait nulle, et qui ne pourrait donc fonctionner qu'à titre d'exercice technique : soit à

reproduire à l'identique une page manuscrite ou imprimée ; on fournit à l'exécutant le texte (oralement, ou dans une autre scription) et toutes les caractéristiques paratextuelles de la scription à reconstituer : mise en page, taille, police typographique (romain ou italique, garamond ou didot, etc.) ou chirographique (cursive/onciale/gothique/anglaise/ronde/bâtarde), etc. ; si toutes les consignes sont correctement données et exécutées, le résultat sera, au moins en typographie, un fort présentable fac-similé. De fait, c'est à peu près le travail qu'on demande à un ordinateur, et ce procédé peut donc, par excellence, être qualifié de *traitement* de texte – à ces différences près que l'ordinateur ne dispose pas (encore) de polices chirographiques, et qu'on ne lui demande généralement pas de reproduire un modèle déjà exécuté, mais d'exécuter un modèle idéal communiqué sous forme de consignes.

À titre plus fantaisiste, et même fantastique, il faut encore mentionner l'hypothèse, courante dans le registre de la plaisanterie, d'un texte (par exemple celui de *Don Quichotte*) reproduit par l'effet d'un pur hasard : imprimeur ivre, singe dactylographe inspiré ou infiniment patient, etc. ; et bien entendu celle, borgésienne, du *remake* ménardien. Contrairement à Borges, Goodman soutient[107] que dans un tel cas nous aurions bel et bien affaire au véritable *Quichotte*. Mais, nous le verrons, le désaccord ne porte que sur la question de l'identité *opérale*, qui nous occupera plus loin, et non sur celle de l'identité textuelle : Borges, comme Goodman (et comme tout un chacun), pense que le *texte* produit par Ménard est bien celui du *Quichotte*, ce qui nous suggère un sixième procédé, ou du moins processus, relevant non plus du hasard objectif, ni (l'hypothèse borgésienne l'exclut formellement) de la simple mémoire (après le singe, l'éléphant), mais d'une sorte de palingénésie subjective : Ménard *se fait* Cervantès.

Les modes de scription susceptibles d'être reproduits par empreinte ou transcription ne se bornent d'ailleurs pas aux écritures courantes (phonétiques ou logographiques) : ils comportent aussi des procédés dérivés tels que les sténographies ou sténotypies (dérivées de l'oral), les « alphabets » Braille ou Morse (dérivés de l'écrit), et sans doute quelques autres dont j'ignore, mais soupçonne, l'existence. Il ne faut pas non plus lier trop étroitement l'écriture à la perception visuelle (ni la parole à l'auditive) : le braille, par définition, ne l'est pas, et l'on peut *épeler* un texte par le « nom » de ses lettres, comme on peut solfier une partition par le nom de ses notes, sans opérer la conversion (épeler n'est pas lire, et solfier n'est pas nécessairement chanter) ; un sourd peut voir la parole sur les lèvres *(« Read my lips »)* d'un locuteur, et le langage des sourds-muets convertit en gestes des éléments linguistiques qui sont indistinctement des lettres ou des phonèmes.

Il va de soi, j'espère, que les mêmes procédés de transfert, d'une (dé)notation à une autre, s'appliquent aussi bien aux partitions musicales, aux plans d'architectes, aux dessins de couturiers, aux notations chorégraphiques – et *a fortiori* aux diverses sortes de « scripts », scénographies, recettes et autres. Les exécutions musicales ou dictions orales sont aujourd'hui susceptibles de procédés analogues : empreinte phonographique (numérisée ou non au passage), imitation fidèle d'une performance, ou simple itération correcte ne retenant que les traits d'immanence, équivalent sonore de la transcription. Grâce à l'enregistrement audiovisuel, cette extrapolation s'applique à d'autres pratiques allographiques telles que le théâtre ou la chorégraphie. Les seules limites me semblent tenir aux difficultés pratiques que rencontrerait la prise d'empreinte d'un édifice, ou à l'impossibilité (absolue ?) de prendre celle d'une saveur ou d'un parfum. Dans tous ces cas, la reconstitution à partir d'une (dé)notation est manifestement la procédure la plus expédiente. Encore faut-il, objectera-t-on, qu'une telle (dé)notation existe ; la réponse est que, lorsqu'elle n'existe pas d'avance, il faut l'établir après coup, comme fit Mozart pour le *Miserere* d'Allegri. Il est sans doute plus difficile de « relever » ainsi le plan d'un bâtiment, le schéma d'une chorégraphie ou le script d'une mise en scène, mais c'est affaire de compétence, et une critique gastronomique (peut-être Patricia Wells) se fait fort, dit-on, de reconstituer la recette d'à peu près n'importe quel plat proposé à son expertise. Il est certain en tout cas que ces difficultés-là ne tiennent pas

au type d'art considéré, mais à la complexité relative de chaque œuvre : bien que les notations architecturale et musicale soient en général plus rigoureuses que celle de la cuisine, il est plus facile de reconstituer la recette du radis-beurre que le plan de la cathédrale d'Amiens ou la partition de *Tristan et Isolde*. Mais on voit bien qu'en évoquant ce genre de possibilités nous avons quitté le terrain des transferts pour aborder celui des conversions.

J'appelle donc ainsi toute transmission d'un objet d'immanence allographique d'un mode de manifestation à l'autre. D'une (dé)notation à une exécution, la conversion consiste en ce qu'on appelle assez couramment *lecture* ; d'une exécution à une (dé)notation, en ce qu'on appelle non moins couramment *dictée*. La lecture d'une (dé)notation, par exemple d'une scription textuelle ou d'une partition musicale ou chorégraphique, s'opère généralement en l'absence de son auteur, mais rarement contre sa volonté : si vous ne voulez pas qu'on vous lise, le plus sûr est de ne pas écrire. La dictée, en revanche, et malgré la connotation habituelle (scolaire) du terme, peut être involontaire : ce fut longtemps le cas des éditions pirates de pièces de théâtre, dites « à la voix des acteurs ». « Même en un temps où l'imprimerie répand les livres à profusion, Lope de Vega est contraint de demander aux pouvoirs publics de châtier une catégorie d'individus nuisibles […] dont le métier était de "voler" les comédies (trois mille vers et plus) à leurs auteurs, en les écoutant seulement une paire de fois ; ils les couchaient ensuite par écrit, substituant des vers mal composés à ceux dont ils ne se souvenaient pas exactement[108]. » Ainsi fut faite, encore en 1784, la première édition, évidemment illégitime, du *Mariage de Figaro*, et l'on sait d'où nous viennent certains textes d'Aristote, l'*Esthétique* de Hegel ou le *Cours de linguistique générale* de Saussure. Le procédé peut naturellement s'appliquer à n'importe quelle performance – n'était que l'usage, ouvert ou clandestin, des magnétoscopes et autres Caméscope le rend aujourd'hui inutile.

La dictée simple est plus rare que ne le suggère l'emploi courant de ce mot : elle ne peut consister qu'en la (dé)notation immédiate d'une performance improvisée. La dictée courante procède en fait d'une *double conversion* : transfert indirect d'une scription à une autre par le truchement d'une lecture orale, c'est-à-dire d'une exécution. C'est ainsi, je l'ai déjà rappelé, que se réalisaient le plus souvent, au *scriptorium*, les « copies » médiévales. Mais la moindre transcription procède, plus ou moins consciemment, d'une (double) opération du même ordre : lecture muette et dictée intérieure. En revanche, ces transferts indirects ne supposent pas tous un transit par l'audition : un sourd peut noter un discours lu « sur les lèvres » du locuteur, et un musicien sourd (mais compétent) peut, au seul vu des gestes de l'exécutant, noter sans l'entendre une performance improvisée ou d'interprétation. Il est évident à tout le moins qu'un pianiste (par exemple) à qui l'on projetterait l'enregistrement vidéo muet d'une exécution pianistique n'aurait aucun mal à identifier le morceau joué s'il le connaissait, ou à en percevoir bien des caractéristiques s'il le rencontrait ainsi pour la première fois – sans compter celles de l'exécution elle-même.

Toutes ces hypothèses manifestement tirées par les cheveux peuvent sembler oiseuses. Ce qui importe au moins, sur le plan théorique, c'est d'observer que les conversions, et *a fortiori* les transferts indirects par double conversion, supposent une réduction (consciente ou non) au type. En effet, et malgré les simplifications ou raccourcis du langage courant, il n'est pas exact de dire qu'un pianiste « exécute une partition » ou qu'un secrétaire « note la performance » d'un orateur : ce qu'exécute le pianiste, c'est le *texte musical* noté par la partition, dont les particularités graphiques extramusicales lui importent peu ; ce que note le secrétaire, c'est le *texte verbal* d'un discours dont les particularités paratextuelles (débit, timbre, accent, etc.) ne le concernent généralement pas davantage. Une exécution n'exécute pas une (dé)notation, mais son objet d'immanence idéal. Pour le dire d'une manière plus synthétique (quoique tautologique) : une manifestation ne peut manifester qu'une immanence.

Inconvertibilités

Encore une fois, l'œuvre allographique présente ce paradoxe (et cet inconvénient pratique) qu'elle n'est purement elle-même que dans l'objet idéal où elle immane, mais que cet objet, parce que idéal, est physiquement imperceptible, et qu'il n'existe, même pour l'esprit, que comme un point de fuite qu'on peut définir (par exemple : « Ce qu'il y a de commun entre une partition et une exécution de la symphonie *Jupiter*[109] »), mais non contempler. Il en va de même, bien sûr, de toutes les idéalités, et en particulier des abstractions, mais cette situation est plus fâcheuse pour les idéalités artistiques, dont la fonction cardinale est d'ordre esthétique, et donc en principe et de quelque manière (que nous retrouverons) « sensible ». Cette fonction, l'œuvre allographique ne peut l'exercer qu'à travers ses manifestations, et constamment mêlée à d'autres fonctions que tel mode de manifestation exerce mieux que tel autre, voire est seul à pouvoir exercer. Nous allons retrouver plus loin cette question pour elle-même, mais il faut au moins observer que la plupart des œuvres, en tous régimes, ont des fonctions pratiques (non esthétiques) qui ne s'exercent qu'à travers leur exécution : même si ces (dé)notations suffisent à définir un accomplissement artistique, on n'habite pas un plan d'architecte, on ne se vêt guère d'un patron, on se nourrit mal d'une recette. Or, comme le montre bien l'exemple de l'architecture, il n'est pas toujours aisé ni pertinent de séparer la fonction esthétique de la fonction pratique : la première résulte souvent d'un heureux accomplissement de la seconde. La littérature présente sans doute un cas extrême, non certes d'absence de fonction pratique, mais plutôt d'égale aptitude à la remplir sous ses deux modes de manifestation. Justement parce qu'ils sont de langage, les « actes de langage » passent à peu près indifféremment par les deux canaux : pour un honnête homme, une promesse orale vaut un contrat signé. Encore certaines fonctions de persuasion, par exemple, bénéficient-elles de la présence et de l'« action » d'un orateur. Comme disait admirativement Eschine à propos de son adversaire Démosthène : « Il faut voir la bête. » L'absence de fonction pratique est mieux illustrée par la musique, mais non absolument : c'est la fanfare qui anime la troupe, et l'on ne danse pas sur une partition. En revanche, et comme son nom l'indique, la (dé)notation est presque toujours plus appropriée à l'analyse et à l'approfondissement cognitif de l'œuvre : pour qui sait « lire », aucune audition ne peut valoir de ce point de vue l'étude d'une partition ou (malgré le « gueuloir » de Flaubert, qui s'y fia peut-être un peu trop, ou manqua parfois d'oreille) d'une page écrite. La réserve est de taille, et nous rappelle que ces partages de tâches ne dépendent pas seulement des types d'œuvres, mais aussi de la compétence, voire des aptitudes sensorielles des récepteurs : une partition ordinaire ne sera d'aucun secours à un aveugle, ni un disque à un sourd. Mais la relation esthétique se nourrit sans doute et s'accroît de l'étude des œuvres, et trouve sa voie sous toutes les formes : nous avons appris à « entendre les sonorités » d'un poème à la seule lecture silencieuse de son texte, Ravel appréciait sur partition les raffinements orchestraux de Rimski-Korsakov, et un gastronome sous perfusion savourera encore à sa manière la subtilité d'une recette – au moins sur la base d'une connaissance antérieure, et d'un souvenir des saveurs en cause, car l'objection de Locke reste valide : nul ne peut vraiment apprécier par ouï-dire le goût de l'ananas.

Il y a donc des limites, et dans les deux sens, à la *convertibilité* des manifestations. Les unes tiennent à des impossibilités techniques : certaines partitions sont « injouables » dans les conditions de leurs prescriptions (un accord de onzième pour la main droite, l'émission d'un *la 6* par une voix humaine) ; elles notent pourtant sans difficulté un objet musical tout à fait concevable dans son idéalité. Un plan d'architecte peut être inexécutable parce qu'il brave les lois de l'équilibre ou de la résistance des matériaux. Du temps où il y avait encore des saisons, une recette simple et néanmoins séduisante, telle qu'asperges aux raisins ou faisan aux cerises, pouvait rester lettre morte ; et, à propos de lettres, rien n'empêche d'écrire un nom imprononçable, comme celui de ce personnage de Calvino : *Qfwfq*. C'est

après tout le sort de bien des signes de ponctuation, dont la manifestation orale exige divers subterfuges, tels que la locution « entre parenthèses », ou ce geste, apparemment importé des États-Unis, qui consiste à agiter l'index et le médius de chaque côté de la tête pour mimer des guillemets autour d'une citation. Réciproquement, certains cris, qui peuvent appartenir à une performance orale, restent non scriptibles, comme les bruits, caractéristiques de la musique « concrète » ou de certaines performances jazzistiques (effets de souffle chez des saxophonistes comme Ben Webster ou Dexter Gordon[110]), innotables en partition.

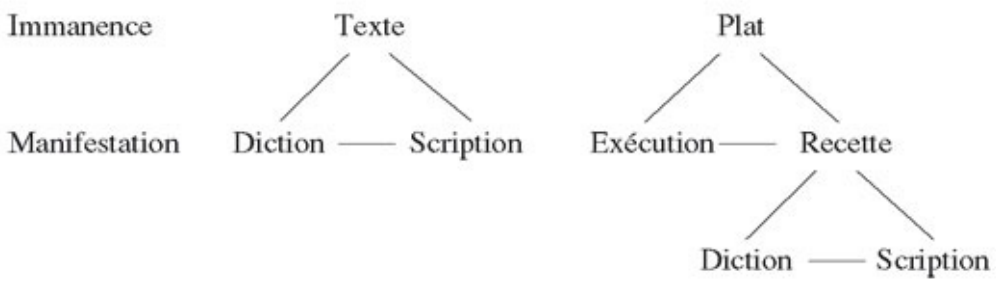
D'autres inconvertibilités tiennent à l'absence de corrélation entre les options intramodales : aucun trait de diction ne correspond « naturellement » à la différence entre romain et italique, encore moins entre times et didot, aucune notation ne distingue entre le timbre de la flûte et celui du violon, etc. Ces impossibilités sont, généralement, soit tournées par le biais d'indications complémentaires telles que la prescription verbale des instruments requis, soit tenues pour « contingentes », comme ordinairement en littérature les options de mise en page ou les polices typographiques, que l'on se soucie rarement de « traduire » à la diction. Mais il y a à cette norme des exceptions notables, dont quelques-unes sont génériques (aller à la ligne après chaque vers et mettre une capitale en tête du premier mot), certaines personnelles (le refus des capitales chez e.e. cummings), et la plupart, propres à telle ou telle œuvre. Les poèmes « figurés » de l'Antiquité (la *Syrinx* de Théocrite, aux vers décroissants comme les tuyaux d'une flûte de Pan) ou du Moyen Âge[111], les fantaisies graphiques de *Tristram Shandy*, le choix par Thackeray d'une police Queen Anne pour *Henry Esmond* (pastiche thématique, stylistique *et typographique* d'un roman du XVIII^e^ siècle), les constellations de caractères du *Coup de dés* mallarméen, les calligrammes d'Apollinaire, le jeu sur les couleurs d'encre dans le *Boomerang* de Butor ou l'*Esthétique généralisée* de Caillois, les effets de blanc de la poésie contemporaine constituent autant d'éléments paratextuels intransmissibles en diction mais en principe inhérents à l'œuvre[112], et qui abaissent son seuil d'idéalité très au-dessous du niveau strictement linguistique. On peut d'ailleurs aussi bien les décrire comme caractéristiques d'œuvres *mixtes*, faisant appel à la fois aux ressources de la langue et à celles (figuratives, décoratives, connotatives) des arts graphiques, comme l'indique bien le terme même de « calligramme ». La poésie chinoise classique (qui était pourtant aussi destinée à la récitation orale, voire au chant) ne se privait pas, on le sait, des prestiges de cette mixité. La réciproque (traits de diction non scriptibles) est plus rare aujourd'hui à cause de l'extinction progressive du mode oral, mais la multiplication des lectures auctoriales enregistrées pourrait en redonner quelques occasions, et les éditions critiques à venir devront peut-être confronter quelques manuscrits à quelques cassettes.

Les effets graphiques ne sont nullement étrangers aux partitions musicales, et l'on ne manque pas, du Moyen Âge à Erik Satie (et au-delà), d'exemples de « musique pour l'œil », partitions « figuratives » dont les traits visuels ont parfois leur contrepartie auditive[113] (gammes ou arpèges en montagnes russes), mais non toujours. Après tout, même des relations aussi vénérables que la traduction en notes de certains noms (B A C H = *si – la – do – si* bémol) sont lettres mortes pour qui ignore les équivalences propres au solfège germanique. J'imagine encore que bien des aspects proprement graphiques des plans d'architecture se perdent inévitablement à l'exécution, et je suis sûr qu'il en va de même des effets stylistiques de certaines recettes de cuisine, comme celle, par Ragueneau, des tartelettes amandines dans *Cyrano de Bergerac*.

Textes et scripts

Ce dernier exemple évoque à sa manière un problème délicat qu'il nous faut considérer d'un peu plus près. J'ai mis en parallèle quelques cas d'inconvertibilité entre dénotation et exécution, dont

l'illustration en littérature était l'inconvertibilité de scription à diction ou réciproquement. Mais, pour la recette de Ragueneau, il ne s'agit plus de (mauvaise) relation entre écrit et oral, car un trait « stylistique » est, pour l'essentiel, transcendant à cette distinction, et c'est bien le cas de celui-ci : la recette des tartelettes amandines est versifiée à l'oral comme à l'écrit. Ce dont il s'agit, c'est de l'impossibilité de transférer ce trait de la recette (orale ou écrite) à son exécution : les tartelettes sorties du four. Le parallèle cache donc une dissymétrie, que l'on peut décrire en ces termes : en littérature, la (dé)notation est une scription et l'exécution une diction ; en cuisine, la (dé)notation est un énoncé verbal, indifféremment (malgré l'étymologie du mot *script*) oral ou écrit, et l'exécution est un mets servi sur un plat. La raison de cette dissymétrie tient évidemment à ceci, que l'objet d'immanence littéraire est un texte, c'est-à-dire un objet verbal, et l'objet d'immanence culinaire un « plat », c'est-à-dire un objet nullement verbal[114], de même qu'une mise en scène ou tel autre type d'œuvre (dé)noté par un script. Ou, pour le dire autrement, le statut d'un texte et celui d'un script diffèrent au moins en ce que le texte est un objet d'immanence, le script un simple moyen de (dé)notation que l'on pourrait éventuellement, et peut-être avantageusement, remplacer par un autre, de type notationnel : il ne serait sans doute pas impossible d'inventer un code de notation culinaire ou scénographique qui dispenserait du « langage discursif » des recettes et des didascalies. Non seulement la langue ne fonctionne pas de la même manière, transitive et instrumentale dans les scripts, intransitive et opérale (« artistique ») dans les textes littéraires, mais encore elle ne fonctionne pas au même niveau : à celui de la manifestation dans les scripts, à celui de l'immanence dans les textes. Et puisque un script (comme un texte, et comme tout objet verbal) est une idéalité, il ne constitue à vrai dire qu'une manifestation potentielle, qui ne s'actualise à son tour que dans des manifestations réelles, orales ou écrites[115]. Cette dissymétrie peut se figurer par le schéma suivant :



La distinction entre texte et script permet de réduire quelque peu les effets de la différence entre notation stricte et dénotation verbale. D'une manière générale, je ne suis pas certain qu'une description verbale soit incapable de déterminer, par exemple, un objet musical avec autant de rigueur qu'une partition. S'il est bien vrai que la notation musicale (standard) est *contrainte* de spécifier la hauteur et la durée d'une note, alors que la langue *peut* se contenter de dire *« la »*, en revanche une telle spécification n'est nullement *interdite* à cette dernière, qui peut toujours préciser : *« la 3 double croche »*[116]. La supériorité de la notation tient donc plutôt à sa commodité, à sa concision – et accessoirement à son universalité translinguistique –, ce qui ne l'empêche ni ne la dispense, nous l'avons vu, de recourir accessoirement aux indications verbales. Et surtout, il faut bien observer que les infirmités relatives qui tiennent à la « densité » sémantique de la langue et à ses ambiguïtés ne privent de la rigueur notationnelle que les scripts, chargés de (dé)noter par le langage des objets non verbaux. Mais l'écriture, phonétique ou non, ne souffre pas plus que la parole d'une telle faiblesse à l'égard d'un objet d'immanence (le texte) qui, à quelques marges près que je viens d'évoquer, est de nature essentiellement verbale : et pour cause, puisqu'il n'est rien d'autre que l'ensemble des propriétés verbales d'une manifestation orale ou écrite. L'imperfection de la langue comme système de (dé)notation ne compromet donc pas le régime

allographique de la littérature (qui, je le rappelle, connaît aussi un régime au moins partiellement autographique : celui des aèdes, des jongleurs ou des griots). Ce qui est vrai, c'est que le rapport entre immanence et manifestation n'est pas exactement de même nature selon que l'on reçoit un objet verbal comme un texte ou comme un script. Or, il n'est pas certain que cette alternative épargne tout à fait l'œuvre littéraire.

En effet, la description structurale qui rend compte, en la figeant à l'excès (comme dans le schéma ci-dessus), d'une opposition constituée, par exemple entre le statut d'un sonnet de Ronsard et celui d'une recette de Robuchon, ne doit pas masquer son caractère relatif et conditionnel. Comme le montre bien la performance de Ragueneau, un script peut aussi fonctionner comme un texte, et se constituer en œuvre littéraire. Le cas Ragueneau présente un facteur de littérarité très manifeste et d'une efficacité à peu près imparable : la forme versifiée. Des traits stylistiques moins conventionnels pourraient laisser à l'appréciation du lecteur une littérarité en quelque sorte flottante, le même énoncé (par exemple ce début de recette, que je n'invente pas : « Ayez une belle courge… ») étant reçu par les uns comme un simple script, par les autres comme un texte « intransitif », dont la relation à quelque exécution que ce soit n'aurait plus d'importance. Mais rien n'empêche un objet verbal d'être à la fois[117] transitif et intransitif, instrument et monument. Les *Actes sans paroles* de Beckett illustrent bien l'ambiguïté de ce dispositif : à la fois simple didascalie pour une mise en scène à venir, et texte narratif à apprécier pour lui-même.

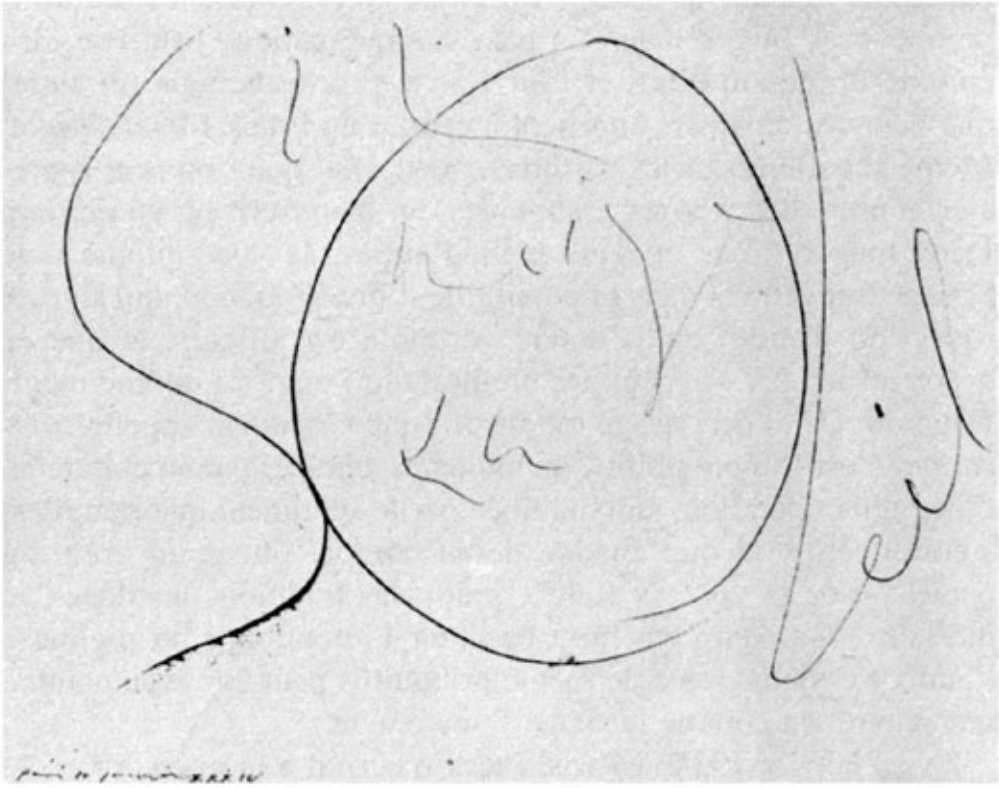
Pour que le texte d'une œuvre littéraire fonctionne réciproquement comme un script, il ne suffit pas qu'il fonctionne de manière transitive, comme un acte de langage informatif ou directif. Lire *Robinson Crusoé* comme un manuel de survie ou *À la recherche du temps perdu* comme un traité de sociologie mondaine ne constitue pas leur texte en un script, parce qu'un script n'est pas n'importe quel message verbal instrumental (si transitive qu'en soit la fonction, le *Sur la Couronne* ou « $E = mc^2$ » ne sont pas des scripts), mais un message verbal dont la fonction instrumentale est de (dé)noter une *œuvre* non verbale – et la conduite à tenir sur une île déserte ou dans le monde parisien n'est pas généralement en elle-même tenue pour une œuvre d'art. Ce qui évoquerait le mieux la réciproque recherchée, c'est la remarque d'Aristote selon laquelle l'histoire d'Œdipe reste tragique quel qu'en soit le mode, dramatique ou narratif, de représentation[118]. Dans cette hypothèse, nullement fantaisiste, ou toute autre analogue, il est clair que l'objet, indifféremment (dé)noté par un moyen ou un autre, c'est l'enchaînement d'actions qui conduit (par exemple) à l'issue tragique, et que l'accomplissement artistique qui définit ici l'œuvre consiste en l'invention de cette histoire ; et s'il s'agit d'une histoire vraie, et tenue pour telle[119], elle sera reçue comme une « œuvre involontaire » fournie par la réalité qui « dépasse la fiction », et donc comme une sorte d'objet esthétique naturel. Pour une poétique rigoureusement fictionaliste, le texte d'une pièce ou d'un récit n'est donc que la (dé)notation, en l'occurrence verbale, d'une œuvre consistant en l'invention, ou fiction, d'un fait remarquable en lui-même, et indépendamment de tout mode de transmission. C'est bien là traiter un texte comme un script.

Ni Aristote ni personne d'autre, que je sache, ne professe une telle poétique de manière aussi extrême, mais le mérite de cette remarque est de manifester ce fait, que la littérature comme art (sans préjudice de ses autres fonctions) ne s'identifie pas exclusivement à celui d'agencer des mots et des phrases – autrement dit, que l'œuvre littéraire n'est pas *seulement* une œuvre verbale : l'invention thématique sous toutes ses formes y participe également, ou du moins elle y participe aussi, dans une proportion éminemment variable. On sait quel cas un James ou un Borges faisaient d'un « bon scénario ».

Cette instabilité du rapport entre l'aspect transitif et l'aspect intransitif d'une (dé)notation se retrouve dans tous les arts allographiques, même si les enjeux n'en sont pas toujours aussi manifestes. Goodman dit bien qu'un plan d'architecte peut se présenter sous la forme d'une esquisse, pourvu qu'on puisse l'utiliser en termes de système articulé, c'est-à-dire en le réduisant à ses traits pertinents[120]. Inversement, un plan diagrammatique peut être reçu comme un dessin d'art, et l'on voit le prix esthétique (et autre) que bien des amateurs attachent à ceux d'un Frank Lloyd Wright. Même situation pour les partitions musicales, que l'on peut apprécier comme des œuvres graphiques, en manuscrit ou en édition. Dans tous ces cas et dans bien d'autres, le « symptôme » de l'usage transitif est dans la possibilité d'une réduction, qui signale (que l'on décide) que l'œuvre véritable est ailleurs, et que ce qu'on a sous les yeux (ou les oreilles, etc.) n'en est qu'une manifestation. Celui de l'usage intransitif, que Goodman appelle *saturation*, c'est l'impossibilité, au moins psychologique ou culturelle, d'une telle opération, alors inhibée par le sentiment que rien n'est « contingent » et que chaque détail compte, jusqu'au grain du papier ou de la voix. N'était le poids des traditions instituées, le moindre *clinamen* peut faire basculer l'attention d'un régime à l'autre. Le même tracé, le même gribouillis peut être reçu comme une œuvre, ou comme le signe d'une œuvre.

Le 10 janvier 1934, à Paris, Picasso écrivit à la main, à l'encre de Chine, sur onze feuilles de papier d'Arches, de onze façons successives et différentes, la phrase « Il neige au soleil ». Rapportant ainsi cette phrase, je n'en retiens, par force ou par choix, que l'aspect textuel, et donc allographique. De l'autre aspect, purement graphique, qu'illustre par exemple une de ces onze scriptions, je pourrais rapporter sans doute « l'essentiel », disant en forme de script, et en simplifiant, que les mots « Il neige au » y sont inscrits dans l'o de « soleil ». Ce serait évidemment encore l'effet d'une réduction, et donc traiter cet effet graphique en objet allographique susceptible (entre autres) de cette (dé)notation, et d'innombrables exécutions correctes et néanmoins différentes. Si je veux commencer de respecter son régime autographique, je dois au moins vous en présenter une empreinte photographique comme celle page suivante.

Mais ce n'en sera manifestement qu'une « reproduction », qui vous en donnera enfin une perception physique, mais indirecte et donc partielle : il y manque sans doute au moins la nuance chromatique et le grain du papier. Si vous voulez la



1934. Phrase en français, à l’encre de Chine, non datée, sur onze feuilles de papier d’Arches (26 × 32,5) datées en bas à gauche : Paris
10 janvier XXXIV, numérotées au verso de I à XI : Il neige au soleil.
Publiée dans le Catalogue des collections, musée Picasso, t. II, n° 1008
à 1018 (MP 1120 à MP 1130).

« chose elle-même » dans l’unicité de son immanence autographique, il faudra au moins vous rendre à l’hôtel Salé. Mais je m’avise que j’aurais dû commencer cette gradation par son état le plus radicalement allographique[121] : celui qui considérerait la phrase « Il neige au soleil », non comme un texte, objet verbal intransitif, enfermé dans sa « fonction poétique » jakobsonienne, « accent sur le message », jeu des sonorités ou des graphies *(ei – ei)*, etc., mais comme un script simplement chargé de noter cette probable fiction qu’aucune météo n’atteste : que le 10 janvier 1934 à Paris il neigeait au soleil. Nul ne peut douter, je pense, qu’elle soit en fait l’un *et* l’autre. Cette « hésitation prolongée » entre forme et sens, entre message et contexte, peut donc aller, à l’un de ses pôles, jusqu’à réduire le « contenu », mais peut-être aussi la forme d’une œuvre, littéraire ou autre, à une idée (neiger au soleil), ou, comme on dit aujourd’hui à tout propos, à son *concept*.

9. L’état conceptuel

Reste donc à définir le régime d’immanence de cette sorte d’œuvres très particulière, et d’apparition (ou plutôt, nous le verrons, d’*institution*) très récente, qu’on appelle, d’un qualificatif encore plus récent, les œuvres *conceptuelles*. Je vais appliquer cette catégorie fort au-delà des formes d’art officiellement considérées sous ce vocable, et j’espère justifier en temps voulu cette extension, que je ne suis d’ailleurs pas le premier à pratiquer.

De l’objet à l’acte

Je partirai d’un cas particulier, choisi pour sa simplicité, et accessoirement sa notoriété : un ready-made « pur » – j’entends par cet adjectif peu orthodoxe un ready-made non assisté (ou rectifié), comme l’est la *Joconde* à moustaches, non prélevé sur un ensemble plus complexe comme la *Roue de bicyclette*, et non affecté, comme la pelle à neige baptisée *À valoir sur le bras cassé*, ou même l’urinoir *Fountain*, par l’imposition d’un titre plus ou moins ingénieux, ironique ou énigmatique[122] : l’égouttoir à bouteilles proposé par Duchamp en 1914 sous le titre littéral *Bottlerack*[123]. D’un tel objet, on peut, en gros, rendre compte de deux manières qui, sauf métonymie, n’ont pas du tout le même sens. La première, qui est illustrée entre autres par Arthur Danto[124], dit que ce porte-bouteilles *constitue* l’œuvre en question, ou que celle-ci *consiste* en celui-là. L’autre, soutenue plus fréquemment mais de façon plus évasive, que dans ce cas l’œuvre de Duchamp consiste non en ce porte-bouteilles du commerce, mais en l’acte, ou, comme on dit encore d’une manière plus expressive, le *geste* de le proposer comme une œuvre d’art[125]. Pour mieux percevoir la nuance, supposons que cette proposition ait pris la forme d’une déclaration explicite telle que « Je propose ce porte-bouteilles comme œuvre d’art[126] ». Selon la première théorie, on acquiesce à la déclaration et on définit comme (devenu) une œuvre l’objet porte-bouteilles ; selon la seconde, on ne voit dans le porte-bouteilles qu’une occasion ou un support, et on définit comme une œuvre la proposition elle-même.

De ces deux interprétations, j’adopte et vais défendre la seconde, en précisant toutefois que la valeur artistique éventuellement attribuée à l’acte de proposition dépend largement de la nature de l’objet proposé, même si l’on admet qu’exposer un radiateur ou une lessiveuse pourrait revêtir une valeur très voisine. Que l’œuvre consiste en l’acte n’évacue pas entièrement la spécificité de l’objet : malgré le proverbe, voler un œuf n’est pas voler un bœuf, et exposer une lessiveuse n’est pas exposer un porte-bouteilles.

Le choix entre les deux positions entraîne une conséquence capitale sur le plan de la théorie proprement esthétique. Si l’on tient le porte-bouteilles « de » Duchamp pour une œuvre d’art, et si l’on admet d’autre part que cet objet, comme les ready-made en général et comme l’atteste Duchamp lui-même[127], n’a pas été promu pour des raisons esthétiques, on peut en inférer, comme le font à peu près Danto et Binkley, que l’artistique n’a pas toujours, et donc pas nécessairement, partie liée à l’esthétique. Si l’on considère qu’ici l’œuvre consiste non en cet objet mais en sa proposition, la possibilité d’un caractère esthétique, non certes de l’objet mais de l’acte de proposition, reste ouverte, et avec elle celle d’une relation pertinente entre artistique et esthétique – à la seule condition de définir l’esthétique de manière assez large pour déborder les propriétés *physiquement* perceptibles ; mais cette acception large

me semble de toute façon nécessaire, si l'on veut assumer par exemple le caractère esthétique d'une œuvre littéraire, ce qui est bien le moins qu'on puisse vouloir assumer. Autrement dit, que le propos du ready-made soit anti- ou a-esthétique (ce qui me paraît peu douteux) n'empêche nullement de recevoir, « au second degré », de manière esthétique ce propos lui-même (et non l'objet qu'il investit)[128]. Je réserve cette question pour m'en tenir ici à celle du régime d'immanence, dont la définition postulée, et d'ailleurs provisoire (« Dans un ready-made, l'œuvre n'est pas l'objet exposé, mais le fait de l'exposer »), reste à justifier.

À cette définition semble s'opposer le fait que les ready-made de Duchamp (et bien d'autres objets ultérieurs dont le statut me semble similaire) sont aujourd'hui exposés dans divers musées et galeries, plusieurs décennies après leur « proposition », et offerts comme tels à l'attention d'un public qui peut tout ignorer de l'acte fondateur, et les contempler pour eux-mêmes comme des œuvres d'art. De fait, les jugements de goût sont libres, et si un amateur trouve des qualités esthétiques à un porte-bouteilles (qui en a certainement), comme d'autres comparent *Fountain* à un Brancusi, un Arp ou un Moore[129], c'est évidemment son droit absolu ; mais, dans ce cas, l'objet porte-bouteilles ou urinoir devrait être attribué, et le mérite de son invention reconnu, à son véritable créateur, responsable (et non Duchamp) de ses qualités esthétiques, comme lorsqu'on expose au MoMA, pour la qualité de son *design* et à la gloire de son *designer*, une cafetière ou un grille-pain. On ne peut sans incohérence à la fois l'exposer pour ses propriétés d'objet et le référer à qui n'est pour rien dans l'existence de ces propriétés, et déclare hautement leur être indifférent. Mais en fait, on ne l'expose pas dans cet esprit, même si l'on assume le risque, de toute manière inévitable, du malentendu ; on l'expose en quelque sorte pour perpétuer l'acte de proposition, qui s'en trouve de ce fait réassumé par le monde de l'art : « Duchamp nous a un jour défiés d'exposer un porte-bouteilles du commerce, et nous relevons ce défi, dont nous avons (depuis) compris les raisons » – raisons dont les amateurs éclairés savent qu'elles ne sont *pas* d'ordre esthétique au sens courant et au « premier degré », c'est-à-dire qu'elles ne tiennent à aucun intérêt esthétique pour la *forme* de ce porte-bouteilles. Ou plutôt de *ces* porte-bouteilles, puisque ce ready-made, à ma connaissance, figure au moins, à la fois et donc en deux exemplaires, au musée de Philadelphie et dans une collection milanaise[130]. Ce fait malmène au passage l'interprétation de Danto pour qui, de *deux* objets physiquement indiscernables, *un seul* est devenu une œuvre d'art[131]. En vérité, et le monde de l'art l'a bien compris, n'importe quel porte-bouteilles de la même série ferait l'affaire. Et « de la même série » pourrait bien être encore une concession au fétichisme du collectionneur. La qualification pertinente serait plutôt « n'importe quel porte-bouteilles », voire « n'importe quoi pourvu que… ». Reste à préciser cette condition nécessaire, et suffisante.

La raison positive pour destituer l'objet en tant que tel de la valeur artistique du ready-made est clairement exposée par Binkley à propos d'un autre, celui-ci lourdement « assisté »: la trop fameuse *Joconde* à moustaches, intitulée comme on sait, ce qui n'arrange rien, *L.H.O.O.Q.* C'est…

> une reproduction de *La Joconde* à laquelle on a ajouté une moustache, une barbiche et une inscription. [Cette description] ne contient aucune expression vague du genre « de telle sorte que », qui remplacerait l'élément descriptif le plus important. Elle vous apprend ce qu'est l'œuvre d'art en question : vous connaissez maintenant la « pièce » sans l'avoir vue (et sans avoir vu une de ses reproductions). Au moment où vous la verrez effectivement […], vous n'apprendrez rien qui soit important du point de vue artistique que vous ne sachiez déjà grâce à la description de Duchamp. C'est pourquoi il serait vain de vouloir la scruter longuement, tel un connaisseur savourant un Rembrandt […]. En fait, il se pourrait bien que, grâce à la description, on obtienne plus facilement une meilleure connaissance de l'œuvre qu'en la contemplant[132].

Si l'on accepte à la fois cette observation et le principe goodmanien selon lequel l'œuvre d'art réclame une attention infinie à son moindre détail, il s'ensuit assez clairement que l'objet *L.H.O.O.Q.*, et

plus généralement l'objet ready-made, ne constitue pas *en lui-même* une œuvre d'art. La conclusion la plus expéditive, et qui ne manque sans doute pas de partisans, serait évidemment qu'il n'y a là aucune espèce d'œuvre, et que Duchamp, au moins dans ses ready-made, n'est rien d'autre qu'un joyeux fumiste. Il n'y aurait rien à y objecter, sinon peut-être qu'il reste à démontrer que la fumisterie, joyeuse ou non, n'est en rien une pratique artistique, ce qui ne sera sans doute pas très facile. On peut sortir de cet embarras en évitant absolument de qualifier l'acte de Duchamp, mais je ne suis pas sûr qu'une telle défaite soit honorable. Bref, cette attitude existe certainement, mais sa légitimité ou sa cohérence me semble douteuses, et toute l'histoire (du monde) de l'art du XX^e^ siècle montre en tout cas qu'elle n'est pas universellement partagée. Ce dont il faut rendre compte, c'est la position inverse, ou du moins différente, de ceux (dont je suis) pour qui le ready-made est bel et bien, sinon l'objet, du moins l'*occasion* d'une relation esthétique.

« Occasion » est vague à souhait, et à dessein, parce que je postule que l'objet de cette relation n'est pas l'objet exposé lui-même. Mais, comme il n'y a dans cette affaire rien d'autre que ce que décrit la phrase « Duchamp expose (comme œuvre) un porte-bouteilles du commerce », il est clair que, si l'objet artistique n'est pas ici le porte-bouteilles, il ne peut être que dans ce que décrit le verbe *exposer*. Pour être tout à fait scrupuleux, il faut examiner avant de la rejeter l'hypothèse selon laquelle toute la charge artistique de la chose serait contenue dans le sujet de la phrase, c'est-à-dire Duchamp lui-même. Cette hypothèse, qui se rattache en somme à ce qu'on a appelé la « théorie institutionnelle » de l'art[133], revient à dire que le porte-bouteilles est reçu pour une œuvre d'art pour la seule raison qu'il est exposé par un artiste déjà reconnu comme tel. Il y a bien évidemment de cela dans l'accueil généralement fait au ready-made : un porte-bouteilles proposé par un parfait inconnu risquerait fort de n'atterrir en aucun lieu d'exposition, et y parviendrait-il que l'événement ne ferait pas grand bruit. Mais la signification esthétique d'un événement doit pouvoir être distinguée de son accueil professionnel et de sa résonance médiatique. Une fois neutralisés ces aspects secondaires, il reste sans doute que les deux événements « Duchamp expose un porte-bouteilles » et « Tartempion expose un porte-bouteilles » n'ont pas exactement le même sens, pas plus que n'ont le même sens « Tartempion meurt d'une crise cardiaque » et « Le Président meurt d'une crise cardiaque », ou « Ma cousine Amélie entre au Carmel » et « La Cicciolina entre au Carmel », mais il reste aussi qu'un élément de ces ensembles complexes est invariant, quel qu'en soit le sujet. Exposer un porte-bouteilles est certes en soi un acte peu éclatant, et plutôt minimaliste, mais mettre des moustaches à la *Joconde* est un geste assez marqué pour que sa signification s'impose indépendamment de la personnalité de son auteur. Inversement, l'explication par le seul facteur Duchamp n'est guère en mesure de discerner la valeur d'un ready-made (à supposer qu'ils aient tous la même) de celle de n'importe quel autre type de production du même artiste, ni peut-être de n'importe quel autre de ses actes : s'il suffit que ce soit « fait par Duchamp » pour que ce soit de l'art, le fait d'exposer devient contingent, l'objet exposé aussi, et cette conséquence me semble insoutenable. J'admets donc qu'on tienne compte (un *certain* compte) de la personnalité, ou plutôt du statut de l'auteur, mais non pas à l'exclusion des deux autres composantes de l'événement : l'acte d'exposer et l'objet exposé. Il me semble évident que l'événement considéré est ici, indissociablement, « Duchamp expose un porte-bouteilles ». Si c'est Tartempion et non Duchamp, si c'est un tire-bouchon et non un porte-bouteilles, si c'est « garder dans sa cave » et non « exposer », l'événement sera dans les trois cas différent, par changement de sujet, changement d'objet ou changement d'acte. Je ne soutiens pour l'instant rien d'autre que ceci : si le ready-made est une œuvre d'art, cela ne peut tenir exclusivement à aucun des facteurs, mais à l'événement considéré dans sa totalité.

De l'acte à l'idée

Mais il ne suffit pas de déplacer le fait opéral de l'objet proposé vers l'acte (total) de le proposer pour définir correctement le mode d'existence du ready-made ; s'en tenir là reviendrait à ranger le ready-made parmi les arts (autographiques) de performance comme la danse ou l'exécution (ou l'improvisation) musicale. Or une performance est une action qui réclame, comme toute œuvre, autographique ou allographique, une attention scrupuleuse au moindre de ses détails, et donc ici une relation perceptuelle *in praesentia*, ou pour le moins à travers une reproduction fidèle par enregistrement. C'est à ce titre qu'un mouvement de danse ou une exécution musicale est un objet esthétique et un accomplissement artistique : il ne suffit pas de *savoir* que « Nijinski a dansé *L'Après-midi d'un faune* » ou que « Pollini a interprété la sonate *Hammerklavier* ». En revanche, pas plus qu'il n'est nécessaire, utile et pertinent de s'abîmer dans la contemplation extatique ou scrupuleuse du porte-bouteilles, il n'est nécessaire, utile et pertinent, pour recevoir pleinement l'œuvre de Duchamp, d'avoir assisté à l'ensemble des actes physiques, verbaux, administratifs et autres par lesquels il proposa un jour à l'appréciation du monde de l'art cet objet, ou un autre. Que cet objet ait un jour abouti dans une galerie, et qu'il soit aujourd'hui conservé dans un ou plusieurs musées, est la seule chose qui nous importe. Et même une œuvre conceptuelle éphémère et donc événementielle, comme l'*Invisible Sculpture* de Claes Oldenburg[134], ne peut être définie comme une performance, car les spectateurs directs de ce happening ne furent pas mieux placés pour en percevoir la signification que ceux qui en prirent connaissance par voie de presse ou, plus tard, dans des ouvrages d'histoire de l'art ; et ils l'auraient sans doute reçue de manière erronée s'ils l'avaient contemplée attentivement dans son détail comme un ballet de Balanchine ou une mise en scène de Bob Wilson. Quel que soit son médium de manifestation (et nous allons en considérer quelques autres), l'œuvre conceptuelle consiste bien en un « geste » de proposition au monde de l'art, mais ce geste n'exige nullement d'être considéré dans tous ses détails perceptibles. Comme Binkley le disait plus haut de *L.H.O.O.Q.*, et comme on peut évidemment le dire de *Bottlerack*, l'acte de proposer ces objets n'est pas encore l'objet artistique à considérer : une simple « description » nous en apprend autant (de ce point de vue) sur lui que sa contemplation attentive, et la manière dont il a été accompli dans son détail physique n'importe pas à sa compréhension. À vrai dire, même le mot *description* est impropre à désigner le mode sous lequel il s'offre suffisamment à la réception, car une « simple description » peut entrer dans une infinité de détails, fort nécessaires et jamais trop précis pour donner une juste idée d'un tableau de Vermeer – ou de Pollock –, mais certainement oiseux pour l'intelligence d'un ready-made : le fait que le porte-bouteilles ait cinquante ou soixante tiges, ou la teinte exacte de son métal, n'importe certainement pas à sa signification artistique. En fait, ce qu'appelle un ready-made, ou le happening d'Oldenburg, n'est pas une description (détaillée), mais plutôt une *définition*, parce que ce qui compte dans ce genre d'œuvres n'est ni l'objet proposé en lui-même, ni l'acte de proposition en lui-même, mais l'*idée* de cet acte[135]. De même que l'objet persistant, quand il y en a un, renvoie à l'acte, l'acte renvoie à son idée, ou, comme on le dit plus couramment aujourd'hui, à son *concept* – lequel, comme tout concept, n'a pas à être « décrit », mais à être défini.

Je viens de dire « comme tout concept », mais cela ne doit pas dissimuler que les termes *idée* et *concept* sont pris ici dans un sens assez particulier, et difficile, lui, à définir, bien que tout à fait courant, et sans doute plus familier à tous que leur sens logique ou philosophique. Je ne saurais mieux le désigner qu'en évoquant leur acception *pratique*, comme lorsqu'on dit : « C'est une bonne idée[136] », ou comme lorsqu'un industriel ou un commerçant parle d'un « nouveau concept » à propos du principe de fonctionnement ou de présentation d'un produit[137]. Ce rapprochement avec le domaine économique nous aidera sans doute à mieux distinguer l'œuvre de Duchamp de ses supports matériels, puisque le ready-made est généralement un objet industriel : le porte-bouteilles comme instrument domestique a son concept, *Bottlerack* a le sien comme acte artistique, le second a fort peu à voir avec le premier, et c'est

en lui que consiste le ready-made comme œuvre : non pas en l'acte, mais en l'idée d'exposer un porte-bouteilles.

Renvoyés d'un objet à un acte, non physique, mais culturel, et de cet acte à son concept, nous voici affrontés à cette notion d'art conceptuel, ou plutôt (j'y reviendrai) d'*œuvre conceptuelle*, à laquelle j'ai cavalièrement rapporté les ready-made de Duchamp, antérieurs de plus d'un demi-siècle à la naissance de cette notion – ou pour mieux dire, car c'en est un, et plutôt bien trouvé, de ce concept. Mais je ne suis pas seul à considérer que les ready-made ont été, sans le mot, les premiers exemples d'œuvres conceptuelles[138], c'est-à-dire pour moi d'œuvres dont l'objet d'immanence est, au sens susdit, un concept, et dont la manifestation peut être, soit une définition (« exposer un porte-bouteilles »), soit une exécution (l'exposition d'un porte-bouteilles).

Je reviendrai sur les implications de cette définition-ci (celle de l'œuvre conceptuelle), mais je dois d'abord, sans entrer dans le détail d'un important chapitre d'histoire de l'art moderne[139], rappeler quelques exemples d'œuvres plus ou moins officiellement (c'est-à-dire autodéfinies comme) conceptuelles, ne serait-ce que pour illustrer la diversité de leurs médiums de manifestation.

On sait que l'*Invisible Sculpture* d'Oldenburg, déjà citée, fut qualifiée de « conceptuelle » par une autorité de la ville de New York[140]. En juin 1969, Robert Barry envoie pour une exposition à Seattle une contribution réduite à (l'objet de) ce message : « Tout ce que je sais mais à quoi je ne pense pas présentement, 13 h 36, 15 juin 1969, New York. » En décembre de la même année, le même artiste organise à la galerie *Art and Project* d'Amsterdam une « exposition » qui consiste en cet avis placardé sur la porte de la galerie : « Pendant l'exposition la galerie sera fermée[141]. » En 1972, Chris Burden se fait enfermer dans un sac et déposer (j'ignore combien de temps) sur une autoroute californienne ; cette œuvre s'intitulait sobrement *Deadman*, mais cette sinistre promesse, par chance, ne fut pas tenue.

C'est donc par analogie rétroactive que je qualifie de conceptuels les ready-made de Duchamp, mais aussi, par exemple, les *Boîtes Brillo* d'Andy Warhol (1964), qui sont de faux ready-made, puisque fidèlement exécutés à la main ; du même, quelques films interminables et volontairement monotones (le mot est faible), comme *Sleep* (1963), qui montre pendant six heures un homme endormi, ou tel autre, dont j'ignore le titre, la statue de la Liberté pendant vingt-quatre heures ; le *De Kooning Erased* (1953) de Rauschenberg[142] ; les imitations géantes de vignettes de B.D. par Lichtenstein, avec leur trame typographique scrupuleusement restituée, ou ses sarcastiques *Brushstrokes* (1965-1966), de même technique, dérision mécanisée de l'*action painting* expressionniste ; les drapeaux, cibles, chiffres et lettres de Jasper Johns ; les emballages monumentaux de Christo et les diverses manifestations du *Land Art* ; les innombrables « sculptures » des années soixante-dix, consistant en rouleaux de grillage, en tas de gravats, de chiffons ou de cordes, en pièces de monnaie dispersées sur le sol, etc.

Tous ces exemples relèvent plus ou moins, ou se présentent sous les espèces, des arts dits plastiques ou visuels, mais l'*Invisible Sculpture*, je l'ai dit, consiste malgré son titre (d'ailleurs ambigu) davantage en un événement qu'en un objet persistant, et plus encore, heureusement, l'exhibition de Burden. Et certaines œuvres musicales ou littéraires me semblent non moins typiquement conceptuelles : ainsi du récital silencieux de John Cage[143], ou de certaines productions oulipiennes, qu'on ne peut apprécier correctement ou pleinement si l'on ne perçoit pas leur principe générateur : le lipogramme en est une parfaite illustration, et *La Disparition*, roman sans *e* de Georges Perec (1969), le plus fameux accomplissement. Mais si l'on accorde aux lipogrammes, et autres *S+7*, la qualification de conceptuel, comment la refuser aux produits du fameux « procédé » de Raymond Roussel – et comment ne pas remonter pareillement de Cage à Satie ? On voit donc que le conceptuel est un régime (ce terme est provisoire) qui peut investir tous les arts, et tous les modes de présentation : objets matériels, événements physiques, mais aussi objets idéaux comme le *texte* de *La Disparition*. On trouve peut-être que j'élargis

indûment le champ d'action d'un type d'art très circonscrit, et dont la mode fut, comme toutes, fort passagère. Mais, avant de (et pour) m'en justifier, je m'apprête à l'élargir encore davantage.

La réduction conceptuelle

En effet, ce qui motive cette extension, ou plutôt ce sentiment que la notion d'art conceptuel s'applique (plus ou moins) à un grand nombre d'œuvres caractéristiques des courants Dada, Pop, néo-Dada, et, nous le verrons, de quelques autres, c'est le fait que, dans ce type d'œuvres, l'objet ou l'événement produit (ou choisi) l'est, non certes en vertu de ses qualités esthétiques au sens courant, mais au contraire en vertu du caractère critique, paradoxal, provocant, polémique, sarcastique ou simplement humoristique qui s'attache à l'acte de proposer comme œuvre d'art un objet ou un événement dont les propriétés sont ordinairement ressenties comme non artistiques ou anti-artistiques : objets industriels de série, vulgaires, kitsch, ennuyeux, répétitifs, amorphes, scandaleux, vides, imperceptibles, ou dont les propriétés perceptibles importent moins que le procédé dont elles résultent. À ce titre, des œuvres aussi classiques que le *Boléro* de Ravel (thème répété dix-huit fois, avec variation constante et augmentation progressive de l'effectif orchestral) ou inversement la symphonie des *Adieux* de Haydn (où les exécutants quittent leur pupitre les uns après les autres) peuvent être aussi légitimement qualifiées de conceptuelles. Mais on peut dire encore que toutes les œuvres d'avant-garde, depuis la fin du XIX^e^ siècle, ont été reçues sur un mode conceptuel par le public qu'elles surprenaient dans ses normes ou ses habitudes, parce que le fait et le motif de ce scandale prenaient pour lui le pas sur le détail des propriétés perceptuelles des œuvres qui le provoquaient : *Le Déjeuner sur l'herbe* réduit à une femme nue entre deux hommes habillés, *Olympia* à son impudeur, l'impressionnisme à ses touches séparées, Wagner à ses *leitmotive*, la poésie sans rimes, la musique atonale, la peinture abstraite, l'*action painting*, le minimalisme, autant d'accomplissements artistiques (parmi bien d'autres) où le grand public ne perçut d'abord qu'un « truc », formel ou thématique, dont la nouveauté le frappait au point de lui rendre tout le reste négligeable, voire imperceptible.

Mais les changements de paradigme esthétique qui caractérisent l'évolution de l'art moderne ne sont pas le seul facteur de réception conceptuelle. J'ai mentionné la vénérable symphonie des *Adieux*, qu'une attention trop exclusive à son trait le plus manifeste réduit à l'illustration ou à l'exploitation d'un truc. Le quatuor dit des *Dissonances*, la symphonie dite *Inachevée*, le prélude dit de *La Goutte d'eau*, *La Mer* de Debussy, et un grand nombre d'autres œuvres musicales pâtissent ainsi (si c'est pâtir), de manière presque irrésistible, du caractère trop évocateur ou trop démonstratif de leur titre. Un tableau comme *La Chute d'Icare* de Bruegel[144] se prête assez bien à une expérience contrastive, et concluante à cet égard. Montrez-le sans indiquer son titre à un spectateur qui l'ignore : son attention se portera sur l'ensemble du paysage terrestre et maritime, sur le personnage central du laboureur, sur la lumière matinale, etc. ; bref, il regardera le tableau sans peut-être seulement remarquer, détail infime, la jambe encore émergée du plongeur invisible, à droite du navire au mouillage. À un autre spectateur donnez d'abord le titre, et toute sa perception du tableau s'organisera inévitablement autour de la question : « Où est Icare ? », puis de l'attribution de la fameuse jambe au héros présumé de la scène, enfin du procédé consistant à évoquer cet événement fabuleux par une synecdoque minimaliste, à la limite de la devinette (« Cherchez l'aviateur »)[145]. Et j'imagine un familier de peinture classique élevé dans le goût exclusif des scènes d'histoire, des paysages mythologiques et des portraits d'apparat, soudain confronté à une humble nature morte de Chardin, pour nous l'emblème par excellence de la peinture la plus substantiellement picturale : sa réaction la plus probable serait sans doute, sinon de s'esclaffer comme le public de 1872 devant les paysages de Monet, au moins de s'étonner, comme dit à peu près Pascal, de ce qu'un artiste ait eu le vain

dessein d'attirer notre attention « pour la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux »! Une telle réaction, qui dirige toute l'attention sur une idée (« Chardin nous provoque avec un tableau représentant une vulgaire batterie de cuisine! »), constituerait une réception typiquement conceptuelle d'une œuvre qui certainement ne la réclamait pas.

Comme le montre cet exemple, une réception conceptuelle peut n'être pas pertinente, et sans doute faut-il dire que la réception conceptuelle est toujours *plus ou moins* pertinente, le *plus* s'appliquant par exemple au porte-bouteilles de Duchamp, le *moins* à celui de Chardin (je sais bien qu'il n'y en a pas, mais je sais aussi qu'il pourrait y en avoir, et en tout cas il y a au moins des bouteilles), dont Proust, répondant *de facto* à Pascal, écrivait simplement que « Chardin l'a trouvé beau à peindre parce qu'il l'a trouvé beau à voir[146] ». Entre les deux, par exemple *La Chute d'Icare* ou *Olympia*, d'où l'intention humoristique ou provocatrice n'est sans doute pas absente, sans pour autant évacuer les propriétés picturales du tableau[147]. Mais ce qui est vrai de la réception conceptuelle l'est aussi de la réception perceptuelle : s'il n'est sans doute pas très pertinent de considérer un *zip* de Barnett Newman, un monochrome de Reinhardt, un L de Morris (ou plus généralement les productions de la peinture et de la sculpture minimalistes), un *dripping* de Pollock ou une compression de César[148] comme de simples provocations conceptuelles, il ne serait pas plus légitime d'admirer la « brillante facture » des boîtes Brillo, le « galbe élégant » de *Fountain* ou la « puissante chorégraphie » des fossoyeurs d'Oldenburg.

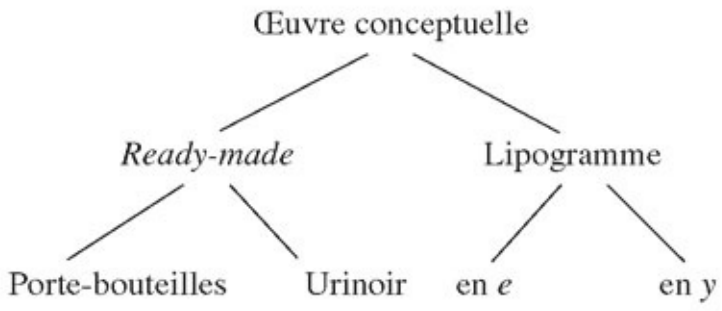
Cette question de légitimité déborde fâcheusement mon propos actuel, car elle renvoie de manière très insistante à celle de la pertinence de l'intention de l'auteur : s'il n'est pas légitime de traiter *Fountain* comme un Brancusi, c'est parce que nous savons que tel n'était pas le propos de Duchamp, et que nous considérons son propos comme inhérent à son geste, et comme inscrit dans l'objet qui le perpétue ; s'il n'est pas légitime de recevoir *One (Number 31)* comme un bon gag, c'est parce que nous savons que Pollock n'avait rien d'un humoriste, et que nous trouvons dans ses entrelacs de coulures la trace de son sérieux passionné. Mais, après tout, l'ignorance ou l'indifférence aux intentions ont leurs droits, et de nouveau chacun est libre d'admirer un urinoir ou de sourire d'un fouillis de dégoulinures. Je réserve pour plus tard ce sujet controversé qui tient, je pense, aux rapports complexes entre l'artistique et l'esthétique, pour revenir à la question du régime d'immanence des œuvres conceptuelles. Puisque le fonctionnement conceptuel d'une œuvre est toujours en partie *attentionnel*, c'est-à-dire dépend toujours du type d'attention que lui porte son récepteur, cette question doit être maintenant formulée en ces nouveaux termes : quel est le régime d'immanence d'une œuvre (quelle qu'elle soit) *pour qui* la reçoit (légitimement ou non) *comme* conceptuelle ?

De ce qui précède il suit pour moi que l'état conceptuel dépend et procède d'une opération mentale (consciente ou non) qui consiste à réduire l'objet ou l'événement, sous les espèces duquel se présente l'œuvre, à l'acte de présenter cet objet ou cet événement comme une œuvre, et cet acte lui-même à son « concept », objet évidemment idéal, et capable de prescrire d'autres objets ou événements que l'on tiendra à cet égard pour identiques ou équivalents : le concept « exposer un porte-bouteilles », que j'ai extrait par *réduction* de la perception d'un porte-bouteilles exposé dans une galerie d'art, peut se manifester indéfiniment dans toute autre occurrence de cet acte, s'il y en a, comme le texte d'une œuvre littéraire ou musicale peut se manifester indéfiniment dans toutes ses occurrences ou dans tous ses exemplaires corrects. Mais l'idéalité du concept, en ce sens artistique comme dans le sens logique du terme, n'est pas identique à celle d'une œuvre allographique, texte littéraire, composition musicale ou recette de cuisine, et la réduction qui lui donne lieu n'est pas identique à la réduction allographique, qui nous mène de l'exemplaire d'un livre ou de l'exécution d'une sonate à l'idéalité de leur objet d'immanence.

Que ces deux opérations ne soient pas identiques, c'est ce qui apparaît à l'évidence lorsqu'elles sont toutes deux présentes ensemble et appliquées au même objet. Soit un exemplaire de *La Disparition* : une première réduction, allographique, me permet, si je sais lire, de dégager de ses propriétés « contingentes » d'exemplaire (individuelles, comme celle d'être taché à la page 25, ou génériques, comme celle de comporter trois cent six pages imprimées) les propriétés « constitutives » de son texte, ou propriétés d'immanence, par exemple de comporter tel nombre de mots, de raconter telle histoire, etc. Je passe ainsi du livre au texte, et je puis évidemment en rester là. Mais il se peut aussi, à un moment quelconque de cette première réduction, inhérente à toute lecture, que je m'avise (si je n'en ai pas été préalablement informé) d'une particularité de ce texte (qui se trouve être aussi une particularité de cet exemplaire) : qu'il ne comporte aucune occurrence de la lettre *e*. À partir de cette observation, je puis (mais je n'y suis pas obligé) me livrer à une seconde opération, que j'appellerai la *réduction conceptuelle*, et qui consiste à réduire ce texte à cette particularité négative, c'est-à-dire au fait d'être un « lipogramme en *e* » (le concept auquel je réduis *La Disparition* peut d'ailleurs – réduction plus forte, puisqu'elle supprime un trait de la définition – être celui, plus générique, de « lipogramme » tout court ; mais il me paraît que cette réduction-là serait trop forte pour être pertinente, parce qu'un lipogramme en *y*, par exemple, ne présente pas l'intérêt de difficulté surmontée d'un lipogramme en *e*, la langue française étant ce qu'elle est). Même double réduction, bien sûr, si je passe d'une exécution ou d'une partition du *Boléro* à son texte musical, et de ce texte à son concept instrumental, etc. Bien évidemment, dans le cas d'œuvres d'apparence autographique, comme *Bottlerack*, seule la réduction conceptuelle se produit (s'il s'en produit une), qui me conduit directement de l'objet physique au concept de son exposition artistique.

Mais que la réduction conceptuelle ne soit pas identique à la réduction allographique ne suffit évidemment pas à définir la différence entre ces deux opérations. Je vais tenter de le faire, en indiquant tout de suite qu'il s'agit à mes yeux d'une différence de degré, et en la considérant par le biais de la différence entre leurs résultats.

L'effet de la réduction allographique, nous l'avons vu plus haut, est la constitution d'une idéalité singulière, ou d'un individu idéal, tel qu'un texte littéraire ou musical. Un tel objet, quoique idéal, répond à la définition logique de l'individu, ultime dans son genre et n'étant comme tel susceptible, comme dit Lalande, « d'aucune détermination ultérieure ». Il en va ainsi, bien sûr, du texte de *La Disparition*, individu idéal, ou, à l'idéalité près, du porte-bouteilles de Duchamp, individu physique singulier (quoique multiple). Mais le concept (lipogramme en *e* ou ready-made) auquel, plus ou moins légitimement, je réduis ce texte idéal ou cet objet physique n'a, lui, rien d'individuel. Il est même, comme tout concept au sens ordinaire du terme, typiquement générique : après tout, le lipogramme et le ready-made sont des genres, s'il en fut. Toute manifestation singulière d'un « geste » conceptuel est un individu, mais le concept auquel on peut le réduire est générique et abstrait, et susceptible, selon le degré d'abstraction, de décrire un ensemble plus ou moins spécifié et diversifié de manifestations individuelles, selon un arbre du type :



Cette clause du « degré d'abstraction » explique à peu près, j'espère, ma présentation de la différence entre les deux réductions comme différence de degré : je ne suis pas sûr que la différence entre individu et espèce soit graduelle, mais je suis sûr qu'il y a des degrés dans la hiérarchie logique des classes : le genre lipogramme est plus loin de l'individu *Disparition* que l'espèce lipogramme en *e*. On a sans doute compris que tout jugement consistant à réduire une œuvre à son genre est une réduction conceptuelle parmi d'autres. Mais *réduire* une œuvre à son genre est une opération beaucoup plus forte (plus réductrice) que l'*assigner* à son genre. Dire : « *La Chartreuse de Parme* est un roman », c'est une simple assignation générique. La réduction consisterait à penser qu'on a *tout* dit de *La Chartreuse de Parme* quand on a dit : « C'est un roman. » Si l'on se refuse à cette réduction, c'est parce qu'on estime, assez raisonnablement, que *La Chartreuse de Parme* n'est *pas* une œuvre conceptuelle.

On peut donc définir, de manière relative et graduelle, le régime d'immanence des œuvres conceptuelles *en tant que conceptuelles* comme un régime *hyper-allographique*, à peu près en ce sens que leur objet d'immanence (le concept) est non seulement idéal, comme un poème ou une sonate, mais encore générique et abstrait. Mais j'ai précisé : *en tant que* conceptuelles, ce qui signifie entre autres *quand* et *dans la mesure où* elles sont reçues comme telles. Ce mode de réception peut être, selon les cas, légitime et pertinent (c'est à peu près, selon moi, celui des ready-made et des œuvres officiellement conceptuelles : si Arsène Lupin substitue au porte-bouteilles du musée un porte-bouteilles, identique ou non, acheté ou volé au BHV, je ne m'en soucie pas), aberrant (*La Fontaine de cuivre* de Chardin reçue comme provocation pré-dadaïste), ou à mi-chemin comme manifestement insuffisant : que *La Disparition* soit un lipogramme ne l'empêche pas d'être *ce* lipogramme, c'est-à-dire un texte singulier, et, de toute évidence, entre sa lecture naïve par un lecteur qui n'y percevrait pas l'absence de *e* et sa réduction totale au concept de lipogramme en *e*, se tient (pour moi) la bonne lecture, qui consiste à considérer dans le détail, pour le moins, « comment c'est fait », en essayant de percevoir les détours et les manœuvres verbales par lesquels l'auteur réussit à éviter constamment la fameuse lettre[149]. Si l'on m'apprenait qu'un roman Harlequin a été secrètement, geste éminemment conceptuel, écrit, selon les normes et le style uniformément requis de la collection, par Maurice Blanchot, cela ne me dispenserait pas d'y aller voir de plus près, bien au contraire. Et si l'on ne me disait pas lequel…

Cette pertinence variable de la réception conceptuelle entraîne trois conséquences, d'importance très inégale, que je veux signaler pour en finir avec ce sujet. La première est qu'on ne peut jamais dire d'avance et dans l'absolu, comme le fait Binkley, que la « description » d'une œuvre conceptuelle en est une manifestation plus adéquate que son exécution. Car la réduction conceptuelle est une opération que chacun devrait effectuer par lui-même, pour chaque œuvre et à sa guise, et à cet égard il est plutôt fâcheux que les visiteurs de la collection Arensberg du musée de Philadelphie sachent d'avance ce qui les y attend. Il en est du geste conceptuel comme du bon (et *a fortiori* du mauvais) gag : il perd à être, comme on dit, « téléphoné ». Il perd encore plus à être institutionnalisé, enrégimenté dans des « mouvements », groupes et autres ouvroirs jaloux de leur label et de leurs cotisations. Le geste conceptuel est par définition (plus ou moins) réductible à son concept, mais ce n'est pas à lui de dire pourquoi, combien, ni comment. Duchamp le savait bien, mais n'est pas Duchamp qui veut.

Deuxième conséquence : puisqu'il est toujours (plus ou moins) loisible de recevoir une œuvre soit en mode « perceptuel », c'est-à-dire en considérant l'objet proposé pour lui-même et dans le détail de ses propriétés individuelles[150], soit en mode conceptuel, c'est-à-dire en remontant de l'objet à l'acte et de l'acte au concept, soit selon quelque combinaison des deux attitudes de réception, il s'ensuit que l'état

conceptuel n'est pas un *régime* stable, exclusif de son contraire et appuyé sur une tradition constituante, comme l'est par exemple l'état allographique de la musique depuis l'invention (progressive) de la notation. Une œuvre ne peut fonctionner en régime allographique que si elle appartient à une pratique artistique devenue globalement allographique en vertu d'un consensus et d'une convention culturelle : il n'y a pas d'œuvre allographique sans art allographique[151]. En revanche, l'état conceptuel s'applique (ou ne s'applique pas) au coup par coup, œuvre par œuvre, et selon une relation fluctuante entre l'intention de l'artiste et l'attention du public, ou plutôt du récepteur individuel. Il n'y a donc pas d'*art* conceptuel, mais seulement des *œuvres* conceptuelles, et plus ou moins conceptuelles selon leur mode de réception. Et ce caractère conditionnel affecte évidemment aussi l'état perceptuel, puisque les deux modes de réception sont entre eux dans une relation de vases communicants, à somme constante : une œuvre est en fait toujours reçue à la fois, mais en proportions variables, comme perceptuelle et comme conceptuelle, et on appelle légitimement « conceptuelles » celles que divers motifs individuels et/ou culturels amènent à recevoir de cette façon plutôt que de l'autre.

La dernière conséquence, qui excède largement l'objet de ce volume, et que je n'indique ici que par provision, est relative à la fonction esthétique de l'œuvre conceptuelle, c'est-à-dire, en somme, de son concept. Si l'on s'en réfère à la définition kantienne du jugement de goût, une telle fonction est hautement paradoxale, ce jugement excluant, comme on sait, tout concept déterminé. Et si l'on s'en réfère aux critères goodmaniens de l'objet esthétique, lieu de contemplation (active) infinie de par le caractère inépuisable de sa fonction symbolique, on voit mal comment un objet de pensée aussi péremptoirement défini qu'un concept de ready-made pourrait donner lieu à une telle contemplation. La réponse provisoire, me semble-t-il, c'est que, même si le geste conceptuel est de définition simple et exhaustive, comme « exposer un porte-bouteilles », la *signification*, et donc la fonction de ce geste, reste, elle, indéfinie, ouverte et suspendue comme celle de tout autre objet esthétique (naturel ou artistique). Qu'a *voulu dire* au juste Duchamp en exposant un porte-bouteilles ou Barry en invitant le public à une exposition close, nous ne le savons pas exactement, eux non plus sans doute, et nous ne savons pas plus exactement, toute saisie d'intention mise à part, ce qu'effectivement ces œuvres nous *disent*[152]. En cela, et à sa manière, l'œuvre conceptuelle est elle aussi inépuisable dans sa fonction. C'est un concept dont l'*effet* n'a pas de concept, et qui donc, lui aussi et, comme on dit, « au second degré », peut plaire – ou déplaire – sans concept, et (accessoirement) sans fin.

10. Ceci tuera cela ?

La distinction des régimes, quoique fondée davantage sur des traditions culturelles et des conventions sociales que sur des données d'essence, et malgré la présence de régimes intermédiaires comme celui des autographiques multiples ou des performances itérables, reste bien l'axe fondamental de l'immanence artistique. Cette opposition historique est irréductible en ce sens que le régime allographique, là où il fonctionne, ne peut faire l'économie de l'objet idéal qui fonde son fonctionnement : la moindre itération, la moindre conversion d'une exécution en (dé)notation ou réciproquement, la moindre lecture ou dictée, suppose un détour explicite ou implicite par ce type idéal, dont le régime autographique, en tant que tel, ne présente aucun équivalent. Tenter, dans un effort d'empirisme radical, de ramener le régime d'immanence d'une œuvre littéraire ou musicale à une collection d'objets ou d'événements physiques sans relation à un type, c'est s'empêcher absolument de

définir, voire de *penser*, la relation d'équivalence entre ces divers objets ou événements, s'interdire de les reconnaître pour des exemplaires ou des occurrences du *même* texte, et donc à la limite se condamner à ériger chaque exemplaire ou occurrence en une œuvre distincte, dans un univers à la Funes où la singularité irréductible de chaque grain de sable proscrit le recours à un être de raison aussi fantomatique que le concept de grain de sable : une fois de plus, l'extrapolation ontologique du principe d'Occam est une économie qui coûte cher. Si l'on ne doit pas multiplier les idéalités au-delà du besoin, il n'est pas très raisonnable de s'arrêter en deçà.

L'autre (la seule) voie possible d'unification, non plus théorique mais effective, consisterait en l'achèvement du processus historique de passage progressif de l'autographique à l'allographique. Selon Nelson Goodman, je le rappelle, tous les arts ont dû être autographiques à l'origine[153], et quelques-uns se sont « émancipés » en adoptant un système plus ou moins notationnel. Quelques-uns ou, pour mieux dire, presque tous, puisque le seul auquel cette émancipation soit contestée dans *Langages de l'art* est la peinture (mais on peut supposer que le même genre d'obstacle devrait retenir certaines formes de sculpture). Je ne reviens pas sur le détail de l'argumentation, dont la conclusion très catégorique (« La réponse est *non* ») est qu'aucun système de notation ne peut être appliqué à cet art, qui ne pourra donc jamais devenir allographique[154].

Mais Goodman ne devait pas tarder à verser un peu d'eau dans ce vin. Je dois d'abord rappeler qu'un certain nombre de peintres modernes, comme Mondrian, Vasarely ou Warhol[155], et sans doute quelques autres, que rapprocherait peut-être le caractère minimal d'une facture qui se prête plus facilement qu'une autre à la reproduction fidèle, ne voyaient pas d'obstacle à la multiplication de leurs œuvres. Je rappelle encore que des témoins comme Benjamin ou Malraux se sont faits (à des degrés divers) les hérauts de la « reproductibilité technique » et du Musée imaginaire, qui dispenseraient en partie les générations à venir de la fréquentation des originaux, auxquels Prieto n'accorde plus, sous le nom de « collectionnisme », qu'une valeur commerciale et/ou fétichiste. Mais le texte qui pourrait, quoique bien antérieur à *Langages de l'art*, avoir inspiré à Goodman une semi-palinodie est cette remarque de Strawson : « Nous n'identifions les œuvres d'art avec des objets particuliers qu'à cause des défauts empiriques de nos techniques de reproduction. Si ces défauts n'existaient pas, l'original d'une peinture n'aurait d'autre intérêt que celui que possède le manuscrit original d'un poème. Différentes personnes pourraient voir exactement la même peinture à différents endroits au même moment…[156]. » Dans une réponse à Joseph Margolis au cours d'un colloque tenu au début des années soixante-dix, Goodman revient sur ce sujet dans des termes qui font manifestement, quoique implicitement, écho à ceux de Strawson :

> Le professeur Margolis soutient que la peinture n'est pas irrévocablement autographique, et que ce que nous regardons aujourd'hui comme des reproductions pourrait être un jour accepté comme le tableau original. J'ai exposé quelques fortes raisons pour lesquelles ce fait est improbable, mais je n'ai pas soutenu que la peinture est inaltérablement autographique. Pour qu'un art devienne allographique, il faut que soit établi l'usage de rapporter des exemplaires [*instances*] à des œuvres indépendamment de leur histoire de production. Si un jour venait où les reproductions d'un tableau seraient acceptées comme des exemplaires non moins authentiques que le tableau initial, en sorte que celui-ci ne présenterait plus que la sorte d'intérêt ou de valeur qui s'attache au manuscrit ou à l'édition originale d'une œuvre littéraire, alors bien sûr cet art pourrait devenir allographique. Mais cela ne peut advenir par décret : un usage ou tradition doit d'abord être établi, et codifié par la suite au moyen d'une notation[157].

Cette réponse est curieuse, car d'une part Goodman couvre sa retraite en niant un peu effrontément être allé jusqu'à refuser à la peinture un devenir allographique ; d'autre part, il expose très clairement les conditions socioculturelles nécessaires à un tel devenir ; mais il commence par accepter les termes,

proposés par Margolis, Strawson et bien d'autres, qui ne font pas exactement état d'un authentique passage (*via* usage, tradition, réduction, notation) au régime allographique, mais simplement des progrès à venir des techniques de reproduction. C'est en effet à cet éventuel perfectionnement que se réfèrent ceux, artistes ou théoriciens, que j'ai évoqués à l'instant, et tous ceux, sans doute innombrables, pour qui une reproduction « parfaite » dispenserait du recours à l'original. Mais qui dit « reproduction » (parfaite ou non) n'implique nullement notation, réduction au type et tout le processus mental individuel ou collectif que suppose le régime allographique, mais tout simplement une bonne prise d'empreinte. Qu'une empreinte fidèle puisse être plus « proche » de l'original qu'une réexécution conforme à une notation correcte ne change rien à cette différence de principe, que nous avons déjà rencontrée. Qu'il faille aussi un consensus et une convention pour accepter comme valide (à sa façon) une bonne reproduction n'y change rien non plus, car de toute évidence ce consensus-là n'est pas du même ordre que le consensus allographique[158]. Ce qui explique sans doute la facilité avec laquelle Goodman passe d'un mode à l'autre, c'est le fait que dans les deux cas la validité de l'exemplaire est établie « sans référence à son histoire de production » ; mais je ne suis pas sûr qu'une épreuve photographique (ou un enregistrement, ou un moulage) puisse être validée en ces termes : ce qui fait d'une photo une photo, ce n'est pas sa fidélité au « modèle », qu'une convention pourrait ratifier, comme si l'on acceptait comme « bon pour une photo de Pierre » une photo de son sosie Jacques : c'est qu'elle soit effectivement une empreinte photonique de ce modèle[159]. Une reproduction ne peut donc pas plus être validée sans référence à son mode de production qu'une épreuve de gravure ne peut l'être par un autre fait que celui d'avoir été tirée sur la planche originale. Les reproductions et les exemplaires allographiques ont sans doute en commun d'exiger, pour fonctionner, une convention, mais *ce n'est pas la même convention*. Bref, l'éventuel (« improbable ») absolu perfectionnement des reproductions ne ferait pas de la peinture un art allographique, mais, au plus, un art autographique à produits multiples[160].

Cette évolution-là ne devrait pas exclure l'autre en principe, mais il est très probable qu'elle l'empêche en fait en la rendant inutile : là où l'on dispose d'une technique de reproduction relativement satisfaisante, on ne se met pas en peine d'un système de notation difficile à établir, et par définition toujours réducteur. La reproduction photographique, si imparfaite soit-elle encore, a déjà peu à peu supplanté la copie dans un grand nombre de ses fonctions (que nous retrouverons), et l'on sait le tort que le commerce du disque fait à la pratique musicale d'amateurs. L'enregistrement numérique est en passe de supplanter la partition, en particulier pour certaines musiques contemporaines, plus difficiles (voire impossibles) à noter, ou dont le procédé court-circuite la notation : « Un jour, dit Pierre Henry, il n'y aura plus de concert, rien que l'enregistrement numérique. On pourra y revenir, le remixer, pour en donner des versions successives, comme on exécute différemment, selon l'époque, une partition de Beethoven. Pour la musique électro-acoustique, le disque c'est la partition, la configuration exacte de notre désir de l'œuvre à un moment donné…[161]. » La musique pourrait ainsi « régresser » du régime allographique vers l'autographique multiple, car il ne faut évidemment pas prendre à la lettre le « c'est » du compositeur : que le disque remplace (même avantageusement) la partition ne fait pas que le disque *soit* une partition : on n'*est* pas ce qu'on supplante. La peinture, de son côté, pourrait « progresser » vers le même état, et la littérature les rejoindre par la vertu d'une néo-oralité rigoureusement numérisée. Mais n'abusons pas des prophéties hasardeuses et (partiellement) déprimantes. On sait souvent, ou croit savoir, que « ceci tuera cela », mais on ne sait jamais à coup sûr où est ceci, et où cela.

1. Voir par exemple Souriau 1947, chap. 13.
2. Hegel 1832, t. VI, Introduction. Cette hiérarchie, je le rappelle, dispose en valeur ascendante les cinq arts canoniques que sont l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie. La « division » et la hiérarchie que proposait Kant (1790, § 51-53) étaient encore plus faibles.
3. Le seul fait de parler sans pléonasme d'« objets matériels » indique que l'on prend ici *objet* dans un sens large (et d'ailleurs classique) d'objet d'attention, qui englobe aussi les objets idéaux.

4. Lalande 1988, *s. v.* « Chose ».
5. *Objet* serait en ce sens à la fois plus courant et plus noble, et je l'emploierai parfois ainsi. Mais il est nécessaire de maintenir son acception officielle au niveau le plus élevé, qui subsume toutes les sortes d'immanence, même idéales.
6. C'est-à-dire dans le champ des œuvres, ou objets artistiques. Dans celui, plus vaste, des objets esthétiques, on rencontre encore des actes, ou des gestes (« le geste auguste du semeur », qui n'y prétend pas, ou d'autres, moins sublimes et éventuellement plus gracieux), mais aussi des événements qui ne relèvent pas de l'activité humaine, comme, justement, l'éclipse selon Lalande.
7. Dans un sens, donc, très restreint et à peu près étymologique. Au sens large, les objets idéaux sont évidemment aussi réels que les matériels.
8. Transformatrice, parce qu'aucun produit humain ne l'est *ex nihilo*, mais toujours à partir d'un matériau, et donc d'un objet, préexistant. Voir à ce sujet Prieto 1988, p. 145. Inversement, la « destruction » d'une œuvre autographique, comme de tout objet matériel, n'est jamais qu'une autre transformation : par exemple, de *La Joconde* en un tas de cendres.
9. Et encore, et toujours dans les mêmes termes, l'un des « symptômes » de la fonction esthétique : dominance de l'exemplification sur la dénotation, saturation syntaxique relative, par exemple. L'éventuelle interchangeabilité de ces critères est un point délicat, que nous retrouverons un jour. Voir Goodman 1968, p. 229.
10. Le français n'a malheureusement pas d'équivalent maniable de cet adjectif anglais qui désigne les propriétés substantielles de la peinture comme matériau, en opposition à ses propriétés *picturales*, c'est-à-dire formelles et (éventuellement) représentatives ; c'est à peu près l'opposition entre *peindre* et *dépeindre*.
11. Facteur d'unicité, ou d'impossibilité matérielle d'une copie parfaite, ne signifie pas gage d'authenticité au sens rigoureux qui préside (en principe) aux attributions. Qu'un tableau dans la manière de Rembrandt soit unique et incopiable ne garantit pas qu'il est de Rembrandt. Les authenticités d'atelier sont souvent plus collectives qu'individuelles, plus éminentes qu'effectives. Les maîtres d'autrefois faisaient souvent leurs tableaux comme César (le Romain) faisait ses ponts. Et « de la main de », quand attesté, est encore vague : de quelle main ?
12. 1930, 50 x 35,6 cm, Pasadena, Norton Simon Museum ; je cite les indications techniques d'après Boulez 1989, p. 163.
13. 1968, p. 258.
14. *Ibid.*, traduction modifiée.
15. Édifié pour l'Exposition internationale de 1929, puis détruit, puis reconstitué en 1986 pour le centenaire de la naissance de l'artiste.
16. Luthringer, cité par Rudel 1980, p. 34.
17. Plutôt qu'*ébauche*, qui me paraît ici fautif : j'y reviendrai plus loin.
18. *Op. cit.*, p. 46. D'autres, comme Clérin 1988, écrivent aussi, de manière plus fidèle au sens, *mise aux points*.
19. Mais Moore, qui avait commencé par la taille directe, passa par la suite au modelage.
20. « Il s'ensuivit une telle désaffection que les prix diminuèrent des trois quarts » (Rheims 1992, p. 226).
21. 1968, p. 149.
22. 1991.
23. 1968, p. 149 ; traduction modifiée.
24. Comme Goodman y insiste ailleurs et à propos d'autre chose (les diverses inscriptions d'un même texte), « il n'y a en général aucun degré de similarité qui soit nécessaire ou suffisant pour qu'il y ait réplique » (1968, p. 209, n. 3).
25. Deux exemples presque au hasard : le *Balzac* de Rodin qui fut exposé au Salon de 1898 et qui fit le scandale que l'on sait était le modèle de plâtre, aujourd'hui encore exposé au musée Rodin. Ce n'est qu'en 1926 que furent tirés (au moins) deux bronzes, dont un pour le musée d'Anvers. L'autre sera placé au carrefour Vavin en 1939. Un troisième fut tiré en 1954 pour le MoMA. Du buste de Voltaire par Houdon, le plâtre original est dans le salon d'honneur de la Bibliothèque nationale, et il en fut tiré un marbre, aujourd'hui au Théâtre-Français. Ce double exemple montre bien que la distinction entre œuvres uniques et multiples ne coïncide pas toujours avec la frontière entre sculpture de taille et de fonte.
26. Les « deux phases » sont donc plutôt trois, et généralement davantage, car le processus le plus fréquent est apparemment : modèle en terre, moulage, modèle en plâtre, second moulage, coulage du bronze. Une technique récente utilise un modèle en polystyrène taillé au couteau, dont le métal prendra entièrement la place dans le moule, puisque le polystyrène disparaît entièrement à la combustion. Dans cette technique, le modèle ne sert évidemment qu'une fois, et les tirages suivants seront obtenus par surmoulage.
27. Sur les diverses fraudes en la matière, et *a contrario* sur la définition de l'authenticité, voir Fabius et Benamou 1989.
28. Ou des copies manuelles, comme c'est le cas pour *La Danse* de Carpeaux, réfugiée au musée d'Orsay et remplacée au palais Garnier par une copie de Paul Belmondo. Je reviendrai plus loin sur la différence de principe, d'ailleurs évidente, entre copie et reproduction.
29. Pour diverses raisons physiques, le facteur d'usure est généralement plus important en gravure qu'en sculpture de fonte, surtout en pointe sèche, où les barbes s'écrasent vite.
30. Il s'agit là, bien sûr, de la tapisserie d'après modèle. Il existe aussi, ou du moins il peut exister, des tapisseries improvisées sans modèle, en une seule phase, et donc à objet d'immanence unique.
31. Il s'agit de la *Femme à sa toilette*, exécutée de 1967 à 1976 par les Gobelins d'après un collage de Picasso : deux exemplaires en couleur et deux en « gris ».
32. C'est le cas du *Faucheur* de Picasso (1943), bronze « monotype ».
33. 1988, p. 151 *sq*.
34. Prieto, pour sa part, les qualifie respectivement de *reproduction* et de *copie*, ce qui rend difficile le discernement nécessaire, on va le voir (mais pas pour Prieto), entre exécution et reproduction.
35. Je précise *fidèle* sans pléonasme, car bien des copies, en particulier celles qu'ont exécutées de grands artistes, sont beaucoup plus libres que celles, par exemple, des faussaires, que leur coupable industrie contraint à la plus grande indiscernabilité possible. Je reviendrai sur ces degrés de fidélité, au titre de la transcendance.
36. Le vitrail en est une autre, qui procède également par exécution (en peinture ou émail sur verre, ou découpage de verres teintés dans la masse), d'après un « carton » produit par le peintre, posé sous le verre et visible par transparence. En couture, le « patron » est posé *sur* le tissu à tailler, mais le procédé de calque est comparable, et la transposition aussi évidente : dans tous ces cas, l'objet exécuté est clairement discernable de son modèle. Mais la couture sur patron relève sans doute déjà, institutionnellement, du régime allographique : on voit combien cette frontière est poreuse.
37. Les « tirages limités » de l'édition de luxe ne relèvent pas du régime allographique, puisqu'ils ne portent pas sur l'idéalité du texte, mais sur la matérialité des exemplaires : ils relèvent du régime autographique multiple, comme les manuscrits relèvent du régime autographique unique.
38. Pour ce qu'on en connaît, les pratiques aujourd'hui éteintes de la *Commedia dell'arte* illustraient parfaitement la relation entre canevas préexistant et improvisation sur scène.
39. Parry 1928 et 1971 ; Lord 1960.
40. « Le théâtre de Baudelaire », Barthes 1964.
41. Je ne mentionne pas ici la structure harmonique (les « changements d'accords »), évidemment notable (et souvent notée sous forme de « grille »), mais qui appartient en principe, non à la variation improvisée, mais au thème préexistant, même si ce thème est l'œuvre de l'improvisateur lui-même – ce qu'il est parfois… à moitié, le musicien produisant (et déposant à quelque SACEM) un thème mélodique inédit sur une grille harmonique empruntée (et non protégée).
42. Sur la possibilité de contrefaçons de performances, voir Goodman 1968, p. 160, n. 9, et p. 151-152.
43. « Nous savons depuis peu que l'enregistrement du *Concerto pour piano et orchestre* n° 1 de Chopin, qui fut admiré pendant de longues années et pris pour une bande de radio suisse d'un concert de Dinu Lipati en 1948, est joué en réalité par la pianiste Halina Czerni Stefanska et a été réalisé en 1955 à Prague. La bande, lors de son exhumation, avait été authentifiée par Madeleine Lipati qui avait formellement "reconnu" le jeu de son mari. Au terme d'une longue enquête (avec

comparaison des sonogrammes ?), la pianiste polonaise a pu recouvrer son bien » (Escal 1984, p. 68). On ne manquera pas de rapprocher ce cas d'identification conjugale trop confiante (ou intéressée ?) de celui du *Retour de Martin Guerre*, qu'évoque à juste titre Prieto pour illustrer la différence entre les deux modes d'identité.

44. Goodman 1968, p. 136 *sq*.

45. La différence entre ces deux modes, qui techniquement tend à se réduire, n'est de toute façon pas fondamentale du point de vue qui nous importe ici : en public ou en studio, avec ou sans possibilité de se reprendre, une performance est toujours un événement qui se déroule dans le temps.

46. Pour le théâtre, on dispose par exemple d'une série de scripts scénographiques, comme celui de Jean-Louis Barrault pour *Phèdre* ou celui de Jean Meyer pour *Le Mariage de Figaro*, publiés dans la (regrettée) collection « Mises en scène », aux Éditions du Seuil.

47. Beardsley 1958, p. 56.

48. Ce dernier cas est à vrai dire troublé par le changement de pianiste : Klaus Billing, puis Alfred Brendel ; Fischer-Dieskau a apparemment enregistré ce cycle (entre autres) cinq fois, dont deux avec Gerald Moore ; les comparatistes s'y perdent un peu.

49. Je parle ici de ces interprétations en tant que performances itératives, et non en tant que performances singulières enregistrées, dont les épreuves multiples sont, par raison technique, aussi (et sans doute encore plus) indiscernables entre elles que les douze épreuves du *Penseur*.

50. Ce terme, défini plus haut p. 30, n'est évidemment pas présent chez Goodman, qui caractérise simplement certains arts comme autographiques, et certains autres comme allographiques.

51. Goodman 1968, p. 147-148.

52. Paul Zumthor (1987) s'élève non sans raison contre l'application à ce genre de pratiques d'un terme aussi marqué par une étymologie qui réfère au seul mode scriptural. Je l'emploierai néanmoins, comme presque tout le monde et faute de mieux, pour désigner commodément ce qu'il y a de commun aux deux modes de manifestation des textes, au niveau de la distinction, forcément grossière, des « arts » (le terme le plus juste serait sans doute « art verbal »). Le mot *texte* sera évidemment pris lui aussi dans cette acception commune à l'oral et à l'écrit.

53. Il le dit en somme *a contrario* dans cette phrase déjà citée, 1968, p. 149 : « Les arts autographiques sont ceux qui ont un produit singulier dans leur première phase ; la gravure est singulière dans sa première phase – la planche est unique – et la peinture dans son unique phase. »

54. 1968, p. 150.

55. Et même deux, car si le chapitre 4 expose une « Théorie de la notation », le chapitre 5 examine encore, à la lumière de cette théorie, les différences entre « partition, esquisse et script ».

56. Goodman 1984, p. 139.

57. Il s'agit ici d'exemplaires singuliers, et non de livres types, ou « titres », comme disent les professionnels, puisque, en cas de présence multiple, chaque exemplaire d'un même titre a sa cote propre.

58. Certains de ces systèmes d'identification comportent en fait des traits descriptifs, et donc d'identité spécifique, comme la classification thématique de Dewey, qui commande une notation décimale (700 = arts, 800 = littérature, etc.). Mais, d'une part, il faudrait, pour la rendre descriptive de *chaque* œuvre, la complexifier jusqu'à en faire un équivalent numérique de son texte ; et, d'autre part, un système de numérotation complètement arbitraire serait certes moins parlant, mais tout aussi péremptoire. Les classifications par format n'ont évidemment pas de rapport au texte des ouvrages ainsi répartis, et le trait « vingt et unième acquisition » peut difficilement passer pour une propriété intrinsèque du tableau ainsi identifié.

59. *Ibid*. « Exemplaire » traduit ici faute de mieux *instance*, que Goodman emploie dans un sens plus large que celui de ce mot français, puisqu'il envisage le cas d'*instances* uniques, comme un tableau singulier ; mais *exemple* serait encore plus fourvoyant. Hors de ce cas, je réserve l'emploi d'*exemplaire* aux manifestations multiples des seules œuvres allographiques, au sens où l'on dit qu'un livre ou une partition est tiré à trois mille exemplaires.

60. *Ibid*., p. 140. Cf. 1968, p. 154.

61. *Sinon* totale, parce qu'aujourd'hui encore subsistent par exemple des pratiques architecturales artisanales, comme à peu près celle d'un Gaudí à la *Sagrada Familia*, ou des musiques improvisées sans notation d'aucune sorte.

62. Goodman 1972, p. 136 ; 1968, p. 154-156 ; 1984, p. 140.

63. La part des circonstances d'exécution est d'ailleurs variable, et peut-être relative au caractère plus ou moins physique des pratiques d'exécution. Dans les arts (ou sports) les plus « intellectuels », comme le jeu d'échecs, cette part voit sa pertinence réduite à peu près à zéro. « Faire une reprise de volée » est un acte tennistique susceptible de mille variantes d'exécution plus ou moins efficaces, plus ou moins élégantes, etc. ; aux échecs, « placer sa dame en F 8 » peut être un coup bien ou mal inspiré selon la disposition du jeu, mais il ne peut pas être bien ou mal exécuté, du point de vue de la partie elle-même : il est exhaustivement défini par sa fonction, et son exécution physique est totalement négligeable. C'est sans doute que, plutôt qu'une exécution, c'est en fait la manifestation physique d'un acte purement intellectuel, qu'on pourrait se contenter d'énoncer « Dame en F 8 », comme on le fait d'ailleurs dans les comptes rendus de parties ou les parties à distance.

64. Contrairement aux réductions husserliennes (phénoménologique, eidétique, transcendantale), qui sont des procédures techniques et conscientes, celle-ci, je le rappelle, est tout à fait courante et souvent impensée. C'est en somme une réduction dans le sens le plus banal du terme, qui n'exige peut-être pas la participation d'un cerveau humain : le chien de Pavlov (et même le mien) sait parfaitement extraire de deux signaux leur trait commun pertinent.

65. Entre autres, bien sûr, car cette « forme » est typiquement générique. L'énoncé complet des propriétés constitutives du seul *Au clair de la lune* appellerait d'autres prédicats, dont la conjonction, nous le verrons, le détermine comme *individu* idéal.

66. Voir Stevenson 1957.

67. L'exigence pratique (remplie à condition d'une série de « réquisits » syntaxiques et sémantiques) en est, je le rappelle, qu'une parfaite identité soit maintenue par exemple d'une notation à une exécution, puis de cette exécution à une nouvelle notation, etc. Cette exigence suppose d'ailleurs une analyse certaine entre propriétés d'immanence et propriétés de manifestation qui n'est même pas toujours assurée en musique : si un interprète donne telle durée à un point d'orgue, comment saura-t-on, sans recours à la partition, si cette durée était ou non prescrite ?

68. Analogue, bien sûr, à celle qu'envisage Goodman 1968, p. 226, de la *Cinquième Symphonie* aux *Trois Souris aveugles*.

69. *Éventuellement*, parce qu'aujourd'hui, au moins dans des cultures de type occidental, la scription d'un texte littéraire ne sert plus que rarement à en prescrire la diction orale.

70. Mais pas toujours : la liste des ingrédients nécessaires à l'exécution d'un plat peut être fournie par une image photographique.

71. « Le texte n'est pas un simple moyen en vue de lectures orales comme la partition est un moyen en vue d'exécutions de musique. Un poème non récité n'est pas aussi délaissé qu'une chanson non chantée ; et on ne lit aucunement à voix haute la plupart des œuvres littéraires » (1968, p. 148. On observe au passage comment « la plupart » s'empresse de corriger l'excès manifeste de l'« aucunement »).

72. Souriau définit la littérature comme « art des sons articulés » ; Ingarden (1965) pose comme premier niveau de la « formation stratifiée de l'œuvre littéraire » la strate des *« linguistic sound formations »* ; selon Urmson (1977), la littérature est un art de performance où le texte écrit n'est qu'une sorte de partition. Pour une critique de cette position, voir Shusterman 1984, chap. 3, « The Ontological Status of the Work of Literature ».

73. *Pseudo*, parce que pour Derrida lui-même, me semble-t-il, l'écriture, comme archi-écriture, est présente dans les deux modes.

74. Mais aussi certains musiciens, dont par exemple René Leibowitz, qui soutient « que l'œuvre musicale *n'existe pour personne* tant qu'elle n'est pas exécutée, et que seule l'exécution fait qu'elle existe, alors, aussi bien pour l'auditeur que pour l'interprète » (1971, p. 25) ; cette formule (soulignée par l'auteur) me semble vraiment excessive : une œuvre musicale « existe » au moins pour son auteur, comme le disait Schönberg, lorsqu'il la compose ; que son existence ne soit ensuite que virtuelle pour tout autre tant que nul n'aura ouvert la partition, j'en conviens ; mais le passage de la puissance à l'acte ne dépend pas d'une exécution : il aura lieu dès la première lecture – pour qui sait lire la musique, s'entend, et même si la finalité de la musique est d'être *entendue* de tous (y compris ceux qui ne la lisent

pas), et donc exécutée.

75. Entendu un jour de la bouche de Betsy Jolas. De même, Pierre Boulez évoque fréquemment le patrimoine musical en termes de « bibliothèque » ; on parle d'ailleurs couramment de la « littérature » d'un instrument pour désigner son répertoire.

76. Goodman lui-même dit bien que « dans le cas de la littérature, les textes [écrits] sont *devenus* les objets esthétiques primordiaux au point de supplanter les exécutions orales » (1968, p. 155, je souligne), ce qui confirme assez qu'ils ne l'ont pas toujours été, et n'exclut pas qu'ils cessent un jour de l'être.

77. Pour la littérature, Hegel professait déjà, sans doute non sans excès, que le caractère de « simple signe » de l'élément verbal rend « indifférent pour une œuvre poétique d'être lue ou entendue » – et même d'être traduite, ou « transposée de vers en prose » (1832, t. VIII, p. 16).

78. J'emploie volontairement ce terme faible pour désigner la différence toute relative et graduelle, nous l'avons vu, entre objets et événements.

79. Il n'y a aucune correspondance entre les pratiques de manifestation portées sur la même ligne : chaque liste est donnée en vrac.

80. Menéndez Pidal parlait fort justement, à propos des traditions orales, d'un texte à l'état « latent » entre deux actualisations vocales. Et Zumthor, qui le rapporte, ajoute avec raison que cette conception « s'applique aussi bien aux traditions complexes, où des textes écrits sont transmis par la voix » (1987, p. 160), c'est-à-dire en fait à toute tradition textuelle.

81. Voir Edie 1975.

82. *Mémoires* de Louis Racine.

83. Adorno 1963, p. 267.

84. Je croyais prendre un exemple simple, mais je m'avise un peu tard qu'il y a eu, selon les époques, brouette et brouette ; je précise donc que je pensais à la brouette « moderne », ou brancard à une roue.

85. Sur cette nécessité de ce qu'il appelle *implementation*, ou encore *activation* des œuvres, voir Goodman 1992.

86. Edie, p. 120. On notera qu'à la fin de cet article, l'auteur rapproche la théorie husserlienne des individus idéaux de la notion goodmanienne d'œuvre allographique, observant « la convergence de deux cheminements qui prennent leur point de départ dans des conceptions radicalement opposées de la nature de l'idéalité ». J'ignore si Goodman (ou Husserl) apprécie beaucoup ce rapprochement, que pour ma part je trouve très pertinent.

87. « Si l'on dispose une série de termes en une hiérarchie de genres et d'espèces subordonnées, on appelle individu l'être représenté par le terme inférieur de cette série, qui ne désigne plus un concept général et ne comporte plus de division logique » (Lalande, *s. v.* « Individu »).

88. Je rappelle que Goodman rejette cette catégorie comme « façon de parler peu rigoureuse » (1968, p. 209, n. 3), préférant traiter lesdits « *tokens* » comme des « *répliques* les uns des autres » ; mais il vient de définir le type comme « l'universel ou la classe dont les marques [occurrences] sont des exemples ou des membres ». Cette définition me semble, je l'ai dit et j'y reviendrai encore, tout à fait erronée, en sorte que le point d'honneur nominaliste s'exerce ici bien à tort.

89. Voir Stevenson 1957, qui admet d'ailleurs plus volontiers ce double sens.

90. L'existence de ces métonymies du type à l'exemplaire, qui sont, comme toutes les figures, des entorses (tolérées) à la logique, peut entraîner des énoncés manifestement absurdes, comme « Wilhelm Kempff a interprété dans sa vie 32 000 sonates de Beethoven » ; mais l'absurdité, moins manifeste, de « *La Chartreuse de Parme* est dans le salon » est en fait du même ordre.

91. Cette classe comporte elle aussi son transit d'inclusions : exemplaires de telle édition – exemplaires de tel tirage, etc.

92. Il en va évidemment de même des êtres humains, qui sont entre autres des individus physiques, mais ce point déborde un peu notre sujet.

93. Cette hypothèse n'est nullement fantaisiste : un magasinier, et à certains égards un libraire ou un bibliothécaire, a plutôt affaire à des exemplaires qu'à des œuvres. Si l'on cherche un exemplaire de *La Chartreuse de Parme*, on doit le chercher (par exemple) parmi les exemplaires de romans de Stendhal. Et les professionnels distinguent couramment les « titres » (types) des « volumes » (exemplaires) : « J'ai en magasin 300 000 volumes qui représentent 30 000 titres ». En termes littéraires, la *Chartreuse* est un individu, mais en termes (métonymiques) de stock, elle forme une classe, par exemple de dix volumes.

94. En concurrence, dans d'autres champs, avec celui de *modèle* : dans « La 2 CV est au garage », « La 2 CV » désigne un exemplaire ; dans « La 2 CV n'a pas de radiateur », un modèle, c'est-à-dire un type industriel.

95. Il *peut* le suivre, par exemple dans le cadavre exquis surréaliste, où le hasard est chargé de remplir, et donc d'individuer, un schéma tel que *nom – adjectif – verbe – nom – adjectif*.

96. C'est généralement ce type de définition qui ouvre des droits d'auteur protégés, et c'est la raison pour laquelle un musicien de jazz comme Charlie Parker n'empruntait souvent, en changeant leurs titres, aux thèmes standards que leur structure harmonique, susceptible de multiples individuations mélodiques, et (peut-être pour cette raison) non protégée. Mais avec un peu d'oreille et d'éducation, on peut reconnaître *Cherokee* sous *KoKo*, ou *I Got Rhythm* sous *Constellation*.

97. De même, un architecte peut spécifier *dalles de marbre*, ou *dalles de marbre de Carrare* ; *mur-rideau en verre fumé*, ou *mur-rideau en verre fumé de telle épaisseur et de telle marque*, etc. Chacun de ces choix de spécification déplace le niveau du type entre la « hiérarchie » des inclusions génériques et celle des options de manifestation.

98. L'authentification peut être un des éléments de l'établissement : on ne peut se fier à un manuscrit que si l'on est sûr qu'il est autographe, ou révisé par l'auteur ; mais cette condition nécessaire n'est pas toujours suffisante : certaines bévues évidentes (par exemple si Flaubert écrit une fois *Ema* pour *Emma*) sont généralement corrigées même par les éditeurs les plus scrupuleux, quitte à le signaler en note. Et certaines contraintes techniques, ultérieurement levées, peuvent déterminer des choix dont on sait à coup sûr qu'ils n'étaient pas entièrement intentionnels : ainsi, la longueur insuffisante des claviers d'époque oblige parfois Beethoven à contracter des traits pianistiques dont le contexte prouve qu'il aurait préféré les étendre ; celle des claviers modernes autorise à les exécuter dans tout leur développement logique, et éventuellement à « corriger » après coup les partitions originales.

99. Par exemple Bernard Masson pour *Lorenzaccio*, Imprimerie nationale, 1978.

100. Ainsi Maurice Cauchie pour *Le Cid*, Textes Français Modernes, 1946, ou Georges Condominas pour *La Vie de Rancé*, GF, 1991. La raison de ces choix hétérodoxes est généralement le sentiment d'une regrettable banalisation opérée par les corrections tardives d'un auteur assagi.

101. Exemple (local) de « dernière intention » qu'il est bien tentant de corriger par retour à un état antérieur : sur le manuscrit de *Sodome et Gomorrhe*, Proust fait dire à Mme Verdurin : « Je ne sais pas ce qui peut vous attirer à Rivebelle, c'est infesté de rastaquouères. » Le dactylographe, ne parvenant pas à déchiffrer ce dernier mot, le laisse en blanc. En corrigeant le dactylogramme, Proust tombe sur cette lacune, et, ne sachant apparemment plus ce qu'il avait écrit et négligeant sans doute de consulter son manuscrit, complète platement *(scriptio facilior)* par : *moustiques*. Les éditeurs posthumes se partagent entre les deux leçons, la « tentante » (et conjecturale) et l'orthodoxe, qui retient ce qu'en fait Proust a *finalement* écrit. Quant aux étranges « vertèbres » sur le front de la tante Léonie, attestées dès les esquisses, il semble bien qu'il faille décidément s'y résigner.

102. On entend évidemment par là les copies par lesquelles les textes étaient multipliés avant l'invention de l'imprimerie.

103. Voir entre autres Zumthor 1972 et 1987, ou Cerquiglini 1989.

104. Certaines variétés de transcription (de manuscrit en typographie), en usage dans les éditions « diplomatiques » ou dans les études de genèse, s'astreignent en outre à conserver autant que possible, comme significative, la disposition spatiale du manuscrit.

105. On peut citer comme exemple accessible (mais d'une fidélité fort approximative) d'édition fac-similé celle des *Cahiers* de Valéry par les Presses du CNRS, 1957-1961 ; de transcription typographique, en fait plus respectueuse des dispositions spatiales, l'édition en cours des *Cahiers* 1894-1914 procurée chez Gallimard par Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry ; d'édition diplomatique aussi rigoureuse que possible, celles d'*Un cœur simple* et d'*Hérodias* par Giovanni Bonaccorso, Les Belles Lettres, 1983, et Nizet, 1992.

106. Il faut noter que l'imprimerie classique (et le traitement de texte par ordinateur et tirage à l'imprimante) relève à la fois, ou plutôt successivement, des deux principaux : la composition est une transcription, le tirage une empreinte. La dactylographie opère les deux simultanément.

107. 1984, p. 141, et 1990, p. 63. Cf. Borges 1944.

108. Menéndez Pidal 1959, p. 57.
109. Encore faudrait-il, en toute rigueur, en rabattre de cette formule commode mais trop généreuse, car la partition et l'exécution ont aussi en commun d'être des objets (ou événements) physiques ; l'objet d'immanence n'est donc qu'*une partie* de ce qu'elles ont en commun.
110. Le bruit de souffle, « bruit blanc » sans hauteur déterminée, provient d'une vibration de l'anche trop faible pour produire un son véritable.
111. Zumthor 1975, p. 25-35.
112. Ils ne sont pourtant pas toujours, je l'ai dit, respectés à l'édition, surtout posthume, comme le montre le sort habituellement fait aujourd'hui aux prescriptions typographiques de Thackeray.
113. À condition toutefois d'accepter la relation analogique entre aigu/grave et haut/bas, voire droite/gauche, dont le fondement n'est pas assuré, et que Berlioz, par exemple, jugeait absurde : « Car pourquoi le son produit par une corde exécutant trente-deux vibrations par seconde serait-il plus rapproché du centre de la terre que le son produit par une autre corde exécutant par seconde huit cents vibrations ? Comment le côté droit du clavier de l'orgue ou du piano est-il le *haut* du piano, ainsi qu'on a l'habitude de l'appeler ? Le clavier est horizontal… » (1862, p. 241). D'ailleurs, même sur une portée, une gamme n'est littéralement « ascendante » ou « descendante » qu'à condition de tenir la partition verticale.
114. Il s'agit en fait plutôt de ce qu'on appelle ailleurs un « concept », objet esthétique quelque peu paradoxal que nous allons considérer sous peu.
115. Cette idéalité du script n'apparaît évidemment guère, par exemple, à l'usager, qui n'a affaire qu'à des recettes manifestées et à des exécutions. Mais la conversion de l'une en l'autre suppose bien, comme ailleurs, une réduction, consciente ou non, au type (ce qu'il y a de commun à la recette et à son exécution).
116. Goodman le reconnaît d'ailleurs (1968, p. 238).
117. Ou peut-être alternativement, en une oscillation plus ou moins rapide, comme dans la perception clignotante du lapin-canard de Jastrow ou du cube de Necker.
118. *Poétique*, 1453 b.
119. Comme l'est sans doute pour Aristote celle du meurtrier de Mitys tué par la chute de la statue de sa victime, « coup du hasard qui semble arrivé à dessein », ce qui produit toujours « les plus belles histoires » (*ibid.*, 1452 a).
120. Goodman 1968, p. 232.
121. Radicalement, parce qu'il place, comme susdit, l'objet d'immanence *au-delà* des mots qui le rapportent. En ce sens, bien sûr, la cuisine est plus allographique que la littérature, et la fiction que la poésie, car on ne peut nier que l'objet culinaire soit plus distinct de sa recette qu'un texte ne l'est de ses manifestations orales ou écrites, ni l'intrigue de *Tom Jones* plus distante de sa trace lisible que ne l'est celle (?) d'*Un coup de dés*. Mais cette façon de parler est sans doute passablement métaphorique.
122. Et *a fortiori* non *artificiellement reconstitué*, comme les *Boîtes Brillo* de Warhol en 1964, même si leur effet « conceptuel » n'est pas très différent de celui des ready-made de Duchamp, simplement (ou non) *empruntés* à la production courante. La différence (idéologique) tient plutôt à l'accent mis par Warhol sur l'aspect commercial et publicitaire de ses objets, bref sur le *business*, qui intéressait beaucoup moins son illustre prédécesseur.
123. *Proposé* ne signifie pas en l'occurrence « soumis à une exposition publique ». *Bottlerack* fut choisi et baptisé, et sans doute montré à quelques personnes, en 1914, comme d'autres depuis la *Roue de bicyclette* de 1913. Il semble que les premiers ready-made exposés (mais on ignore lesquels) le furent en 1916 aux Bourgeois Galleries de New York. *Fountain* fut, comme on sait, proposé (et non pas officiellement refusé, mais discrètement escamoté) au Salon de la Society of Independant Artists en avril 1917.
124. Danto 1981 ; l'exemple le plus volontiers invoqué par Danto est *Fountain*, mais l'interprétation est évidemment transférable d'un ready-made à l'autre. Elle est d'ailleurs conforme à la définition classique donnée dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) : « objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste. »
125. Voir par exemple Cohen 1973, p. 196. Danto 1986, p. 57, mentionne cette interprétation pour la rejeter d'une manière plutôt sophistique : « Ted Cohen a soutenu que l'œuvre ne consiste nullement dans l'urinoir, mais dans le geste de l'exposer : or les gestes ne sauraient avoir de surfaces, brillantes ou ternes » ; mais l'attention aux « qualités » de surface de *Fountain* n'est pas le fait de Cohen, mais, entre autres, de Dickie (voir plus loin note 8) ; il n'y a donc pas contradiction chez Cohen, mais bien désaccord entre ceux pour qui le ready-made est une sorte de « sculpture » et ceux pour qui il est *plutôt* un happening. Binkley 1977 reconnaît bien que l'œuvre de type ready-made consiste plus en un *fait* et (nous allons le voir) une *idée* qu'en un objet, mais tire de l'existence de ce genre d'œuvres une conséquence « anti-esthétique » proche de celle de Danto – laquelle ne va d'ailleurs pas sans quelques nuances, ou ambiguïtés, que nous retrouverons un jour.
126. Il ne s'agit évidemment pas en l'occurrence de l'énoncé d'un jugement selon lequel ce porte-bouteilles (et ses semblables) mérite, à sa sortie d'usine, d'être considéré comme une œuvre d'art, comme on dit que tel modèle de Bugatti est une œuvre d'art (d'Ettore Bugatti), mais d'une « déclaration » au sens searlien, qui prétend *conférer*, performativement, à cet objet industriel le statut d'*œuvre de Duchamp*. Bien entendu, le fait d'exposer un porte-bouteilles sans commentaire est une déclaration en acte plus frappante, par son caractère tacite, qu'une déclaration verbale explicite. *Dire* vaut parfois *faire*, mais *faire sans dire* en fait (et en dit) toujours plus.
127. Par exemple : « Le choix de ces ready-made n'a jamais été dicté par des raisons de plaisir esthétique. J'ai fondé mon choix sur une réaction d'*indifférence visuelle*, sans aucune référence au bon ou mauvais goût » (voir Catalogue de l'exposition de 1973, New York-Philadelphie, p. 89) ; ou encore : « Quand j'ai inventé les ready-made, mon intention était de décourager le tohu-bohu de l'esthétisme. Mais les "néo-Dada" se servent des ready-made pour découvrir leur "valeur esthétique" ! Par défi, je leur ai lancé le porte-bouteilles et l'urinoir à la figure, et voilà qu'ils les admirent pour leur beauté esthétique ! » (cité dans Sandler 1990, p. 58) ; je ne suis pas sûr que les « néo-Dada » aient vraiment adopté cette attitude évidemment infidèle à l'intention de l'artiste, mais elle n'est pas sans exemple, et nous allons en rencontrer un ou deux.
128. C'est d'ailleurs à mon avis ce que fait (sans le reconnaître) Danto lui-même en disant (1981, p. 159-160) que *Fountain* est « audacieuse, impudente, irrespectueuse, spirituelle et intelligente », tous prédicats qui ne peuvent pas davantage qualifier cet urinoir que ses « répliques » du commerce, mais qui s'appliquent très pertinemment à la provocation (au « défi ») dont il est le support.
129. Danto 1981, p. 159, et 1986, p. 56, cite une déclaration en ce sens de George Dickie (Dickie 1974, p. 42), un peu paradoxale de la part du promoteur d'une « théorie institutionnelle » qui met en principe l'accent sur les facteurs socioculturels (plutôt qu'esthétiques) de la réception des œuvres. Quelques autres, dont Jean Clair (Catalogue de l'exposition Duchamp au MNAM, 1977, p. 90), ont fait le même rapprochement – que Danto, bien entendu, ne reprend pas à son compte, bien qu'il brode volontiers, *tongue in the cheek*, ses propres variations sur ce thème effectivement tentant, et qu'il déclare, 1986, p. 57, considérer *Fountain* plutôt comme une « contribution à l'histoire de la sculpture » que comme le *happening* qu'y voit Cohen (et que j'y vois aussi).
130. Galleria Schwartz. Aucun des deux n'est l'original, aujourd'hui perdu. Les ready-made ne sont nullement en principe des pièces uniques dans leur élection ; seuls trois d'entre eux (à Philadelphie) sont des originaux, et treize (sur une cinquantaine) ont été tirés à huit exemplaires en 1964, avec l'accord de Duchamp, par les soins d'Arturo Schwartz.
131. « [La théorie institutionnelle de l'art selon Dickie] n'explique pas pourquoi c'est cet urinoir particulier qui a été l'objet d'une promotion si remarquable, tandis que d'autres urinoirs, exactement pareils à lui, sont restés dans une catégorie ontologiquement dévaluée. Nous nous retrouvons toujours avec deux objets indiscernables dont l'un est une œuvre d'art et l'autre non » (Danto 1981, p. 36). L'argument des *paires* indiscernables est omniprésent chez Danto, mais le fait que *Fountain* ou *Bottlerack* immane aujourd'hui en plusieurs exemplaires dont aucun n'est l'original (comme Danto lui-même le signale, 1986, p. 34) a pour conséquence de pour le moins diviser la prétendue et fort mystérieuse promotion ontologique : en fait, *plusieurs* urinoirs sont restés urinoirs (etc.), et *plusieurs autres* sont devenus des ready-made.
132. Binkley 1977, p. 36-37.
133. Voir entre autres Dickie 1973 et 1974.
134. Une cavité de la taille d'une tombe publiquement creusée et aussitôt recomblée dans Central Park, derrière le Metropolitan Museum, en 1967.

135. « Pour connaître une œuvre d'art de ce genre, il faut connaître l'idée qui la sous-tend. Et pour connaître une idée, on n'a pas besoin d'une expérience sensorielle spécifique, ni même d'une expérience spécifique tout court » (Binkley, p. 37).

136. « L'art conceptuel n'est bon que lorsque l'idée est bonne » (Sol Le Witt, 1967, p. 83). Faut-il préciser qu'elle ne l'est pas souvent ?

137. Entendu de la bouche d'un fleuriste : « La Fête des Mères [ou peut-être la Saint-Valentin] est un concept génial. »

138. C'est par exemple l'avis de Joseph Kosuth (1969) : « Tout art après Duchamp est conceptuel par nature… » J'ignore si Duchamp lui-même s'est appliqué ce label (il me semble plutôt qu'il s'abstenait, fort prudemment, de toute étiquette), mais on sait que dès 1964 il l'appliquait à Warhol : « Si vous prenez une boîte de soupe Campbell's et la répétez cinquante fois, c'est que l'image rétinienne ne vous intéresse pas. Ce qui vous intéresse, c'est le concept qui veut mettre cinquante boîtes Campbell's sur une toile » (*New York Herald Tribune*, 17 mai 1964).

139. Voir notamment Sandler 1990, 1991.

140. « C'est une œuvre conceptuelle, et c'est aussi valide que tout ce qu'on peut voir effectivement. Est art tout ce qu'un artiste décide être art » (Sam Green, architecte consultant, cité par Beardsley 1970, p. 13).

141. Voir Meyer 1972, p. 41. Je dis « consiste » pour faire vite, mais le statut de cette « œuvre » est plus subtil, puisque conceptuel, et la pancarte n'est qu'un de ses instruments, comme le porte-bouteilles n'est qu'un instrument de l'œuvre *Bottlerack*.

142. Si du moins on réduit cette œuvre au concept désigné par son titre ; mais, comme le résultat n'est pas une feuille de papier absolument blanche, rien n'interdit, quoi qu'en pense Binkley (p. 363), d'y « rechercher la présence de taches esthétiquement intéressantes », comme dans une sorte de Twombly particulièrement exténué.

143. *4'33''*, *Tacet pour n'importe quel instrument* (1952) ; l'œuvre est silencieuse si on la définit par la performance de l'instrumentiste, qui, pendant la durée indiquée par le titre, ne produit rigoureusement aucun son ; mais le happening, jamais identique, et éventuellement enregistré, se compose des réactions croissantes du public, et autres bruits d'ambiance.

144. Voir Danto 1981, p. 189 *sq*.

145. La même quête doit être provoquée, quoique avec moins de succès, par le titre (identique) donné à tout hasard par Georges Salles, dans son discours d'inauguration (mars 1958), au grand tableau, passablement indéchiffrable, composé par Picasso pour le foyer de l'Unesco.

146. Proust 1971, p. 373.

147. C'est encore plus nettement, me semble-t-il, le cas de certains assemblages de Picasso, comme la célèbre *Tête de taureau* faite d'une selle et d'un guidon de vélo (1942, musée Picasso, Paris), où l'on doit considérer au même degré l'ingéniosité du procédé et l'effet plastique d'ensemble ; c'était du moins le souhait de l'artiste (voir Cabanne 1975, t. III, p. 116), qui distingue fonctionnellement cette œuvre des ready-made auxquels elle peut faire penser. Deux tirages en bronze effectués par la suite accentuent encore cette différence.

148. Les deux séries sont d'une certaine manière antithétiques : l'œuvre minimaliste se prête à l'interprétation conceptuelle (c'était déjà celle de Newman par Thomas Hess au début des années cinquante : voir Sandler 1991, p. 18) par exténuation du détail perceptuel, un *dripping* ou une compression, plutôt par sa prolifération visiblement aléatoire ; en un sens, rien n'est plus concret et perceptuel, mais rien n'est plus indescriptible, d'où la tentation de réduire ces objets à leur procédé générateur : le *dripping* ou la compression.

149. On dit que Perec avait fini, dans le cours de cette rédaction et à force d'apprentissage, par « penser » spontanément dans un français sans *e* ; la souplesse de l'esprit humain, optimisée par la gymnastique oulipienne, rend presque vraisemblable un tel exploit, qui implique sans doute que le travail d'évitements et de substitutions, au principe dûment mémorisé et automatisé, se fait (néanmoins) quelque part en amont du seuil de la conscience.

150. Cette catégorie s'applique aussi bien aux objets idéaux, en tant qu'ils sont « perçus » par l'esprit, à travers leurs manifestations physiques, dans leur individualité « ultime ». En toute logique, le véritable antonyme de *conceptuel* est *individuel* plutôt que *perceptuel*, car les propriétés d'un concept sont elles aussi perçues (par l'esprit). Il m'arrivera néanmoins d'employer *perceptuel* en visant la « perception » de tout objet, même idéal, comme individu – ce qui n'exclut que les concepts.

151. Cela ne signifie pas, je le rappelle, qu'un « art », au sens plus vaste où Hegel, entre autres, en divise le « système » en cinq arts canoniques (architecture, sculpture, peinture, musique, poésie), appartient tout entier à l'un des deux régimes ; par « art (ou pratique) allographique », j'entends ici, par exemple, non pas toute la musique, mais la part (déjà considérable) de la musique qui fonctionne aujourd'hui en régime allographique, et dont l'institution d'ensemble rend possible le fonctionnement allographique de chacune des œuvres qui en relèvent.

152. « Dada et le néo-Dada nous ont équipés pour traiter quasi n'importe quel objet comme une œuvre d'art. Mais ce que cela signifie exactement est loin d'être clair » (Duve 1989, p. 248). Bien entendu, « ce que signifient exactement », par exemple, le sourire de la Joconde ou *La Mort des amants* n'est pas plus près d'être clair.

153. Sur les limites de cette hypothèse en ce qui concerne l'aspect verbal de la littérature, voir Schaeffer 1992.

154. Goodman 1968, p. 237.

155. Vallier, p. 180, Wollheim, p. 172.

156. Strawson 1959, p. 259 ; cf. Strawson 1974, p. 184.

157. Goodman 1972, p. 136.

158. Sur la différence entre reproductibilité technique et aptitude à la notation, voir Wolterstorff 1980, p. 72-73.

159. Voir Schaeffer 1987.

160. Ce qui évoquerait plus justement (quoique de manière fort rudimentaire) le fonctionnement d'un régime allographique en peinture, ce sont les dessins à colorier pour enfants, où les couleurs à placer sont notées par des chiffres ; les *Do It Yourself* de Warhol (1962) voulaient exploiter ce procédé de *paint-by-numbers*. On dit aussi que Vasarely se vantait de pouvoir peindre par téléphone ; mais que ne dit-on pas de lui ? Resterait à voir s'il l'a fait, et ce qu'il en résulterait.

161. Propos recueillis par Anne Rey, *Le Monde*, 18 octobre 1990.

II

Les modes de transcendance

11. Introduction

L'autre mode d'existence des œuvres, que j'ai baptisé *transcendance*, recouvre toutes les manières, fort diverses et nullement exclusives les unes des autres, dont une œuvre peut brouiller ou déborder la relation qu'elle entretient avec l'objet matériel ou idéal en lequel, fondamentalement, elle « consiste », tous les cas où s'introduit une sorte ou une autre de « jeu » entre l'œuvre et son objet d'immanence. En ce sens, la transcendance est un mode second, dérivé, un complément, parfois un supplément palliatif à l'immanence. Si l'on peut concevoir une immanence sans transcendance (comme l'ont fait implicitement jusqu'ici la plupart[1] des théoriciens de l'art), on ne peut concevoir la transcendance sans immanence, puisque celle-là advient à celle-ci, et non l'inverse : la transcendance transcende l'immanence, évidemment sans réciproque. Mais cette secondarité en quelque sorte logique n'entraîne aucune dispense empirique : si toutes les œuvres ne présentent pas toutes les formes de transcendance, aucune, nous le verrons, n'y échappe entièrement. J'ai accordé qu'on pouvait *concevoir*, non qu'on pouvait *rencontrer* une œuvre sans transcendance.

Les cas de transcendance sont, je l'ai dit, fort divers, mais il me semble qu'on peut les regrouper, sans trop d'artifice, en trois modes. Le premier est celui de la transcendance par *pluralité d'immanence*, lorsqu'une œuvre immane non en un objet (ou groupe d'objets plus ou moins étroitement liés, comme les *Bourgeois de Calais* de Rodin ou les *Quatre Saisons* de Vivaldi), mais en plusieurs, non identiques et concurrents ; sa formule symbolique pourrait être : *n objets d'immanence pour 1 œuvre*. Le deuxième est celui de la transcendance par *partialité*[2] *d'immanence*, chaque fois qu'une œuvre se manifeste de manière fragmentaire ou indirecte. Sa formule serait à peu près : *1/n objet d'immanence pour 1 œuvre*. Le troisième procède de *pluralité opérale* : un seul objet d'immanence, dans ce cas, détermine ou supporte plusieurs œuvres, en ce sens, par exemple, qu'un même tableau ou un même texte n'exercent pas la même fonction, ou, comme dit Goodman[3], la même « action » opérale dans des situations ou contextes différents, pour cette raison au moins qu'ils n'y rencontrent (ou n'y *provoquent*) pas la même « réception » ; la formule serait ici : *n œuvres pour 1 objet d'immanence*. La suite, je l'espère, justifiera et nuancera ces formules outrageusement sommaires.

12. Immanences plurielles

Ce mode de transcendance affecte diversement (et inégalement) les deux régimes d'immanence et, à l'intérieur de chacun d'eux, il trouve des occasions de s'exercer dont certaines sont spécifiques à tel ou tel « art ». Le trait commun à toutes ces formes est le fait, pour une œuvre, d'immaner en plusieurs objets non identiques, ou plus exactement (puisqu'en toute rigueur il n'existe pas en ce monde deux objets

absolument identiques) *non tenus pour* identiques et interchangeables, comme on tient généralement pour telles deux épreuves d'une sculpture de fonte. Cette clause, je le rappelle, motive la distinction entre objets *multiples* et objets *pluriels*. Une sculpture de fonte, ou une gravure, est (en général) une œuvre (à immanence) multiple ; les œuvres que nous allons considérer maintenant sont à immanence plurielle. Cette distinction, évidemment plus culturelle qu'« ontologique », est aussi plus graduelle que catégorique, car les épreuves d'une gravure, nous l'avons vu, présentent souvent assez de différences pour que les spécialistes ne les considèrent nullement comme équivalentes. Si on les considère néanmoins comme « multiples » et non plurielles, c'est sans doute parce que leurs différences tiennent généralement plutôt aux défauts du procédé (usure progressive de la planche ou, en sculpture, du modèle) qu'à une intention délibérée ; leurs différences sont en somme accidentelles et involontaires. Mais les cas de différenciation volontaire n'en sont pas tout à fait exclus, et ce fait ménage une gradation assez continue entre les deux situations, que nous retrouverons plus loin.

Les œuvres à mon sens incontestablement plurielles en ce sens[4] sont celles dont la pluralité n'est pas un artefact technique, mais procède pleinement d'une intention auctoriale, comme lorsqu'un artiste, après avoir produit un tableau, un texte, une composition musicale, décide d'en produire une nouvelle version plus ou moins fortement différente, mais assez proche (et dérivée) de la première pour que la convention culturelle la considère plutôt comme une *autre version* de la même œuvre que comme une *autre œuvre*.

D'un art à l'autre, les motifs d'une telle décision peuvent être fort divers, et tout autant ses effets. Une première cause de cette diversité tient à la différence entre les deux régimes d'immanence : un peintre peut produire ce qu'on appelle couramment une *réplique* pour pallier en quelque manière le caractère autographique de son art, qui l'empêche de fournir à plusieurs destinataires autant d'exemplaires du même tableau ; un écrivain ou un musicien n'affronte évidemment pas la même impossibilité, puisqu'un même texte peut être imprimé (ou copié) en autant (et souvent plus) d'exemplaires qu'en demande le public. Une œuvre allographique plurielle l'est donc pour des raisons qui n'ont en général rien à voir avec celles qui déterminent les pluralités autographiques, et selon un (ou des) processus également spécifique(s).

Répliques

En régime autographique, la pluralité d'immanence est donc déterminée par l'existence, très répandue, de ce qu'on appelle couramment[5] des œuvres à *répliques*, ou à *versions*. La définition la plus pertinente s'en trouve par exemple chez Littré : « copie d'une statue, d'un tableau, exécutée par l'auteur lui-même. » En sculpture, les pratiques du (sur)moulage, ou de la taille indirecte assistée d'un appareillage de mise au point, tendent à brouiller la notion de réplique en estompant la frontière entre œuvres uniques et multiples, et les exemples d'autocopie y sont, à ma connaissance, fort rares[6]. Le terrain d'élection de la réplique est donc la peinture, où il va de soi qu'une copie, même auctoriale, ne peut être absolument conforme au modèle, et où *réplique* signifie donc inévitablement *version* perceptiblement distincte. En disant « même auctoriale » et « inévitablement », je me réfère à une intention supposée de fidélité maximale, dont nous verrons qu'elle n'anime généralement pas, en fait, la production des répliques. Mais je dois d'abord donner quelques exemples de cette pratique, qui me semble remonter au moins au XV^e^ siècle – probablement (je ne connais aucune étude historique sur ce sujet), et pour des raisons évidentes, contemporaine du renouveau[7] de la peinture de chevalet, destinée à un mécène ou client privé, et susceptible d'une nouvelle commande. Le plus ancien exemple connu de moi serait *La Vierge aux rochers* de Léonard, dont la première version (Louvre) date de 1483 et la deuxième (National Gallery, Londres) de 1506 ; mais celle-ci pourrait avoir été exécutée « sous la direction du maître » par

Ambrogio di Predis. De *La Chute d'Icare* de Bruegel (Musée royal de Bruxelles), la collection van Buuren de New York présente une version légèrement réduite, mais ces tableaux, approximativement datés entre 1555 et 1569, sont tous deux contestés. Du *Jésus chassant les marchands du Temple* du Greco (entre 1595 et 1605, Frick Collection), il existe, outre trois copies, une réplique très fidèle (entre 1600 et 1610, National Gallery, Londres), qui passe pour authentique. De *La Diseuse de bonne aventure* de Caravage (vers 1596, musée du Capitole), une réplique légèrement réduite est au Louvre[8], de poses et de couleurs (mais l'original est en mauvais état) légèrement différentes. *Le Pèlerinage à l'isle de Cithère* de Watteau (1717, Louvre) a une réplique peinte pour Julienne (château de Charlottenburg, Berlin), non seulement par autocopie, mais, selon Eidelberg, partiellement au moyen de contre-épreuves à l'huile, et donc par voie d'empreinte.

> Les deux tableaux ont les mêmes dimensions et, depuis la restauration de la toile de Paris, sont de tonalité comparable […]. [Mais] le tableau de Berlin est plus « meublé » (24 personnages au lieu de 18). Watteau a ajouté sur la droite un couple d'amoureux accompagné de trois putti, à l'arrière-plan un jeune homme qui verse des roses dans le tablier d'une jeune femme. Il a en outre substitué au buste de Vénus une sculpture de la même déesse en pied […]. Mais surtout les montagnes de l'arrière-plan et sur la gauche ont disparu, remplacées par un grand ciel azur[9].

Chez Chardin, la pratique de la réplique est si fréquente qu'il faudrait citer presque tout son catalogue. Je mentionnerai seulement le cas le plus célèbre, celui du *Bénédicité* (Salon de 1740, Louvre), dont on connaît quatre répliques diversement authentiques, et diversement variantes : celle du Louvre[10], celle de Gosford House, qui passe pour une copie retouchée par l'auteur, et celle de l'Ermitage (seule toile signée de la série) sont très proches de l'original, dont elles diffèrent essentiellement par la nature des objets posés au sol ; celle de Rotterdam (sans doute de 1760) est contestée ; elle se distingue par une addition considérable : un quatrième personnage portant un plateau, à gauche, d'où une largeur presque doublée et, de ce fait, une disposition horizontale ; une telle addition déborde évidemment le procédé d'autocopie[11]. La *Répétition d'un ballet sur scène* de Degas (vers 1874) existe en deux versions de même dimension[12], mais dont l'une est à l'essence et l'autre au pastel, ce qui entraîne une différence sensible de ton, plus chaud dans la seconde. Du *Moulin de la Galette* de Renoir, la version la plus célèbre (1876, musée d'Orsay) pourrait être qualifiée de réplique, car elle procède très vraisemblablement d'une autre, vendue pour un prix mémorable chez Sotheby's à New York en 1990, de dimensions plus modestes et de facture plus floue, et pour cette raison parfois qualifiée de « plus impressionniste », sans doute exécutée sur place avant de servir de modèle, à l'atelier, à sa (plus grande) sœur cadette[13]. Le même mois de mai 1990 vit une autre enchère fabuleuse, cette fois chez Christie's, celle du *Portrait du docteur Gachet* de Van Gogh. Il s'agit de nouveau de l'original, mais les relations entre celui-ci et sa réplique (Orsay) sont mieux connues que dans le cas du Renoir : le premier portrait fut exécuté le 4 juin 1890, et conservé par le peintre jusqu'à sa mort ; le deuxième, autocopié le 7 juin avec variantes (les livres jaunes ont disparu, les fleurs sur la table ne sont plus dans un vase, les tons sont plus clairs et le fond plus uni) à la demande du modèle.

Les révolutions artistiques du XX^e^ siècle n'ont pas éteint cette pratique autant qu'on pourrait le croire, comme le montreront deux exemples dont l'un est dû à Picasso, et l'autre à Rauschenberg. Du premier, les deux versions des *Trois Musiciens* (l'une au MoMA de New York, l'autre au musée d'Art de Philadelphie) datent toutes deux de l'été 1921, et leur ordre d'exécution est inconnu, ce qui empêche évidemment de déterminer laquelle est l'original et laquelle la réplique. La tradition qualifie parfois les deux exécutions de « simultanées », adjectif qui, pris à la lettre, devrait suggérer que l'artiste consacrait en même temps une main à chaque tableau – performance digne d'un tel virtuose –, mais qu'il faut sans doute plutôt gloser en « alternées » ; les deux interprétations excluent le procédé d'autocopie, et donc le

statut de réplique *stricto sensu*. Les différences sont d'ailleurs très sensibles, puisque deux des trois personnages sont intervertis, et le chien présent à New York absent de Philadelphie. Nous sommes donc là sur une frontière du champ de la réplique, mais nous le réintégrons pleinement avec les deux versions du *Factum* de Rauschenberg, deux assemblages de photos, de pages imprimées et de taches de peinture à la manière expressionniste, à propos desquels je ne puis que citer le commentaire d'Irving Sandler :

> Son œuvre constituait un défi à l'éthique des expressionnistes abstraits, selon laquelle une œuvre n'a de valeur que si elle est « découverte » dans l'acte créateur considéré comme un combat, « événement unique » né d'une tension et non simple « performance » esthétique. Pour saper cette notion, Rauschenberg réalise en 1957 un *combine-painting* gestuel, *Factum 1*, avant d'en faire un quasi-duplicata [*Factum 2*]. Cela soulevait une question gênante : le tableau « découvert au cours de l'acte » a-t-il une plus grande valeur que sa quasi-copie « fabriquée », et comment en juger ? Les critiques ont immédiatement vu de quoi il retournait. L'un d'eux a écrit qu'en découvrant que *Factum 1* a un jumeau, « avec une minutieuse et patiente duplication de la moindre coulure, du moindre chiffon, on est contraint de constater que le même mélange de spontanéité et de discipline qui produit des tableaux plus conventionnels est également à l'œuvre ici ». Peu à peu, les subtiles différences entre les deux versions deviennent plus évidentes, jusqu'à intéresser davantage les spectateurs que leur ressemblance, ce qui complique encore le problème[14].

La fonction critique de cette réplique iconoclaste, qui rejoint celle des faux *brushstrokes* de Lichtenstein, peut sembler tout à fait étrangère à la pratique traditionnelle, que Rauschenberg subvertirait donc aussi par la même occasion. Mais il me semble plutôt qu'une telle performance, si particulière soit-elle du fait des matériaux et des techniques en cause, révèle en l'exagérant un trait commun à l'ensemble de cette pratique, qui est un changement de statut dans le passage de l'original à sa réplique : en peinture figurative, l'original représente « directement » un objet réel (Gachet) ou imaginaire (Sainte Vierge) ; sa réplique, par le moyen de l'autocopie, représente le même objet, mais indirectement (transitivement), et (en un autre sens) elle représente l'original, puisqu'elle en *tient lieu*, ayant d'ailleurs, le plus souvent, été commandée et exécutée dans cette intention, avec cette prime artistique (et marchande) qu'y ajoute l'authenticité. En peinture non figurative, et spécialement dans l'*action painting*, l'original ne représente rien, mais présente la trace d'un acte pictural, *brushstroke*, *dripping* ou autre. Une réplique fidèle, si un Pollock ou un Kline avaient bien voulu se prêter à une manœuvre aussi risquée, n'opérerait pas un changement de statut plus radical que celles de Chardin ou de Van Gogh : dans les deux cas, l'original est « à propos » de quelque chose (objet dépeint, geste expressif), la réplique est inévitablement, pour qui connaît sa genèse, « à propos » de l'original, et donc peinture au second degré.

Le motif le plus fréquent de la production de répliques, je l'ai dit et cela va de soi, est la demande commerciale – demande à laquelle certains artistes accèdent visiblement plus volontiers que d'autres. On explique fréquemment la complaisance de Chardin par un manque d'imagination qui le portait davantage à se répéter qu'à se renouveler, mais il ne faut pas négliger la part de renouvellement que comporte toute « répétition » de cette sorte, même lorsque sa trace est presque imperceptible, et j'y reviens. Le cas du buste du cardinal Borghèse présente un autre motif, évidemment plus rare et spécifique de la sculpture : l'accident en fin de processus. Le refus d'une œuvre par un commanditaire insatisfait de tel détail pourrait en constituer un autre, mais il est probable que de tels litiges se résolvent plutôt par des corrections dont le tableau final ne porte pas témoignage, sauf investigation poussée. On sait bien que, du *Saint Matthieu et l'Ange* de Caravage (1602), la première version, jugée trop réaliste, fut refusée et remplacée par celle que l'on voit aujourd'hui à l'église Saint-Louis-des-Français ; l'original, que l'artiste garda par-devers lui, fut détruit au musée Karl Friedrich de Berlin lors d'un bombardement en 1945 ; mais la différence de disposition et de physionomie des personnages (que nous connaissons évidemment par des reproductions) exclut toute idée de réplique par autocopie : le second tableau constitue vraiment ici une autre œuvre sur le même sujet, comme l'histoire de la peinture et de la

sculpture en offre d'innombrables exemples. Je reviens à l'instant sur cette distinction, qui n'est pas seulement, ni même essentiellement, quantitative.

En effet, si l'on définit la réplique par le procédé de l'autocopie, il va de soi, comme je l'ai dit, qu'aucune réplique ne peut être rigoureusement conforme, même dans les cas (qui semblent plutôt rares) où l'artiste s'y efforce autant qu'il le peut. En fait, avec ou sans requête en ce sens de la part du nouveau client (et contrairement au copiste ordinaire[15], dont le propos est de conformité), un artiste qui se « répète » est plutôt porté à la variation, comme on peut le voir en feuilletant par exemple le catalogue de Chardin.

Ces variantes peuvent être d'ordre formel ou thématique. La variante formelle la plus simple est le changement de format[16], soit par restriction ou élargissement du champ, dont nous avons rencontré un ou deux exemples chez Chardin, soit par changement d'échelle, comme entre les deux *Moulin de la Galette*, ou, de manière encore plus sensible, entre les deux *Poseuses* de Seurat[17]. Ce cas semble un peu plus rare, peut-être en raison de l'emploi de divers procédés de calque, comme j'en ai cité un à propos du *Pèlerinage à Cythère*. Une autre variante formelle peut être d'ordre stylistique, comme la différence de touche entre les deux *Moulin de la Galette* ou entre les deux *Gachet*. Les variantes thématiques, ou iconographiques, peuvent consister (pour en parler très schématiquement) en additions (l'écumoire au sol dans le *Bénédicité* de l'Ermitage, la partie gauche de celui de Rotterdam), en suppressions (l'original perdu des *Bulles de savon*, que nous connaissons par une gravure, comportait une sorte de bas-relief sous l'entablement du premier plan, qui ne figure plus dans les trois versions conservées), en interversions (Arlequin et Polichinelle dans *Les Trois Musiciens*), ou en substitutions : les deux versions du *Chat avec tranche de saumon et deux maquereaux* de Chardin comportent en outre, l'une (collection Rothschild) un mortier, l'autre (musée de Kansas City) trois moules et un fruit. L'étude approfondie de ces procédés de variation, même à propos du seul Chardin, exigerait tout un volume.

Le statut d'œuvre (unique) à immanence plurielle, que j'attribue aux œuvres à répliques, ne va certes pas de soi, et doit être justifié. Comme cette justification vaut aussi (et, me semble-t-il, dans les mêmes termes) pour les œuvres allographiques, je ne la proposerai qu'après leur examen. Mais, avant de quitter le régime autographique, il nous faut préciser un peu plus la différence entre le fait de la réplique et deux faits voisins, dont l'un est absolument, et l'autre relativement, propre à ce régime : il s'agit d'une part des œuvres (à épreuves) multiples, et d'autre part de ce que j'appellerai les œuvres à *reprise*.

La différence de principe entre les œuvres multiples de la gravure ou de la sculpture de fonte et les œuvres plurielles qui nous occupent ici tient clairement à leur différence de procédé : l'empreinte est censée garantir mécaniquement l'identité de ses produits, la copie auctoriale non seulement ne l'est pas, mais on lui reconnaît une latitude, plutôt bienvenue, de variante partielle (thématique) ou globale (dimensionnelle ou stylistique). En fait, le procédé de l'empreinte est d'une fiabilité toute relative : si les épreuves obtenues lors d'un même tirage photographique sont effectivement indiscernables, l'usure du modèle et autres aléas du moulage limitent pour le moins, nous l'avons vu, le nombre d'épreuves acceptables d'une sculpture de fonte, dont la « qualité » diminue constamment au cours du processus ; en gravure, les différences sont encore plus perceptibles, et généralement sautent aux yeux, l'usure de la planche, l'écrasement des sillons et des barbes étant fort sensibles. Comme le dit quelque part Jean-Jacques Rousseau, « chaque épreuve d'une estampe a ses défauts particuliers, qui lui servent de caractère ». Et, de plus, rien n'interdit à l'artiste d'intervenir en cours de tirage sur telle ou telle de ces épreuves (ou sur la planche elle-même) pour accentuer son « caractère »: on sait que c'était la pratique constante de Rembrandt, dont « la méthode consistait à introduire de légères variantes ou des ajouts mineurs de manière à vendre ses gravures comme des œuvres nouvelles[18] ». Ces retouches constituent clairement un cas intermédiaire entre l'épreuve et la réplique à variantes. Mais, malgré toutes ces

nuances ou déviances, la convention culturelle n'en accorde pas moins aux œuvres « multiples » une identité commune à toutes leurs épreuves, qui neutralise comme purement techniques leurs différences, et les établit dans une relation (optionnelle) d'équivalence artistique : le *Penseur* immane en cette épreuve, ou aussi bien *(vel)* en cette autre ; quand vous en avez vu une, vous êtes censé les avoir toutes vues. Les œuvres à répliques sont plutôt dans une relation (additive) de complémentarité : *Le Bénédicité* immane en ce tableau *et* en ces autres, en contempler un ne vous dispense pas de contempler les autres, et vous n'aurez pas une connaissance exhaustive (si cette notion a un sens) de cette œuvre tant que vous n'en connaîtrez pas toutes les versions[19]. Cette différence est certainement renforcée du fait que les épreuves multiples peuvent être (et sont le plus souvent) confiées à de simples exécutants, tandis que l'exécution (au moins partiellement) auctoriale est une condition définitoire de la réplique, au sens ici considéré. Et l'indice le plus éclatant de son assomption par le monde de l'art est le fait que l'on organise volontiers des expositions comparatives regroupant des versions de tableaux, mais plus rarement des épreuves de gravure, et sans doute jamais de sculpture ou de photographie.

C'est encore le procédé de l'autocopie qui distingue les œuvres à répliques des œuvres en relation de ce que j'appelle faute de mieux *reprise*. Faute de mieux, c'est-à-dire faute d'une traduction plus littérale de l'anglais *remake*, qui me semble en donner la description la plus exacte[20]. *To remake*, c'est refaire, ou faire à nouveau, à nouveaux frais sur le même motif, thématique ou formel, et sans copier une œuvre antérieure[21]. C'est par exemple la relation qui unit les quatre *Pietà* de Michel-Ange, ou les innombrables *Montagne Sainte-Victoire* de Cézanne – voire, pour considérer deux œuvres en reprise aussi parentes que possible, les deux *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*[22]. L'opposition entre ce couple si proche et, disons, celui que forment la *Pietà* de Saint-Pierre (1500) et celle de Santa Maria del Fiore (1550), que tout oppose dans le style comme dans la disposition des figures, montre la diversité des écarts entre des cas de reprise, que rapproche seulement le fait, dans les deux cas, d'une communauté de sujet. Mais j'ai parlé d'œuvres « parentes », il faudrait préciser cette métaphore généalogique (car les *Bénédicité* sont eux aussi des tableaux parents) en disant que ces deux *Pietà*, si dissemblables, ou les deux *Sainte-Victoire*, si proches, sont des œuvres-sœurs (filles du même père), et que deux *Bénédicité* sont à la fois frères et fils l'un de l'autre, puisque le second, *via* l'artiste, procède du premier, et que l'artiste produit le second *via* le premier.

Les œuvres en reprise ne sont pas seulement de ressemblances très inégales, elles peuvent être produites dans des intentions très différentes, selon que l'artiste se contente de revenir, fût-ce de manière aussi obsessionnelle que Cézanne, sur un motif de prédilection[23], sans viser une quelconque confrontation entre les œuvres qui en résultent, ou qu'il se propose de les organiser en ce qu'on appelle généralement une « série », selon un principe de variation délibérée, comme fait Monet pour ses *Meules* (quinze toiles exposées ensemble en mai 1891) et pour ses *Cathédrales de Rouen* (vingt toiles exposées en mai 1892 selon une disposition chronologique, de l'aube au crépuscule). La pratique de la reprise en variation s'est répandue comme on sait dans l'art contemporain – y compris (ou surtout) dans l'art non figuratif, où les analogies de structure se substituent aux identités d'objet d'autrefois : voyez les *Femmes* de De Kooning, les drapeaux, cibles et cartes de Jasper Johns, les zips de Newman, les rectangles flous de Rothko, les *Élégies* répétitives de Motherwell, les carrés concentriques d'Albers, les monochromes noirs de Reinhardt, etc.

Je ne m'attarderai pas sur ce vaste sujet autant qu'il le mérite, non seulement faute de compétence, mais surtout parce qu'il se situe au-delà des limites de notre objet. Tout comme les œuvres à immanence multiple, mais pour une raison inverse, les œuvres en reprise échappent à la définition des cas d'immanence plurielle. Les premières, parce que le multiple est trop (tenu pour) identique pour déterminer une pluralité obligeant à considérer une œuvre sous les espèces de plusieurs objets. Les

secondes, parce qu'en l'absence du processus d'autocopie la convention culturelle préfère les considérer chacune comme une œuvre autonome à part entière[24]. Dans ce cas, bien sûr, il n'y a plus une œuvre à immanence plurielle, mais simplement plusieurs œuvres distinctes dont la parenté thématique ou formelle ne compromet pas davantage l'autonomie que, disons, la parenté thématique entre deux romans de Balzac, ou stylistique entre deux symphonies de Mozart (mais « pas davantage » ne signifie pas *nullement*, et je reviendrai sur ce point).

Dire que « la convention culturelle préfère », c'est reconnaître le caractère relativement arbitraire de ces distinctions, même si, encore une fois, le fait génétique de l'autocopie donne une base assez solide à la catégorie de l'œuvre à répliques. Comme toute décision de méthode, celle-ci ne peut pas faire l'unanimité, reposant pour l'essentiel sur des considérations pragmatiques (« Y a-t-il plus d'avantages ou plus d'inconvénients à décrire les choses de cette manière ou d'une autre ? »): après tout, le fait de l'autocopie n'entraîne pas logiquement qu'on doive considérer deux tableaux comme constituant une seule œuvre. Mais pourquoi celui de l'empreinte l'entraîne-t-il plus nécessairement pour deux épreuves de ce que, cette fois, l'unanimité du monde de l'art considère bien comme la *même* sculpture ou la *même* gravure ? L'identité opérale n'est pas donnée, elle est construite selon des critères subtils, et éminemment variables, qui sont ceux de l'usage. Nous retrouverons cette question après considération des pluralités d'immanence en régime allographique.

Adaptations

Ce type d'œuvres plurielles, je le rappelle, ne peut procéder, comme les répliques en peinture, d'un besoin de fournir à plusieurs amateurs plusieurs exemplaires plus ou moins identiques de la même œuvre, puisque le propre du régime allographique est de permettre une multiplication illimitée des exemplaires de manifestation d'un objet d'immanence idéal et unique, et que le procédé de l'autocopie n'y produit, relativement à cet objet, rien d'autre qu'un exemplaire de plus[25]. La littérature, la musique, la chorégraphie et autres arts allographiques ne connaissent donc aucune pratique rigoureusement symétrique de celle de la réplique. Mais certains types de versions, en particulier en littérature et en musique, présentent au moins ce trait commun de coexister de plein droit avec le texte ou la partition originaux, et donc de disperser sur deux ou plusieurs objets l'immanence de l'œuvre. C'est le fait de ce qu'on appelle généralement des « adaptations »: à un public particulier, comme lorsque Michel Tournier produit sous le titre *Vendredi ou la Vie sauvage* une version pour enfants de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, ou à une destination pratique particulière, comme les « versions pour la scène » de pièces de Claudel alors réputées injouables dans leur forme originelle : *L'Annonce faite à Marie*, *Partage de midi* ou *Le Soulier de satin*[26]. Ces dernières sont connues de tous parce qu'elles ont été publiées et qu'elles appartiennent comme telles au corpus claudélien, mais on sait que la représentation de pièces d'abord publiées s'accompagne très fréquemment d'adaptations de détail dont aucune édition parfois ne gardera la trace. En musique, le cas le plus typique est celui des partitions de ballet remaniées après coup en « suites d'orchestre » pour le concert : voyez *Daphnis et Chloé* (1909-1912), *L'Oiseau de feu* (1910-1919), *Petrouchka* (1911-1914), *L'Histoire du Soldat* (mimodrame 1918 – suite 1920), et bien d'autres œuvres du début de ce siècle qui figurent aujourd'hui, au répertoire et au catalogue, au moins[27] sous ces deux formes concurrentes, dont la seconde est généralement une réduction de la première.

À ces modes d'adaptation communs, *mutatis mutandis*, à toutes les pratiques allographiques (une mise en scène ou une chorégraphie doivent bien, par exemple, s'adapter à de nouvelles conditions spatiales et techniques en changeant de salle), s'en ajoutent d'autres, qui sont propres à tel ou tel art. J'en

citerai trois, dont l'un est particulier à la littérature, c'est la *traduction*, et les deux autres à la musique, ce sont la *transcription* et la *transposition*.

Si les faits d'adaptation évoqués plus haut peuvent être tenus pour exceptionnels ou marginaux, la traduction des œuvres littéraires est un fait en principe universel. Même si un grand nombre d'entre elles n'atteignent jamais ce but, toute œuvre est au moins candidate à la traduction, et dans le plus grand nombre possible de langues – et certaines ont été traduites plusieurs fois dans la même langue. Certes, l'identité opérale d'un texte et de sa traduction n'est pas admise par tous, à commencer par un grand nombre d'écrivains, et Goodman, fidèle à son principe d'identité absolue entre une œuvre (littéraire) et son texte, refuse catégoriquement cette identification : pour lui, une traduction, présentant par définition un autre texte, ne peut être qu'une autre œuvre[28].

Mais cette position simple, et philosophiquement commode pour un nominaliste, ne s'accorde guère avec l'usage, qui autorise indifféremment à dire : « J'ai lu une traduction française de *Guerre et Paix* », « J'ai lu *Guerre et Paix* en français », voire, en même situation, tout bonnement : « J'ai lu *Guerre et Paix*. » On m'objectera sans doute que ces locutions procèdent d'une simple métonymie, comme « *Guerre et Paix* est dans le salon » ; mais il me semble que les deux métonymies ne sont pas du même ordre : le glissement figural est plus sensible (et, pour le coup, plus « ontologique ») du texte à son exemplaire que du texte à sa traduction. Le cas particulier des traductions auctoriales (Nabokov, du russe en anglais au moins pour *Roi, Dame,Valet*, *Le Don* et *La Méprise*, et, dit-on, de l'anglais au russe pour *Lolita* ; Beckett, de l'anglais au français pour *Murphy* et *Watt*, et *vice versa* pour la plupart des suivantes) tend à justifier une telle conception : il est bien artificiel de considérer la version française et la version anglaise de *Molloy* comme deux *œuvres* distinctes plutôt que comme deux *textes* (et donc deux objets d'immanence) de la même œuvre. Le critère de ce dernier jugement n'est évidemment pas une fidélité que l'on vérifie rarement, et que l'identité auctoriale ne garantit nullement, bien au contraire : un auteur est naturellement plus libre à l'égard de son texte qu'un traducteur, comme un peintre est plus libre qu'un copiste à l'égard de son tableau. Ce critère est évidemment la source auctoriale elle-même. Quand il s'agit de décider si plusieurs objets d'immanence ressortissent à la même œuvre, qu'il s'agisse de textes, de tableaux, de partitions, etc., l'identité d'auteur est évidemment un facteur très puissant – sinon, bien sûr, une condition suffisante (l'identité d'auteur ne suffit pas à faire une même œuvre du *Père Goriot* et d'*Eugénie Grandet*), ni même à proprement parler tout à fait nécessaire, nous le verrons.

Mais si l'on tient une traduction auctoriale (ou révisée par l'auteur et dès lors « autorisée », comme les traductions françaises de Kundera depuis 1985) pour un autre texte de la même œuvre, il est bien difficile de ne pas étendre cette admission aux traductions allographes, dont les degrés de fidélité sont évidemment très variables, mais dans une gradation qui ne doit rien à leur caractère allographe. La raison, à laquelle en pratique nul ne résiste, est que, si un *texte* se définit bien par une identité littérale *(sameness of spelling)*, une *œuvre* littéraire se définit, d'un texte à l'autre, par une identité sémantique (*sameness of meaning*, pourrait-on dire) que le passage d'une langue à l'autre est censé préserver, non certes intégralement, mais suffisamment et de manière assez précise pour que le sentiment d'unité opérale soit légitimement éprouvé. La limite à la fidélité intégrale tient, comme on le sait de reste, à l'impossibilité de respecter à la fois ce que Goodman appelle les valeurs sémantiques dénotatives et exemplificatives, et cette relation d'incertitude obère plus fortement, on le sait aussi, les traductions de textes « poétiques » où l'accent porte, plus que dans les autres, sur ce que Jakobson appelait le « message », c'est-à-dire en fait le médium linguistique. L'identité opérale translinguistique est donc

variablement extensible, et le public gère cette situation avec une souplesse qui doit, ici encore, plus à l'usage qu'à des principes *a priori*. En tout état de cause, lorsqu'on juge une traduction infidèle, il est assez rare qu'on ne puisse dire à quoi : une traduction de *L'Imitation de Jésus-Christ* devrait être vraiment *très* infidèle pour pouvoir fonctionner comme traduction du *Voyage au bout de la nuit*.

N'ayant pas affaire en tant que telle à la pluralité des langues, l'œuvre musicale ne connaît pas ce fait de versions réunies par une identité sémantique transcendant des variances linguistiques. En revanche, elle subit deux facteurs capables d'opérer sur l'ensemble d'un texte une transformation globale, régie par un principe aussi simple que le principe de conversion translinguistique. La pluralité des paramètres du son pourrait même en déterminer deux autres : on distinguerait, de la même « partition », des versions plus ou moins rapides, ou plus ou moins fortes ; en fait, ces variances-là sont généralement laissées au choix des interprètes, et fonctionnent comme options d'exécution, et donc de manifestation[29]. Les deux facteurs de transformation globale effectivement exploités sont, comme on le sait, le changement de hauteur (et donc, le plus souvent, de tonalité), ou *transposition*, et le changement de timbre (d'instrument), ou *transcription*, qui entraîne d'ailleurs souvent une transposition. Le critère d'identité opérale n'est plus ici sémantique, mais structural. Une composition transposée et/ou transcrite conserve une structure définie par les relations mélodiques que déterminent des intervalles tenus pour équivalents et des valeurs rythmiques maintenues identiques (la structure *do blanche – ré noire – do blanche* structuralement assimilée à la structure *fa blanche – sol noire – fa blanche)*. Tout comme le critère sémantique pour les œuvres littéraires, le critère structural doit plus sa pertinence à l'usage qu'à une donnée de nature, et rien n'interdit de le refuser, et d'attacher l'identité d'une œuvre musicale à ses paramètres de hauteur ou de timbre. C'est ce que fait Goodman pour le timbre (et, je suppose, pour la tonalité) : « Nous pourrions trouver des considérations plus solides dans la relation d'une œuvre à ses transcriptions pour d'autres instruments. Comme nous l'avons vu, la spécification de l'instrument fait partie intégrante de toute vraie partition dans la notation musicale standard ; une œuvre de piano et sa version pour violon, par exemple, comptent strictement comme des œuvres différentes[30]. »

Il n'est pas tout à fait exact, nous le savons, de dire que « la spécification de l'instrument fait partie intégrante de toute vraie partition dans la notation musicale standard », à moins de considérer que la partition du *Clavier bien tempéré* et celles d'innombrables autres œuvres baroques ne sont pas de « vraies » partitions, ou n'appartiennent pas encore à la « notation standard », au risque de se séparer de l'usage, et par là de s'empêcher d'en rendre compte. Car l'usage, lui, ne tient pas pour deux œuvres « strictement » différentes, non seulement une version pour piano et une version pour clavecin du *Clavier bien tempéré*, mais encore la version originale pour violon et la transcription pour piano du *Concerto en ré* de Beethoven. Mais je reviendrai en fin de chapitre sur cette question théorique, qui concerne tous les cas d'immanence plurielle.

Hors des cas de variation interne, où elles ne déterminent pas des versions mais remplissent une fonction de développement, la transposition et la transcription procèdent le plus souvent de nécessités, ou de commodités, d'exécution : on déplace de quelques tons une mélodie composée pour voix de ténor afin de la mettre à la portée des barytons ou des mezzo-sopranos (c'est le cas du *Voyage d'hiver*, écrit par Schubert dans sa propre tessiture, mais que l'on associe aujourd'hui de préférence à la voix plus sombre du baryton, et que chantait volontiers une mezzo comme Christa Ludwig), on unifie les tessitures des mélodies du cycle des *Nuits d'été*, que Berlioz avait apparemment prévu pour plusieurs voix des deux sexes, le rôle de Rosine du *Barbier de Séville*, originellement pour mezzo-contralto, a été très longtemps

confié à des sopranos légers, celui de Néron dans *Le Couronnement de Poppée*, écrit pour castrat, est souvent tenu, à la scène[31], par un ténor, une octave plus bas (et donc, en l'occurrence, sans changement de tonalité), etc. Le répertoire de ces changements de tessiture vocale est infini ; dans le domaine instrumental, ils procèdent le plus souvent de transcriptions, d'un instrument à l'autre, mais on sait que l'*Impromptu op. 90 n° 3* de Schubert, composé en 1827 en *sol* bémol, fut publié en 1855, et pendant plusieurs décennies, dans la tonalité, plus accessible aux amateurs, de *sol* naturel.

Les transcriptions inter-instrumentales sont surtout connues par le cas particulier qu'en présentent les « réductions » pour piano d'œuvres orchestrales ou vocales, spécialité où Liszt s'illustra au bénéfice (ou aux dépens) de Beethoven (les neuf symphonies), de Schubert (lieder), de Wagner et de bien d'autres, et qui joua pendant tout le XIXe siècle le même rôle de vulgarisation distinguée, auprès du public des amateurs, que tient aujourd'hui le disque[32]. Ou par le cas inverse, orchestrations d'œuvres pianistiques, auctoriales comme celle de *Saint François d'Assise prêchant aux oiseaux* par Liszt ou celles de *Ma Mère l'Oye* et de l'*Alborada del gracioso* par Ravel, ou allographes comme celle, par le même Ravel, des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski[33]. Ces orchestrations visent évidemment à élargir l'audience d'une œuvre en exploitant ses potentialités (n'oublions pas que, pour nombre de compositeurs, la version pianistique est une étape dans le processus génétique de l'œuvre). Mais la transcription instrumentale peut prendre les formes les plus diverses. J'ai cité la version piano du *Concerto pour violon* de Beethoven, mais on sait que Bach transcrivit (très librement) pour clavecin ou pour orgue plusieurs concerti de Vivaldi, et pour orgue sa propre *Partita pour violon en mi mineur* ; la *Chaconne* de la *Partita en ré mineur* a été transcrite par Busoni pour piano, et par Schumann pour… violon et piano. Les *Sept Paroles du Christ en croix* de Haydn, écrites en 1785 pour orchestre à cordes, cuivres et timbales (le programme prescrivait une introduction, sept sonates et un tremblement de terre), ont été réduites vers 1790 pour quatuor à cordes, puis amplifiées vers 1801, sans doute par Michel Haydn, en une cantate pour voix, chœur et orchestre. *La Nuit transfigurée* de Schönberg, écrite en 1899 pour deux violons, deux altos et deux violoncelles, fut arrangée pour orchestre à cordes en 1917, etc.[34].

La littérature et la musique présentent les cas les plus typiques de ces œuvres à versions additives et concurrentes, mais il va de soi que le fait peut se produire dans tout le champ allographique. Les recettes de cuisine à variantes sont innombrables (sans compter, bien sûr, les options d'exécution non prescrites), et si l'architecture exploitait les possibilités de multiplication que lui offre son régime allographique, on pourrait rencontrer des plans à variantes, prescrivant des bâtiments légèrement différents, mais assez semblables pour se rapporter à la même identité opérale. Il en existe sans doute, dont je n'ai pas connaissance.

Remaniements

Toutes les pluralités d'immanence évoquées jusqu'ici (y compris d'ailleurs celles des œuvres autographiques à répliques) étaient, en intention, de type additif, ou *alternatif* : dans l'esprit de leur auteur, la « version pour la scène » du *Soulier de satin* ou la double « suite d'orchestre » de *Daphnis et Chloé* ne sont nullement destinées à supprimer et remplacer les versions originales ou intégrales de ces œuvres – et sans doute même certaines de ces adaptations, imposées par des nécessités pratiques, ne sont-elles que des pis-aller ou des compromis : c'est à coup sûr le cas de la plupart des traductions, ou des réductions pour piano. Les « nouvelles versions » que nous allons considérer maintenant procèdent en principe d'un tout autre mouvement, qui est de correction et d'amendement, et leur fonction, si des obstacles de fait ne venaient s'y opposer, serait clairement *substitutive* : un auteur mécontent après coup d'une œuvre achevée, et même publiée, en produit à quelque temps de là (l'intervalle est très variable)

une version plus conforme à ses nouvelles intentions, à ses nouvelles capacités, ou parfois au goût du public[35], et seule l'impossibilité où il se trouve de supprimer les exemplaires subsistants de l'état original donnera à la postérité l'occasion de fréquenter et de comparer ce qui constituera dès lors deux ou plusieurs versions de fait, et éventuellement de s'interroger sur l'opportunité de cet amendement, ou sur la légitimité de sa propre préférence.

Les éditions successives d'une œuvre, quand éditions successives il y a du vivant de l'auteur, comportent presque toujours des corrections mineures qui ressortissent le plus souvent à la rectification tacite de coquilles ou de bévues (on sait que jusqu'au début du XIX^e^ siècle, faute de corrections d'épreuves, la première édition était généralement très fautive, la deuxième, enfin amendée, étant la première correcte). Ainsi, de *Madame Bovary*, éditée en deux volumes en 1857 par Michel Lévy, le deuxième tirage de 1858 comporte-t-il plus de soixante corrections ; ceux de 1862, 1866, 1868 sont inchangés, mais entre-temps une édition recomposée en un volume comportait deux cent huit nouvelles corrections, et un deuxième tirage en 1869, cent vingt-sept autres ; en 1873, Flaubert transfère son roman chez Charpentier, dont l'édition « définitive » comporte encore cent soixante-huit corrections nouvelles[36]. C'est ce texte, comme dernier révisé par l'auteur, qu'adoptent toutes les éditions modernes sérieuses, considérant les textes antérieurs comme fautifs et périmés par la correction finale, même si les exemplaires subsistants des éditions précédentes continuent de circuler au marché des livres anciens, et souvent à des prix justifiés par leur valeur bibliophilique. Du point de vue de la dernière intention auctoriale, il est heureux que ces achats-là ne soient pas trop souvent à fins de lecture.

Il en va à peu près de même, bien sûr, des corrections manuscrites apportées par l'auteur sur un exemplaire de la dernière édition anthume, et qui ne seront adoptées qu'après sa mort : c'est le cas des amendements (essentiellement des additions) de Montaigne sur un exemplaire de l'édition de 1588 (« de Bordeaux ») des *Essais*, ou de Balzac sur un exemplaire de l'édition Furne (1842), désigné par testament comme « manuscrit final de *La Comédie humaine*[37] ». Mais l'absence d'exécution anthume jette parfois un doute sur le caractère définitif, et donc obligatoire, de ces « dernières intentions », qui ne sont pas allées jusqu'au fatidique « bon à tirer »: les corrections du *Rouge et le Noir* sur l'exemplaire dit Bucci, ou celles de la *Chartreuse* (en partie inspirées par les critiques de Balzac) sur l'exemplaire Chaper, passent généralement pour des velléités sans lendemain, et sont rejetées en variantes par les éditeurs modernes.

Dans tous ces cas, le caractère mineur des différences et le consensus presque général sur le choix du texte empêchent la constitution de versions à la fois notablement distinctes et concurremment offertes à la réception publique, même si la consultation des « variantes » proposées par les éditions savantes peut parfois inspirer quelques doutes salutaires sur l'unicité et la stabilité supposées du texte. Mais il arrive que les amendements ne soient plus de l'ordre de la correction locale, mais du remaniement d'ensemble, stylistique et/ou thématique, déterminant ainsi l'avènement de ce qu'il faut bien appeler alors une nouvelle version. J'ai cité plus haut, à propos des nécessités d'établissement du texte, les exemples du *Cid* et de *La Vie de Rancé*, dont circulent aujourd'hui les deux versions, originale et « définitive » ; c'est également le sort de l'*Oberman(n)* de Senancour, qui connut trois versions (1804, 1833, 1840) dont la première et la dernière se font aujourd'hui concurrence[38]. Dans ces trois cas, l'édition remaniée[39] témoigne d'un assagissement stylistique, et même, dans le cas de Senancour, thématique[40] (édulcoration des pages anticléricales). L'évolution de *Justine* (*Les Infortunes de la vertu*, 1787 ; *Justine ou les Malheurs de la vertu*, 1791 ; *La Nouvelle Justine*, 1797) est, cas plus rare, inverse, et la troisième version témoigne d'un changement de voix narrative (passage à la troisième personne). Mais les exemples sont nombreux, et témoignent d'ajustements de toutes sortes. Celui de *Manon Lescaut* (1731-1753) est à la fois thématique et stylistique. Les versions remaniées des pièces de Claudel[41]

(indépendamment des versions « pour la scène ») le sont à des titres très divers, qu'on ne saurait résumer d'une seule formule. *Nadja* (1927-1962) subit, selon l'auteur lui-même, de « légers soins » qui « témoignent de quelque égard au mieux-dire » (ou à l'idée qu'il s'en fait), et s'accompagnent de la suppression d'un épisode et de l'addition de quelques illustrations photographiques[42]. *Les Voyageurs de l'impériale*, paru censuré en 1943, est rétabli dans son texte intégral en 1947, puis modifié, comme *Les Communistes*, pour l'édition des *Œuvres romanesques croisées* (1966). *L'Espoir* (1937) fut remanié en 1944, et *Le Bavard* (1946) en 1963. *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967) s'augmente en 1972 de deux épisodes venus de sa version pour enfants. Je m'en voudrais de ne pas clore cette sélection toute arbitraire sur *Thomas l'obscur* (1941), dont la réédition de 1950, également chez Gallimard, s'orne d'un avertissement à l'ambiguïté vraiment typique : « Il y a, pour tout ouvrage, une infinité de variantes possibles. Aux pages intitulées *Thomas l'obscur*, écrites à partir de 1932, remises à l'éditeur en mai 1940, publiées en 1941, la présente édition n'ajoute rien, mais comme elle leur ôte beaucoup, on peut la dire autre et même toute nouvelle, mais aussi toute pareille, si, entre la figure et ce qui en est ou s'en croit le centre, l'on a raison de ne pas distinguer, chaque fois que la figure complète n'exprime elle-même que la recherche d'un centre imaginaire. » Traduction sans surprise pour qui m'aura suivi jusqu'ici : une œuvre peut avoir plusieurs textes.

Les éditions savantes sérieuses (soit dit sans pléonasme) présentes et à venir donnent ou donneront toutes les versions successives, produisant ainsi un effet de pluralité sans doute peu légitime eu égard au désaveu auctorial, mais manifestement légitimé après coup (et de plus en plus) par les droits imprescriptibles de la curiosité publique, manifestation parmi d'autres de la dominance de la réception des œuvres sur leur production, ou privilège de la postérité. Nous allons bientôt en rencontrer une illustration plus manifeste encore.

Des versions désavouées par l'auteur peuvent donc, avec la complicité active des spécialistes à qui rien n'échappe, être « repêchées » par le public : cela vaut aussi pour des œuvres que leur auteur a désavouées sans même leur accorder la grâce d'une nouvelle version (je déborde donc momentanément notre sujet) : voyez, entre autres, les *Inquisiciones* (1925), que Borges renia très vite, au point, dit-on, d'en rechercher fébrilement les exemplaires subsistants pour les détruire, et (prétendait-il) d'accepter en 1953 une première édition (Émécé) de ses *Œuvres complètes* à seule fin d'officialiser leur éviction de manière éclatante. Le désaveu peut aussi porter sur une œuvre non publiée, mais dans ce cas bien sûr l'auteur (cela vaut aussi pour les œuvres autographiques non encore vendues) a la possibilité de procéder au salutaire *auto dafé*. Il ne le fait pas toujours (voyez la première *Éducation sentimentale*), ou bien il n'est pas toujours en état de le faire, l'ordonne à son exécuteur, qui n'en fait naturellement qu'à sa tête : voyez Max Brod. On dit (mais l'histoire est controuvée, comme tous les *ultima verba)* que Proust, sur son lit de mort, enjoignit laconiquement à Céleste Albaret : « Rayez tout », ce qui témoignait d'une belle confiance (entre autres) en la capacité destructrice de la rature. Céleste fit ce qu'on sait, et qui revient au même.

La musique (écrite) présente naturellement des cas analogues, dont les exemples les plus connus (de moi) se trouvent chez Stravinski (*L'Oiseau de feu*, 1910, révisé en 1945 ; *Petrouchka*, 1911, révisé en 1947 ; suite de *Pulcinella*, 1922, révisée en 1947), dont les versions involontairement concurrentes, qui ont chacune ses défenseurs, sont équitablement exécutées et enregistrées[43], ou chez Boulez, dont « à de rares exceptions près les œuvres sont soit inachevées (*"en devenir"*, selon le principe du *work in progress*), soit remaniées ou en instance de l'être[44] »: ainsi *Le Soleil des eaux*, « rectifié[45] » deux fois après sa publication en 1948, ou *Le Visage nuptial*, composé en 1946 pour deux voix, deux ondes Martenot et percussions, orchestré en 1952, et de nouveau remanié en 1990 pour une version (définitive ?) que le critique à qui j'emprunte ces informations qualifie aimablement de « musique des

années cinquante adaptée au goût de la fin du siècle » – ce qui ne préjuge en rien de celui de la prochaine, s'il y en a une[46].

La situation de l'opéra est en général plus confuse, pour des raisons qui tiennent à la complexité de ce type d'œuvre et à sa dépendance de facteurs de toutes sortes, qui donnent aux remaniements en cause un statut intermédiaire entre la correction et l'adaptation. On sait que Mozart modifiait ses opéras en fonction des distributions disponibles, supprimant ou substituant des airs au gré de ses aimables cantatrices, et ce cas n'a rien d'exceptionnel. L'accueil du public, les pressions de la censure, les bienséances diverses pèsent d'un poids au moins égal, et les avatars anthumes de *Fidelio* (de 1805 à 1814), de *Tannhaüser* (version originale, 1845, version parisienne, 1861), de *Simone Boccanegra* (1857-1881), de *Don Carlo(s)* (version originale en français et en cinq actes, 1867 ; traduction italienne, 1868 ; version italienne en quatre actes, 1884) mériteraient un chapitre entier. Ceux de *Boris Godounov* seraient presque simples si l'on s'en tenait aux états anthumes et autographes (première version, refusée, 1869 ; deuxième, jouée en 1872, puis interdite en 1874) ; mais la fortune ou infortune posthumes de cette œuvre – par les offices successifs de Rimski-Korsakov (1896, puis 1906), de Chostakovitch (1959), de l'illustre musicologue Joseph Staline, qui imposa un temps le retour à la (deuxième) version Rimski, et de quelques autres encore, dont à peu près tous les chefs, metteurs en scène et directeurs d'opéra concernés – est telle, de choix successifs en suppressions arbitraires et en mixages inspirés, qu'on ne vit jamais deux productions jouer la même partition[47].

Ce dernier exemple excède donc en partie le champ des remaniements auctoriaux, et comme tels tenus pour légitimes (un artiste a toujours le droit, et sans doute le devoir, de se corriger aussi longtemps que son œuvre ne le satisfait pas, ou plus) ; la raison invoquée pour les remaniements allographes de ce type est évidemment le désir d'améliorer une œuvre tenue pour imparfaite ou maladroite, et particulièrement, en musique, maladroitement orchestrée : c'est le principal motif des interventions de Rimski sur *Boris*, et aussi sur *La Khovantchina*[48], dont Moussorgski n'avait d'ailleurs pas achevé l'orchestration. Ce désir procède donc d'un jugement subjectif (même si collectif) et toujours révocable au nom de l'évolution du goût : c'est ce qui justifie les restaurations effectuées après coup, dans ces deux cas, par Chostakovitch lorsqu'on jugea préférable de revenir à (ou du moins : se rapprocher de) l'état original. L'histoire (la « tradition ») de l'exécution musicale, surtout à l'orchestre, est faite de ces mouvements incessants de révision et de dé-révision, dont la querelle sur les instruments et effectifs baroques est un épisode, ou un aspect, parmi d'autres. Tous les mélomanes savent que l'orchestration de ses symphonies par Schumann était si opaque et si terne que, sans les retouches apportées par Gustav Mahler, agissant là comme chef d'orchestre, elles auraient fort mal survécu ; et que diverses solutions instrumentales, impossibles de son temps, ont permis d'améliorer après coup celles de Beethoven lui-même[49] ; mais ici encore, bien sûr, le jugement esthétique est variable, et le principe moderne de « respect du texte » peut motiver quelques retours à l'original, ou inspirer d'autres formes, éventuellement plus respectueuses, de « dépoussiérage ». Du point de vue « puriste » qu'exprime pour d'autres raisons la théorie goodmanienne de la notation, il est clair que les exécutions conformes à ce genre de révisions posthumes ne sont tout simplement pas des exécutions (« correctes »[50]) des œuvres en cause, et l'on sait que, pour cette raison et quelques autres, cette théorie a été plutôt mal accueillie par le monde musical. Il me semble pourtant que la querelle n'est pas fondée, ou que ce n'est qu'une querelle de mots : il suffit de s'entendre sur le sens de *correct*, et d'admettre de part et d'autre qu'une exécution peut être non correcte au sens goodmanien, et plus conforme à l'intérêt de l'œuvre, par exemple comme exécution correcte d'une version heureusement révisée. Rien n'empêche de présenter telle exécution (ou partition) sous un label du genre : « Schumann, *Symphonie rhénane*, révision Mahler » ; voire, si l'on y

tient, « Schumann-Mahler », comme on dit ailleurs « Bach-Busoni » ; personnellement, je n'y tiens pas, et je pense que Mahler non plus : ce serait un peu trop attribuer au réviseur.

Une œuvre momentanément tenue pour achevée par son auteur n'est pas toujours pour autant publiée. Il existe d'ailleurs une pratique intermédiaire entre l'édition et l'abandon à la « critique rongeuse des souris »: c'est la « prépublication » en revue (par exemple, *Madame Bovary* dans la *Revue de Paris*, 1856-1857), en « livraisons » périodiques (*David Copperfield*, 1849-1850), ou en « feuilleton » dans des journaux, pratique courante au XIX^e^ siècle et honorée par bien des romanciers, de Balzac à Zola, qui ne donnaient pas pour autant dans le genre du « roman-feuilleton »[51]. Ces prépublications, souvent sélectives ou partiellement censurées, sont pour l'écrivain l'occasion de juger son œuvre avec un certain recul, d'apprécier son accueil, et éventuellement de la remanier en vue de l'édition en volume. Les « variantes » ainsi produites témoignent parfois d'une réélaboration significative, comme c'est le cas pour quelques poèmes de Mallarmé *(Placet futile*, *Tristesse d'été*, *Victorieusement fui)* dont l'édition Pléiade donne les deux versions[52]. Goethe a utilisé la publication échelonnée de ses *Œuvres* pour divulguer divers états successifs de son *Faust*[53] : *Faust, fragment* dans le septième volume en 1790 ; *Faust, tragédie* dans le huitième (d'une nouvelle collection) en 1808 ; une ébauche de la deuxième partie dans *Poésie et Vérité* en 1816 ; l'épisode d'Hélène en 1827 au quatrième volume d'une troisième collection ; d'autres fragments au douzième volume en 1828 – la version définitive paraîtra posthume au quarante et unième volume en 1832. La publication, également échelonnée, d'*À la recherche du temps perdu* (même si l'on ne remonte pas à ces *Ur-Recherche* que sont *Jean Santeuil*, abandonné en 1899, et *Contre Sainte-Beuve*, en 1908, de publication largement posthume[54]) témoigne d'un autre effet : le *Du côté de chez Swann* publié en 1913 ne sera jamais remanié, mais la suite, que Proust jugeait à peu près terminée à cette date, et dont les circonstances suspendent l'impression jusqu'en 1918, en subira l'augmentation de volume et le remaniement thématique que l'on sait. Il ne serait pas tout à fait impossible, je crois, de reconstituer, en éliminant ces additions, dans la mesure où elles sont repérables, l'état 1913 de la *Recherche* ; mais je ne milite pas à tous crins pour cette opération douteuse[55].

Les trois versions de *La Tentation de saint Antoine* ne doivent rien au processus de la prépublication, puisque les deux premières (à part quelques extraits de la deuxième dans *L'Artiste* en 1856) n'ont vu le jour qu'après la mort de Flaubert. Elles relèvent donc de l'étude génétique, qui s'attache aux étapes prééditoriales de l'évolution d'une œuvre, si ce n'est qu'elles ont été successivement tenues pour définitives par leur auteur : la première en 1849, censurée comme on sait par Louis Bouilhet et Maxime Du Camp, fut abandonnée à contrecœur, puis reprise pour révision, essentiellement suppressive (de 591 à 193 pages), d'où la deuxième, au point en 1856 ; c'est encore une circonstance extérieure (le procès de *Madame Bovary*) qui dissuade Flaubert de la publier ; une troisième campagne de réfection commence en mai 1869, après la publication de *L'Éducation sentimentale*, et aboutit en juin 1872 à la troisième version (publiée en avril 1874), cette fois positivement différente des deux autres – pour le dire vite en suivant la vulgate : moins dramatique dans sa forme et plus philosophique dans son esprit. Il est ainsi probable que si ses amis ne l'avaient pas découragé à la première Flaubert n'aurait pas travaillé à la deuxième, et que s'il avait publié à temps celle-ci il n'aurait pas écrit la troisième. Probable, mais après tout incertain : la *Tentation* aurait aussi pu connaître le sort d'*Oberman(n)*. Toujours est-il que nous disposons aujourd'hui de ces trois versions fort distinctes, dont (contrairement aux deux *Éducation sentimentale*) personne à ma connaissance ne conteste l'unité opérale, et dont la généalogie est d'une nature telle que personne ne peut tenir les deux premières pour de simples brouillons

de la troisième[56]. Nous ne sommes donc ici qu'au seuil de la catégorie, hautement problématique, voire suspecte, de ce que j'appellerai les états génétiques.

États génétiques

Elle n'est en principe nullement spécifique des œuvres allographiques, puisque toute œuvre a sa genèse, même le croquis le plus fulgurant, qui résulte d'un processus, fût-il brévissime. Ce qui rend plus difficile l'observation des étapes de genèse d'une œuvre autographique, c'est le fait que dans bien des cas chacune d'elles efface (dessin), recouvre (peinture), voire détruit (taille) la précédente. Mais recouvrir, du moins, n'est pas exactement anéantir, surtout au regard des moyens actuels d'investigation. La genèse d'une œuvre picturale n'est donc pas tout à fait inobservable après coup, et le cinéma l'a rendue dans certains cas, et depuis plusieurs décennies, parfaitement observable en cours de processus, comme en témoignent, parmi de nombreux autres, le *Jackson Pollock* de Hans Namuth et Paul Falkenberg (1951) ou *Le Mystère Picasso* d'Henri-Georges Clouzot (1956). Toute part faite à l'influence de l'observation sur l'observé, ce dernier film permet au moins, par arrêt sur l'image, de comparer seconde après seconde les états successifs d'une même œuvre et d'étudier, apprécier et éventuellement déplorer le mouvement compulsif de transformation qui mène de l'un à l'autre. Je doute que nous disposions de beaucoup de documents aussi instructifs sur la genèse d'une œuvre littéraire, mais rien ne s'y oppose[57] en principe.

Hors de ces conditions très particulières, la genèse d'une œuvre picturale procède de deux modes d'élaboration que l'on désigne couramment par les termes d'*esquisse* et d'*ébauche*. Une esquisse est, je le rappelle, un état préparatoire physiquement indépendant (lui-même éventuellement précédé de croquis ou d'études partielles), tracé sur son propre support, et qui sert ensuite de modèle (par signal) à l'exécution finale, et parfois à l'appréciation du client ou du commanditaire.

Sauf destruction volontaire ou accidentelle, l'esquisse est donc un témoin de la genèse, qui peut être comparé (et parfois préféré) à l'œuvre définitive, et son statut physique et artistique est le même que celui d'un brouillon en littérature ou en musique. Ébauche est le nom qu'on donne à un état d'inachèvement, provisoire *(work in progress)* ou définitif, de ce qui était en principe destiné à devenir l'œuvre définitive. Une ébauche abandonnée peut fort bien constituer un objet artistique (en tout cas, esthétique) en elle-même, mais elle ne témoigne de rien d'autre : son statut est celui d'une œuvre inachevée, qu'elle partage, d'une certaine manière, avec un manuscrit comme celui de *Henry Brulard* ou du *Procès*. Toutefois, une ébauche détectée aux rayons X sous le tableau final témoigne effectivement d'un état (d'une étape) que l'on peut comparer à l'état final, comme une esquisse ou un brouillon ; son infériorité relative ne tient qu'au caractère précaire de son accessibilité ; sa valeur documentaire, au moins pour les spécialistes, n'en est pas diminuée, et elle est souvent décisive. Mais je n'oublie pas que notre objet présent n'est pas l'intérêt documentaire des esquisses, ou des ébauches décelées par tel appareillage technique[58], mais leur éventuelle contribution, plus ou moins légitime, à la pluralité d'immanence des œuvres qu'elles préparent. Cette question de principe se pose, malgré les différences physiques et techniques, dans les mêmes termes pour les états génétiques allographiques.

Ces états consistent, en littérature, en ce que les généticiens appellent généralement des « avant-textes », c'est-à-dire des états textuels antérieurs au texte « final » dont témoigne une première édition, ou à défaut une dernière copie manuscrite ou dactylographiée (autographe ou allographe) revue par l'auteur : notes, plans, scénarios, « ébauches » au sens zolien (qui sont des scénarios rédigés), brouillons divers, manuscrits recopiés « au net » intermédiaires. Ces états préparatoires ont matériellement le même statut qu'une *esquisse* autographique, quand l'auteur, par « horreur physique de la rature » (Le Clézio), préfère

se corriger en produisant une nouvelle (auto)copie et en laissant intacte la précédente[59], ou qu'une *ébauche*, quand il se corrige surtout par ratures *in situ*, sur la même page, qui, dans ce cas, témoigne généralement de son passé pour l'œil exercé (ou assisté) du spécialiste[60]. La plupart des écrivains procèdent des deux manières, comme Flaubert et Proust, dont chaque état d'une même page porte la trace de plusieurs interventions. Bien entendu, ces dossiers d'avant-textes ne sont disponibles que chez les auteurs qui conservent leurs brouillons pour mémoire, ou pour l'édification de la postérité, usage tout à fait récent puisqu'il ne remonte guère au-delà du XIXe siècle[61]. Hugo, Flaubert, Zola, Proust, Valéry sont donc pour l'instant les grands pourvoyeurs (français) en « manuscrits modernes » (mais ceux de Hugo ne sont pas exactement des brouillons[62]). L'avant-texte balzacien consiste surtout en épreuves corrigées (jusqu'à quatorze séries pour *César Birotteau*) ; Stendhal, en cela classique, n'a laissé de manuscrits que pour ses œuvres inachevées, il est vrai fort nombreuses, et capitales *(Leuwen*, *Brulard*, *Lamiel)*. Mais il semble – pour des raisons sur lesquelles je vais revenir – que les écrivains contemporains aient emboîté le pas à Aragon léguant tous ses manuscrits, pour étude, au CNRS, ce qui promet bien d'autres occasions de comparer[63], en attendant les effets, vraisemblablement[64] plutôt négatifs, de la rédaction par traitement de texte informatique.

Pour les spécialistes généticiens – par qui passe nécessairement la divulgation de ces états –, leur publication n'est guère qu'un sous-produit d'une tâche fondamentale qui est de déchiffrer, transcrire, dater, reconstituer autant que possible le processus de genèse, et éventuellement l'interpréter en termes de critique et de théorie. Sous-produit, et le plus souvent compromis entre un « établissement » rigoureux et une présentation lisible, voire plaisante ou confortable. Ce sont évidemment ces productions quelque peu apprêtées, comme la fameuse « nouvelle version » de *Madame Bovary* jadis proposée par Jean Pommier et Gabrielle Leleu[65], ou les copieuses « esquisses » de la nouvelle édition Pléiade de la *Recherche*, qui nous intéressent ici, puisqu'elles seules offrent au public l'accès (parfois illusoire) à quelque chose comme une « première version inédite ».

Dans leurs formes les plus sincères, ces « versions » sont généralement partielles ou fragmentaires : il est bien rare qu'un dossier génétique produise un texte complet et continu comme celui de la première *Tentation*, qui, nous l'avons vu, n'est pas exactement un « avant-texte », mais un texte « définitif » remis après coup en question, et en chantier. Une authentique première version continue comme les *Mémoires de ma vie* en trois livres écrits par Chateaubriand entre 1812 et 1822 ne correspond qu'aux douze premiers livres (jusqu'à 1800) des futurs *Mémoires d'outre-tombe*[66] (dont la genèse, jusqu'à 1847, est d'ailleurs fort complexe, et a donné lieu depuis 1850 à plusieurs éditions fort distinctes). Le plus souvent, ces états exhumés révèlent surtout des modifications formelles – stylistiques ou structurales –, des suppressions, des additions et des déplacements d'épisodes, plus rarement des remaniements thématiques décisifs : le plus spectaculaire est à ma connaissance la substitution *in extremis*, sur le conseil de Bulwer Lytton, d'un *happy end* au dénouement malheureux (Pip ne retrouvait pas Estella) d'abord écrit pour *De grandes espérances*[67]. La divergence la plus massive ne procède pas à proprement parler d'une pluralité de versions auctoriales, mais d'un état d'inachèvement et d'une incertitude sur l'ordre dans lequel disposer les fragments laissés par l'auteur disparu : il s'agit bien sûr des *Pensées* de Pascal, pour lesquelles on n'a cessé d'hésiter, depuis 1662, entre l'ordre « objectif » dans lequel se trouvaient disposées les « liasses », l'ordre conjectural de l'*Apologie de la religion chrétienne* dont elles se voulaient très probablement l'avant-texte, et un ordre « logique » de pur classement thématique par sujets, arbitraire par définition et variable selon les classificateurs. Je ne vais pas me risquer ici dans ce dédale qui, on le sait, n'en est pas à sa dernière chicane, mais le sûr est que, même si la « matière » était exactement identique d'une édition à l'autre[68], ces différences de disposition déterminent autant de *textes*, au sens étymologique, qu'il y a d'éditions disponibles ; citation obligée : « Qu'on ne dise pas que je n'ai

rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle […]. Les mots diversement rangés font un divers sens, et les sens diversement rangés font différents effets[69]. » Et l'observation vaut, à une autre échelle, pour des ensembles plus vastes tels que *La Comédie humaine* ou les œuvres complètes de Hugo[70].

Le caractère problématique de ces effets de pluralité induits par l'exhumation et l'exploitation des états génétiques ne tient pas seulement à la part d'arbitraire, ou de compromis entre authenticité et lisibilité, que comporte leur présentation : le goût moderne[71] du fragment, de l'inachèvement, du désordre et de la variance qui assure le succès de ces publications pourrait conduire le public à supporter des présentations de plus en plus fidèles, voire à apprécier, non sans perversité, leur caractère inévitablement rébarbatif. L'objection la plus grave tient plutôt au fait que ces « versions », continues ou fragmentaires, lisses ou hirsutes, n'étaient pour leurs auteurs que des états préparatoires qu'ils n'investissaient pas (encore) d'une véritable fonction opérale, et qui ne constituaient donc pas pour eux de véritables objets d'immanence. Les assumer comme tels est donc clairement un abus ou un coup de force à l'égard de l'intention auctoriale, qui définit le statut de l'œuvre.

Mais cette intention instauratrice ou légitimante n'est pas toujours certaine : lorsqu'un artiste laisse derrière lui, soit à sa mort, soit en se tournant vers une autre œuvre, un manuscrit, un tableau, une sculpture, il ne l'assortit pas toujours d'un certificat d'achèvement ou d'inachèvement qui assure la postérité de son statut intentionnel – on ne sait pas tout à fait, par exemple, comment Picasso, de ce point de vue, considérait *Les Demoiselles d'Avignon*[72]. Elle n'est pas davantage toujours définitive : l'exemple des œuvres remaniées, parfois très profondément, après publication ou vernissage, le montre à l'évidence. La « dernière volonté » n'est jamais que la dernière en date, et l'on a vu qu'en bien des cas même l'édition savante ne s'y juge pas obligatoirement soumise. Il n'est donc pas surprenant que la réception publique, tenue à moins de scrupules, tende à s'émanciper d'un critère aussi faillible.

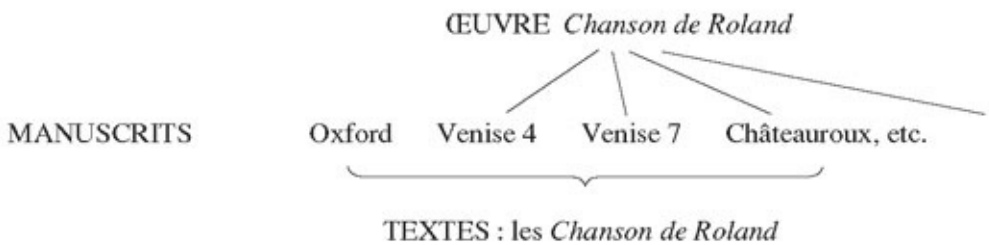
De cette émancipation, la promotion, parfois naïve, dans nos années soixante-dix, de la notion de *texte* aux dépens de celle d'*œuvre* fut à la fois un signe et un facteur. La destitution « formaliste » de l'intention auctoriale, poussée symboliquement jusqu'au meurtre de l'auteur[73], et la valorisation « structuraliste » de l'autonomie du texte, favorisent l'assomption des matériaux génétiques comme objets littéraires à part entière, au nom de cette irréfutable évidence qu'un avant-texte est aussi un texte. La quelque peu mythique « clôture du texte » aboutit donc paradoxalement au concept d'*œuvre ouverte*[74], dont la mouvance génétique est un aspect parmi d'autres, et qui ré-instaure l'œuvre – comme je l'entends ici – par-delà (ou au-dessus de) la pluralité des textes de toute nature et de tous statuts qu'elle rassemble et fédère sous le signe d'une unité plus vaste et, en ce sens, transcendante.

On peut décrire en d'autres termes ce changement de paradigme qui, encore une fois, remonte souterrainement jusqu'au Romantisme et à son culte du fragment : le jugement esthétique est libre d'investir n'importe quel objet, naturel ou artefactuel, et par exemple un brouillon informe, une ébauche inchoative, un lambeau de phrase, un bloc de marbre mutilé ou à peine dégrossi[75], un assemblage de hasard, cadavre exquis, écriture automatique ou produit oulipien. Mais un « simple » objet esthétique, lorsqu'il est aussi un artefact humain, suggère toujours, à tort ou à raison, et généralement sans qu'on en puisse trancher (qui peut dire si la « beauté » qu'il trouve à une enclume ou à un harnais est fortuite ou voulue ?), une intention esthétique, et cette suggestion, légitime ou non, peut l'investir d'une fonction artistique, et donc en faire l'objet (ou l'un des objets) d'immanence d'une œuvre.

Mouvances

La « littérature » orale (récitée ou chantée) véhiculée par les aèdes, jongleurs et autres conteurs populaires connaît un autre type de pluralité, qui tient à la part d'improvisation[76] qu'y introduit chaque interprète. Dans ce mode de transmission, comme l'a dit Menéndez Pidal à propos de la chanson de geste, chaque œuvre « vit de variantes » et de remaniements[77]. La tradition scribale qu'illustrent les manuscrits d'édition médiévaux prolonge dans l'écriture même cette variance constitutive, non seulement à cause des inévitables « fautes » de transcription multipliées par les conditions précaires de la dictée collective au *scriptorium*, mais parce que ces manuscrits, pour les genres les plus « oraux » en langue vernaculaire (chanson de geste, épopée animale, fabliaux, théâtre, sans excepter tout à fait le roman[78]), sont souvent de simples accessoires (et pour nous témoins) de la tradition orale, comme les fameux « manuscrits de jongleurs » dont l'illustre Oxford du *Roland* est peut-être un exemple. La liberté d'improvisation du jongleur se transmet ainsi au scribe, qui « décline » à sa façon un texte qui est un peu celui d'un autre et un peu le sien. Aussi une œuvre comme le *Roland* nous est-elle parvenue sous la forme d'au moins sept textes de dates (du début XII^e^ au XIV^e^ siècle), de dialectes (« français », anglo-normand, vénitien), de versification (de l'assonance à la rime) et d'inflexion thématique (de l'épique au romanesque) les plus divers, auxquels les méthodes critiques de la philologie classique échouent à attribuer une généalogie réductrice. Pour décrire cette « mouvance du texte » (je dirais plutôt de l'œuvre, en mouvement d'un texte à l'autre) dont il s'est fait, avec d'autres « néo-traditionalistes »[79], le commentateur enthousiaste et éloquent, je ne puis mieux faire que citer cette page de Paul Zumthor :

Le terme d'« œuvre » ne peut donc être pris tout à fait dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui. Il recouvre une réalité indiscutable : l'unité complexe, mais aisément reconnaissable, que constitue la collectivité des versions en manifestant la matérialité ; la synthèse des signes employés par les « auteurs » successifs (chanteurs, récitants, copistes) et de la littéralité des textes. La forme-sens ainsi engendrée se trouve sans cesse remise en question. L'œuvre est fondamentalement mouvante. Elle n'a pas de fin proprement dite : elle se contente, à un certain moment, pour des raisons quelconques, de cesser d'exister. Elle se situe en dehors et hiérarchiquement au-dessus de ses manifestations textuelles. On pourrait dessiner le schéma suivant :



Je n'entends pas par là désigner, on le comprend, l'archétype d'un stemma chronologique, mais un mode d'être différent. L'œuvre, ainsi conçue, est par définition dynamique. Elle croît, se transforme et décline. La multiplicité et la diversité des textes qui la manifestent constituent comme son bruitage interne[80].

Comme on a pu l'observer, ce cas exemplaire est aussi un cas extrême, puisque la pluralité d'immanence s'y accompagne d'une pluralité d'auteurs que signe, si l'on peut dire, l'anonymat constant de ce type d'œuvres – ou l'incertitude d'attribution que symbolise l'existence contestée d'Homère. Contrairement aux cas précédemment évoqués, l'unité opérale de *La Chanson de Roland*, par exemple,

ne se fonde même plus sur l'identité auctoriale qui rassemble les trois *Oberman(n)* ou les trois *Tentation*. Elle ne s'appuie que sur une « communauté » thématique, et sur le sentiment d'une continuité de tradition, qui nous assure que chaque récitant et/ou transcripteur éprouvait lui-même celui de mettre (non sans liberté) ses pas dans les traces d'un prédécesseur dont il prenait le relais. Ces critères sont manifestement fragiles, et leur légitimité toute coutumière. La communauté de thème est après tout aussi présente, de Sophocle à Corneille et de Corneille à Cocteau, dans cet autre mode de tradition que forment les séries hypertextuelles, et pourtant nous n'envisageons guère d'embrasser tous ces *Œdipe* dans l'unité d'une œuvre pluritextuelle. La continuité (supposée) d'une tradition orale, ou scribale et encore proche de l'oralité, en est peut-être un gage plus sûr, et qui seul nous détourne de considérer non seulement l'« épopée médiévale », mais *La Chanson de Roland* elle-même, comme un simple *genre*, où chaque texte serait un individu (une œuvre) autonome. D'un point de vue logique, pourtant, il y a beaucoup de cela, et j'y reviens dans un instant.

Performances

Les œuvres de performance, nous l'avons vu plus haut, consistent en des événements en toute rigueur uniques et non itérables. Mais, puisque une performance, même largement improvisée comme le sont les variations jazzistiques, est presque toujours en fait performance d'exécution, la permanence de l'œuvre interprétée ou du thème soumis à variations engage à comparer entre elles les exécutions successives, et à les traiter comme autant de versions d'une même œuvre pluri-occurrentielle qui a nom « le Rodrigue de Gérard Philipe », « la Violetta de Maria Callas », ou « le *Lover Man* de Charlie Parker ». L'absence de durée de persistance de ce type d'œuvres, à la fois autographiques et éphémères, rend un peu hypothétique ce genre d'observations (« Son timbre s'est assombri », « Il le prend plus vite qu'hier », etc.), sauf quand elles se fondent sur les témoignages indirects que nous offrent depuis le début de ce siècle les « reproductions » de l'enregistrement, du film ou de l'audiovisuel. Chacun peut ainsi apprécier les variances qui séparent deux *Voyage d'hiver* par Fischer-Dieskau, deux *Neuvième Symphonie* par Karajan, ou deux prises successives, au cours d'une même session[81], de *Koko* par les « Charlie Parker Reboppers ». Pour les moins éveillés à ce genre de « mouvance », l'écoute de certaines émissions comparatives, comme la regrettée *Tribune des critiques de disques*, de dominicale mémoire, pourrait être de bonne pédagogie. Inutile de dire, ici encore, que le succès de certaines « intégrales » jazzistiques (toutes les prises d'une session), de plus en plus nombreuses, en gros de plus en plus sérieuses, et vite baptisées « Pléiades du jazz », témoigne du changement de paradigme déjà évoqué à plusieurs reprises – et dont on a compris que je suis à la fois descripteur et participant. En ce sens comme en plusieurs autres, la sensibilité esthétique moderne (et postmoderne) se révèle typiquement pluraliste. À titre de contraste – peut-être un peu sophistique –, je rappelle que les tragédies grecques, aux Ve et IVe siècles, n'étaient représentées qu'*une fois*.

Entre œuvre et genre

Sous des formes diverses, et diversement légitimées par l'intention de l'auteur, tous ces cas d'immanence plurielle nous proposent donc des œuvres dont l'identité transcende la diversité des objets matériels ou idéaux en lesquels elles immanent. Ce mode de transcendance ne porte pas sur *toutes* les œuvres, puisqu'il en existe, autographiques comme la *Vue de Delft* ou allographiques comme *La Princesse de Clèves*[82], dont l'objet d'immanence est unique – ce qui, nous le verrons, ne les met pas à l'abri d'autres facteurs de transcendance. Mais il n'est pas exceptionnel, et les œuvres qui y échappent

absolument ne le doivent qu'à l'inexistence ou à la disparition, intentionnelle ou non, de leurs états préparatoires.

Une telle description, je dois le rappeler, ne fait nullement l'unanimité des théoriciens de l'art – si c'était le cas, je n'aurais pas à la proposer. Nelson Goodman, en particulier, refuse, nous l'avons vu, de considérer les transcriptions (et donc sans doute les transpositions) comme des versions d'une même œuvre musicale, ou les traductions comme des versions de la même œuvre littéraire, posant comme absolue l'identité entre l'œuvre et son texte. Pour la musique, sa position n'est qu'apparemment nuancée de ce qu'il n'identifie pas directement l'œuvre à sa partition, mais à la classe des exécutions conformes, ce qui ne fait que médiatiser l'identification. Les différences optionnelles (par exemple, de tempo ou d'expression) entre plusieurs exécutions correctes n'affectent pas pour lui l'identité de l'œuvre ; pour moi non plus, bien sûr, et ce point est hors du débat. La divergence porte sur l'acceptation ou le refus de l'idée qu'une œuvre musicale puisse rassembler plusieurs partitions (idéales) distinctes, ou une œuvre littéraire plusieurs textes distincts[83].

Je ne sous-estime certes pas les avantages de cette attitude rigoureusement nominaliste, ou empiriste, qui élimine le concept, sans doute fumeux pour certains, de transcendance, et l'entité, apparemment inutile pour les mêmes, d'une œuvre si peu que ce soit distincte des objets matériels (uniques ou multiples) qui la manifestent. Elle me semble pourtant, malgré sa netteté de principe, logiquement incertaine et pratiquement intenable.

Incertaine, parce qu'elle doit se diviser en trois options entre lesquelles elle n'a aucun moyen de choisir. La première consiste à poser que Chardin n'a produit qu'un seul *Bénédicité*, le premier, Flaubert qu'une seule *Tentation de saint Antoine*, la première, etc., et que les autres versions n'en sont que des copies ou des transcriptions dont le caractère auctorial et les variantes de toutes sortes ne modifient pas le statut mineur (non opéral). La deuxième, inversement, que le premier *Bénédicité* (ou les deux premiers, etc.) ou la première *Tentation* (ou les deux premières) ne sont que des esquisses préparatoires à l'état définitif, seul digne du nom d'œuvre. La troisième, que Chardin ou Flaubert ont produit là plusieurs œuvres homonymes mais distinctes, comme le sont effectivement[84] les diverses *Sainte-Victoire* de Cézanne ou les deux *Éducation sentimentale* de Flaubert. À cette incertitude s'ajoute, me semble-t-il, une contradiction avec l'acceptation, chez Goodman, du caractère multiple des œuvres de gravure ou de sculpture de fonte. La position nominaliste devrait ici tenir également chaque épreuve pour une œuvre distincte, ou le modèle ou la planche pour la seule œuvre authentique, dont les épreuves ne seraient que des reproductions dérivées par empreinte. On sait que Goodman n'envisage nullement une telle description, et je suppose que ce qui l'en détourne est le respect (justifié) de l'usage, qui voit dans les épreuves les « produits ultimes », et donc les œuvres proprement dites, et dans les modèles ou les planches des étapes transitoires dans leur procès de production.

Or, il me semble que le même usage impose que l'on accepte la pluralité d'immanence des œuvres à versions, dont au demeurant (sauf pour les œuvres à tradition orale ou manuscrite et à pluralité collective) l'« histoire de production » bénéficie davantage de la garantie auctoriale que celle des œuvres multipliées par empreinte par les soins éventuellement suspects d'un praticien. C'est ce divorce avec l'usage du monde de l'art qui rend selon moi intenable la position nominaliste. Le consensus culturel tient *Le Bénédicité*, *La Tentation de saint Antoine*, *Petrouchka* et même (aujourd'hui) *La Chanson de Roland*, non pas chacun pour un groupe d'œuvres homonymes ou pour une série chronologique d'états dont un seul (et lequel ?) serait une œuvre, mais bien pour une œuvre en plusieurs versions : il n'est pour s'en convaincre que de consulter les catalogues, les monographies ou les recueils d'œuvres complètes. Et une théorie des œuvres qui ne rend pas compte des assomptions coutumières du monde de l'art est, dans cette mesure, invalide. La notion d'œuvre à immanence plurielle est certes un être de raison, une entité

bizarre dont on aimerait pouvoir se passer en vertu du principe *ne praeter necessitatem*. Mais l'usage aussi est un fait, et qui, autant que les autres, impose nécessité.

Toutefois, assumer l'usage ne dispense pas de s'interroger sur ses critères, ou simplement ses motifs. Dans le cas présent, il me semble que les critères de l'identité opérale, c'est-à-dire les motifs qui incitent l'usage dominant à rapporter à « la même œuvre » un certain nombre d'objets non identiques entre eux[85], sont de plusieurs ordres dont aucun ne suffirait à lui seul : entre autres, l'identité thématique qui unit les divers *Bénédicité*, ou les trois *Tentation*, ou *Guerre et Paix* en russe et en français, mais qui fait défaut aux deux *Éducation sentimentale*[86] ; l'identité de mode, dont l'absence retient d'attribuer une unité opérale à *L'Assommoir* roman et à *L'Assommoir* drame, ou à *L'Espoir* roman et à *Espoir* film (la légère différence de titre signalant ici assez bien la différence de médium) ; ou en musique l'identité de structure mélodique, harmonique et rythmique qui survit à une transcription ou à une transposition ; l'identité génétique, qui unit les deux versions du *Cid* (même auteur), mais non le *Cid* de Corneille aux *Mocedades del Cid* de Guillen de Castro (auteurs distincts), ou deux *Bénédicité* (autocopie) mais non deux *Montagne Sainte-Victoire* (reprise à nouveaux frais sur le motif) ; ou à défaut et dans les conditions susdites, la continuité de tradition oralo-scripturale qui unit, suppose-t-on, les diverses *Chanson de Roland*, mais non l'*Œdipe* de Voltaire à celui de Corneille.

J'en oublie sans doute, et peu importe (ici) : ces critères, manifestement, n'ont rien d'absolu, et moins encore (si l'on peut dire) d'absolument légitime[87]. Ils sont éminemment graduels et élastiques (où s'arrête l'identité thématique ? si la troisième *Tentation* est « moins dramatique » que les deux autres, appartient-elle encore au même mode ? où passe la frontière entre la dernière version et le premier hypertexte, entre le *Roland* vénitien et le *Roland amoureux* de Boïardo ?), et fortement évolutifs et fluctuants : nous avons vu combien les changements de paradigme esthétique influaient sur la *tolérance opérale* du public, je veux dire la capacité d'une génération à recevoir comme version d'une œuvre ce que la génération précédente aurait peut-être tenu pour simple document génétique, voire simplement versé à la corbeille ; mais inversement, une circonstance, comme la diminution de la pratique d'amateurs et l'habitude des exécutions professionnelles rendues plus accessibles par le disque et la radio, nous rend moins indulgents à certaines transpositions ou transcriptions de commodité (impromptu de Schubert en *sol* naturel, ouverture de *Tannhaüser* pour piano à quatre mains), comme les progrès de la reproduction photographique nous rendent plus sévères à l'égard des copies manuelles.

Si cette frontière est floue et instable, c'est sans doute parce qu'une autre frontière, plus nette et plus assurée, a déjà été franchie, au passage de l'œuvre à immanence unique *(Joconde*, *Princesse de Clèves*, *Jupiter)* ou multiple *(Melancholia*, *Penseur)* à l'œuvre à immanence plurielle. Cette frontière-ci, d'ordre logique, est celle qui sépare l'individu de la *classe* – et, comme on dit plus couramment à propos d'art, du « genre ». L'œuvre à immanence unique, nous l'avons vu, s'identifie exhaustivement et exclusivement à un individu physique ou idéal. L'œuvre (autographique) multiple est en fait une œuvre unique dont le monde de l'art accepte pour authentique la multiplication par empreinte en nombre limité. L'œuvre allographique, je le rappelle, n'est multiple qu'au niveau de ses manifestations, non de son immanence. L'œuvre à immanence plurielle, en revanche, s'identifie à un groupe ou une série d'individus perceptiblement distincts, dont l'ensemble forme évidemment une classe. Son identité est donc celle d'une classe, et constitue ce qu'on peut, en opposition à l'identité numérique d'un individu physique et à l'identité spécifique d'un individu idéal, appeler une *identité générique* – et, comme[88] l'identité numérique d'un objet physique transcende, nous le verrons, la pluralité de ses identités spécifiques successives, l'identité générique d'une classe transcende la pluralité d'identités spécifiques de ses membres. Une œuvre comme *La Joconde* ou la symphonie *Jupiter*, en tant qu'identique à un objet d'immanence unique, est un individu. *Le Bénédicité* ou *La Chanson de Roland*, comme identique à un

groupe d'objets d'immanence (tableaux ou textes) individuels, est une classe, dont chacun de ses objets d'immanence est un membre, ou, pour accepter ici un terme que nous refusions d'appliquer aux exemplaires de manifestation, un *exemple*. Un exemplaire, avons-nous vu, n'est pas un « exemple » de son type, parce qu'on ne peut exemplifier qu'une classe et qu'un type n'est pas une classe ; en revanche, un objet d'immanence d'œuvre plurielle est bien un exemple – mais il vaut certainement mieux dire un *membre* – de la classe (d'objets d'immanence) qui constitue cette œuvre. Un exemplaire *(token)* de *La Chartreuse de Parme* n'est « une *Chartreuse de Parme* » qu'au sens figuré, par ellipse ou métonymie, mais un *texte* (type) de *La Chanson de Roland*, comme celui du manuscrit d'Oxford (non le manuscrit lui-même), est « une *Chanson de Roland* » au sens littéral : c'est un membre de la classe de textes qui constitue *La Chanson de Roland*, œuvre plurielle qui consiste en l'ensemble de ses textes, *différences comprises* (on ne dirait jamais, sinon par étourderie, que *La Chartreuse de Parme* consiste en l'ensemble de ses exemplaires, différences comprises). Le *Bénédicité* de l'Ermitage est littéralement un *Bénédicité*, ceux du Louvre en sont littéralement deux autres. Ni *La Chanson de Roland* ni *Le Bénédicité* ne peuvent donc être qualifiés d'individus, ou d'entités logiquement ultimes, comme on fait de *La Joconde* ou de *La Chartreuse de Parme* ; et ce qui n'est point un individu ne peut être qu'une classe. J'ai amendé plus haut le terme de *mégatypes*, proposé par Stevenson, en *architypes*, qui ne s'applique évidemment qu'aux œuvres (allographiques par définition) dont les divers objets d'immanence sont des types. Soyons plus spécifique : *La Chanson de Roland* ou *La Tentation de saint Antoine*, œuvres à plusieurs textes, sont (inévitablement) des *architextes*.

L'emploi (ici légitime) de ce terme, que j'appliquais jadis, plutôt malencontreusement[89], à des catégories archi-opérales telles que les « genres » littéraires au sens courant, révèle que le mode (onto)logique d'existence des œuvres plurielles est analogue à celui des genres. Les genres, en littérature et dans tous les arts, sont des classes d'œuvres parmi d'autres[90], qui regroupent par commodité des œuvres dont certaines regroupent elles-mêmes des objets d'immanence. La différence entre ces deux sortes de regroupements, c'est que les critères des regroupements opéraux sont plus exigeants (quoique fluctuants) que les critères des regroupements génériques. Mais à tout prendre, une œuvre à immanence plurielle est un sous-genre (une espèce) dans une hiérarchie logique qui va, par exemple, d'un individu (le texte du *Roland* d'Oxford) à une espèce (*La Chanson de Roland*), à un genre historique, la chanson de geste, à un genre « théorique » (Todorov) ou « analogique » (Schaeffer), l'épopée, à un genre plus vaste : poème, ou récit, œuvre littéraire, œuvre d'art, artefact, objet du monde ou d'ailleurs. De toute évidence, dans cette hiérarchie en ondes concentriques, la seule frontière logiquement définie est entre l'individu et la première classe englobante. Toute la suite est une pente savonneuse, où les seuls repères sont d'usage[91]. Bref, une œuvre à immanence plurielle est, logiquement, un genre que l'usage, pour telle ou telle raison dont il est seul juge, a décidé de tenir pour une œuvre. Nelson Goodman, dont l'ontologie est apparemment un nominalisme tempéré par la désinvolture, professe volontiers[92] qu'il ne veut connaître que des individus, mais qu'il se réserve le droit de considérer n'importe quoi (c'est-à-dire, nécessairement, aussi des classes) comme un individu. L'usage est ici, en ce sens, *very goodmanian*, puisqu'une œuvre est ici une classe qu'il traite en individu.

Cette particularité logique peut expliquer au passage un paradoxe de l'« ontologie » des œuvres, que Goodman signale, plutôt elliptiquement, mais à deux ou trois reprises[93]. Il s'agit de l'existence d'œuvres qui ne relèvent ni du régime autographique, ni de l'allographique, parce que leur « identité d'œuvre » n'est pas établie : par exemple (mais Goodman n'en signale pas d'autres) d'œuvres musicales prescrites

« dans un système non notationnel » qui ne suffit pas à définir leur « identité transitive ». L'identité transitive est évidemment l'identité syntaxique que partagent tous les exemplaires corrects d'un texte ou d'une partition, et qu'une partition non notationnelle est trop imprécise pour définir. Il s'agit donc d'œuvres qui appartiendraient au régime allographique si elles étaient assez précisément prescrites, et qui, en l'état, n'y appartiennent pas – mais pas davantage à l'autographique, puisque leur identification ne dépend pas de leur « histoire de production » comme celle d'un tableau ou d'une sculpture.

Jean-Marie Schaeffer[94] rapproche à juste titre ce cas – pour l'instant bien exceptionnel – de celui des œuvres littéraires à immanence plurielle, comme *La Chanson de Roland*, dont l'unité opérale est thématique, définie par une communauté de « canevas narratif » (j'ajouterais : « ou dramatique », comme dans les versions de *Tête d'or*, mais il suffit sans doute de prendre « narratif » dans un sens large). Le cas des œuvres musicales est analogue, *mutatis mutandis* : l'unité opérale des œuvres à transposition, par exemple, est plutôt définie par un canevas *structural* commun, dont la notation standard est trop précise pour rendre compte, puisqu'elle spécifie nécessairement la hauteur ; il faudrait donc, pour noter cette structure, recourir à un système plus lâche, que Goodman qualifierait alors de « non notationnel ». Mais l'« insuffisance d'identification » dont il parlait concerne aussi, en régime autographique, les œuvres picturales à répliques, dont l'identité est définie également par un « canevas » thématique et/ou formel commun.

On voit donc que le statut apparemment très marginal des œuvres musicales à partition « non notationnelle » n'est qu'un cas particulier de la catégorie, en fait très répandue, des œuvres dont l'immanence est plurielle et dont l'identité, de ce fait, ne peut être que générique. Ces œuvres-là ne sont *en ce sens* ni autographiques ni allographiques, parce que seul un individu peut être autographique, quand il est un objet ou un événement physique, ou allographique, quand il est un « type », ou individu idéal. C'est que la distinction autographique/allographique oppose, non des régimes d'opéralité, mais des régimes d'immanence – sauf évidemment lorsqu'une œuvre, comme la *Vue de Delft* ou *La Princesse de Clèves*, s'identifie absolument à un seul objet d'immanence. Dans tous les autres cas, l'identité de l'œuvre transcende celle de ses objets d'immanence, elle est générique, au sens large, c'est-à-dire non seulement idéale, mais abstraite. On comprend qu'un philosophe nominaliste comme Goodman tienne pour fantomatique une telle identité, et préfère dire qu'une telle œuvre n'est tout simplement pas identifiée, puisqu'il n'y a pour lui d'identité qu'individuelle. Pour lui donc, une telle œuvre n'*existe* pas – ce qui veut dire, bien sûr, que le statut d'œuvre ne peut être accordé qu'à chacun de ses répliques, versions, états : à chacun de ses objets d'immanence. Si au contraire, et conformément à l'usage (actuellement dominant), on tient pour *une* œuvre un tel ensemble d'objets, il va de soi que son identité est générique – et donc *ouverte* : si l'on découvrait demain (cette hypothèse n'a rien de fantastique) un « nouveau » texte de *La Chanson de Roland*, cette découverte ne changerait rien au statut du *Roland* comme classe – que le nombre de ses membres et la liste de leurs propriétés ; en revanche, si l'on découvrait un nouveau texte (authentique) de *La Princesse de Clèves* (où par exemple la princesse, après la mort de son mari, épouserait M. de Nemours), ce nouvel individu ne pourrait « entrer » dans l'ancien ; il faudrait pour l'accueillir attribuer à *La Princesse de Clèves* un nouveau statut (onto)logique : non plus d'œuvre individuelle, mais d'œuvre générique, c'est-à-dire plurielle.

Ce type de transcendance, par pluralité d'immanence, est donc finalement de définition très simple – d'une simplicité presque décevante : l'œuvre à immanence plurielle est transcendante en ce sens qu'elle n'immane pas là où on pourrait croire, un peu (et pour cause[95]) comme l'œuvre « conceptuelle » n'immane pas dans l'objet qui la manifeste. Elle ne « consiste » pas en chacun de ses objets d'immanence, mais dans leur totalité – une totalité dont seul l'usage fixe, ou plutôt *module*, la définition.

13. Manifestations partielles

Le deuxième mode de transcendance procède d'une relation à peu près inverse, qui voit l'œuvre déborder ou excéder son immanence. Ce mode caractérise toutes les situations où un, quelques, voire tous les récepteurs ont affaire, sciemment ou non, à une manifestation incomplète et en quelque sorte défective d'une œuvre dont certaines parties, ou certains aspects, restent momentanément ou définitivement hors d'atteinte. Cette déficience peut prendre deux formes, en principe bien distinctes : la manifestation lacunaire (la *Vénus de Milo* sans ses bras) et la manifestation indirecte (*La Joconde* en reproduction). Je préciserai plus loin en quoi les manifestations indirectes sont partielles, ce qui n'est d'ailleurs pas un grand mystère ; mais il faut dès maintenant observer que le terme de *manifestation* désigne ici une instance en quelque sorte intermédiaire entre immanence et réception. *Distincte de la réception* : en effet, la réception d'une œuvre est, en chaque occurrence, toujours partielle, parce qu'aucune contemplation, aucune lecture, aucune audition n'est suffisamment prolongée ou attentive pour épuiser les propriétés de cette œuvre. Ce fait, à bien des égards définitoire, ou, comme dit Goodman, symptomatique de la relation esthétique en général, ne saurait donc caractériser une situation spécifique comme celle que j'évoque ici. Dans cette situation, le caractère partiel de la réception ne tient pas à une insuffisance subjective de l'attention, mais au fait objectif qu'une partie ou un aspect de l'objet d'immanence est rendu imperceptible, par absence ou occultation. *Distincte de l'immanence* en ceci que la notion même d'incomplétude de manifestation implique que l'objet d'immanence comporte, a comporté ou aurait dû comporter d'autres aspects que ceux qui s'offrent *hic et nunc* à la perception[96] : la *Vénus de Milo* a eu des bras, que nul aujourd'hui ne peut voir ; la *Symphonie inachevée* devait comporter trois mouvements ; la *Bataille de San Romano*, dont je ne contemple au Louvre qu'un panneau, en comporte encore deux autres, que je dois aller voir à Londres et à Florence ; la page qui manque à mon exemplaire de *La Chartreuse de Parme* ne manque pas au texte (idéal) de cette œuvre, ni sans doute à ses autres exemplaires de manifestation, etc. Dans tous ces cas, j'ai affaire à une manifestation incomplète d'un objet d'immanence qui peut être lui-même (devenu) incomplet *(Vénus)*, ou, débordant d'une manière ou d'une autre cette manifestation *(San Romano, Chartreuse)*, n'être incomplet que pour moi et ceux qui partagent mon accès momentanément lacunaire à cet objet.

Manifestations lacunaires

Les cas (innombrables) de manifestation lacunaire peuvent tenir à plusieurs causes, dont les principales me semblent être l'immanence plurielle, la perte ou destruction partielle, et la dispersion. Les œuvres à immanence plurielle sont pour ainsi dire toutes (mais inégalement) vouées à une manifestation dissociée, et donc, en chaque occurrence, incomplète : chaque acquéreur d'une version du *Bénédicité*, chaque lecteur d'une version d'*Oberman(n)*, chaque auditeur d'une version de *Petrouchka* est censé se satisfaire, au moins pour cette fois, d'un seul objet d'immanence, voire ignorer l'existence des autres, que dans certains cas, nous l'avons vu, l'auteur aimerait pouvoir supprimer. C'est notre goût des intégrales à variantes qui nous fait aujourd'hui juger incomplètes ces réceptions dissociées, et organiser des expositions comparatives de répliques, ou publier des éditions réunissant toutes les versions d'une même œuvre, frappant ainsi d'insuffisance toute autre forme de manifestation.

Les incomplétudes par inachèvement ne sont évidemment telles que par rapport à un projet opéral plus vaste, ou plus exigeant, qui n'est pas toujours attesté. Rien, sinon l'estampille auctoriale d'une signature au bas d'un tableau ou sur un bon à tirer, ne garantit l'achèvement d'une œuvre, notion que

Borges, après Valéry, attribuait à fatigue ou superstition, et dont nous avons déjà rencontré quelques cas de démenti plus ou moins tardif : une œuvre momentanément « achevée » peut être remaniée après coup, et inversement une œuvre tenue pour inachevée par son auteur, comme peut-être *Les Demoiselles d'Avignon*, peut être adoptée en l'état par le monde de l'art, qui du coup jugerait sacrilège toute intervention ultérieure. L'achèvement n'est pas une propriété intrinsèque et perceptible, et *a contrario* l'inachèvement n'est pas toujours décelable sans référence à des témoignages extérieurs, fussent-ils auctoriaux : nous qualifions d'« inachevée » la *Huitième Symphonie* de Schubert parce que nous savons que l'auteur projetait un troisième mouvement, mais non les dix-neuvième, vingtième, vingt-quatrième, vingt-septième et trente-deuxième sonates de Beethoven, qui s'en passent apparemment fort bien[97]. Les éventuels indices internes d'inachèvement sont donc éminemment relatifs, dans la dépendance des normes génériques que certaines œuvres sont censées respecter, et du caractère standard, variable ou contre-standard[98] du trait de référence. Une phrase grammaticalement incomplète (comme « Hier, j'ai rencontré ») est sans doute (sauf *réticence*, ou *aposiopèse*, figure signalée comme telle, généralement par des points de suspension : *« Quos ego… »*) un indice d'inachèvement en régime classique ou standard, mais peut être une clausule délibérée dans un régime d'« avant-garde » qui admet ou favorise ce type de transgression[99]. En musique classique, une partition qui n'aboutit pas à un accord parfait de tonique peut être tenue pour inachevée, sauf clin d'œil humoristique à la Haydn ; en jazz, la phrase ouverte (par exemple, sur la sensible) est presque de rigueur depuis un demi-siècle, et finir sur la tonique passe plutôt pour *corny* (ringard). Un poème présentant tous les traits du sonnet sauf le quatorzième vers est à coup sûr un sonnet inachevé – sauf décision « contre-standard » affichée par l'auteur. Le chantier désordonné et comme effiloché de *Lucien Leuwen* (deux premières parties à peu près rédigées, une troisième en brouillons de toutes sortes, un scénario de dénouement) témoigne abondamment de l'inachèvement de cette œuvre, tout comme celui de *Lamiel*, mais l'interruption franche de *La Vie de Henry Brulard* est plus énigmatique : la dernière phrase (« On gâte des sentiments si tendres à les raconter en détail. ») forme une clausule plus qu'acceptable, et seuls des documents extérieurs au texte attestent que Stendhal avait eu l'intention, avant de l'abandonner, de pousser plus loin ce récit autobiographique. Quant à la *Chartreuse*, qui fut publiée du vivant de l'auteur, nous devons évidemment la considérer comme achevée[100], mais nous savons d'ailleurs, ou croyons savoir, que sa conclusion fut « brusquée » par l'urgence éditoriale, à quoi tient sans doute son caractère elliptique.

Les œuvres (devenues) incomplètes par mutilation ou dispersion posent une autre question de principe, fort délicate, qui est celle de l'*appartenance*, ou relation des « parties » au « tout ». N'avoir plus qu'un tesson d'un hypothétique vase grec ne représente pas le même degré, ni sans doute le même type d'incomplétude que n'avoir plus que sept tragédies de Sophocle sur cent vingt-trois, ou que de n'avoir lu, de *La Comédie humaine*, que *Le Père Goriot*, ou, des *Fleurs du mal*, que *Recueillement*. Ces situations d'incomplétude sont aussi diverses que les types d'intégration auxquels elles attentent[101], et l'on sait bien par exemple que le mode d'intégration de *La Comédie humaine* n'est pas celui des *Rougon-Macquart*, qui n'est pas celui d'*À la recherche du temps perdu*. Pour désigner quelques paliers dans cette gradation infinie, on peut sans doute, d'une manière que j'espère non purement verbale, y distinguer quatre grands types.

Une « partie » peut être considérée comme *fragment d'un individu* artistiquement insécable, dont l'unité est conçue comme une relation organique de cohésion : ainsi des bras de la *Vénus de Milo* ou des vers absents de *L'Arbitrage* de Ménandre, et réciproquement des parties rescapées de ces deux œuvres, ou de la page arrachée (et réciproquement des pages conservées) de mon exemplaire de la *Chartreuse* (après tout, les cinq cent trente vers rescapés de *L'Arbitrage* sont les vers conservés de l'unique *exemplaire* retrouvé de cette comédie). Les cas de cette sorte sont les seuls où l'effet d'incomplétude soit

à peu près inévitable – quitte bien sûr à valoriser après coup cet état lacunaire auquel tant de fragments doivent une part de leur prestige, voire à l'adopter comme un nouveau standard et à produire des œuvres volontairement « mutilées » comme ces bustes romains, classiques ou modernes, dont nous ne percevons même plus le « manque » de bras, ou ces ruines simulées qui font l'un des ornements de nos parcs.

Une partie peut aussi être considérée comme un *élément dans un groupe* dont l'unité tient à une relation intentionnelle d'assemblage d'éléments autonomes : mouvement de sonate ou de symphonie, poème dans un recueil, roman dans un cycle, volet d'un polyptyque. Ici, je l'ai dit, les degrés d'intégration sont très variables, mais les parties autonomes sont fort susceptibles d'une réception séparée, et, quand l'usage prescrit une relation de complémentarité, il ne spécifie pas laquelle. Après un *allegro* de symphonie, on attend bien un mouvement lent, mais sans en savoir plus, et, lorsqu'une relation thématique ou structurale plus étroite se fait jour, comme entre le premier et le troisième mouvement de la *Cinquième Symphonie* (∪∪∪ –) ou entre les cinq mouvements (l'« idée fixe ») de la *Symphonie fantastique*, ce surcroît « cyclique » de relation n'est ni indispensable ni prévisible. La plupart des œuvres autographiques dispersées[102] constituaient, avant dispersion, des ensembles de ce type, comme le cycle franciscain de Murillo pour le couvent San Francisco de Séville, ou son cycle de la Charité pour l'hôpital de la Caridad, ou les « pendants » de Chardin[103]. Certains de ces ensembles ne présentent d'ailleurs aucune unité thématique perceptible : le Louvre se réjouit à juste titre d'avoir récemment réuni deux œuvres de Fragonard longtemps séparées, dont l'une est la pieuse *Adoration des Mages*, et l'autre le libertin *Verrou* ; l'amateur qui commanda ce pendant avait un sens de la symétrie passablement pervers[104]. J'ai dit « la plupart », mais certaines dispersions sont plus attentatoires, à une relation plus étroite : on ne peut que souffrir (sauf ignorance du fait) de ne pas voir ensemble les trois panneaux de *La Bataille de San Romano*.

Un troisième type d'intégration, encore plus lâche, purement factuelle et non toujours intentionnelle, conçoit les parties comme *membres d'une même espèce* (ou *famille*) : relation de « parenté » qui tient à une identité de source : œuvres d'un même auteur, ou plus faiblement d'un même groupe ou d'une même époque. C'est à ce genre d'ensemble que manquent les quelque cent seize tragédies perdues de Sophocle (mais les tragédies manquantes aux trilogies d'Eschyle appartenaient à des ensembles plus intégrés[105]), et il n'est pas douteux que notre appréciation de cet auteur serait fort différente si nous n'avions pas de son œuvre une connaissance aussi anthologique (au sens propre, puisque les tragédies qui nous sont parvenues doivent leur conservation à des choix tardifs, de fonction peut-être scolaire). Mais il est aussi vrai que n'avoir lu qu'un ou deux romans de Balzac à l'exclusion du reste de *La Comédie humaine*, ou que celle-ci à l'exclusion du reste de la littérature romanesque du XIX^e^ siècle, etc., constituent d'autres cas de réception lacunaire, et par là même déformée. Un amateur qui ne connaîtrait de tableaux impressionnistes que ceux de Monet, ou de cubistes que ceux de Picasso, risquerait au moins, par exemple, d'attribuer à des facteurs individuels ce qui relève d'une entreprise et d'une histoire collectives – et à vrai dire, dans ces deux cas, intentionnellement telle.

Le dernier type d'intégration n'est même plus à proprement parler factuel, mais seulement attentionnel et/ou intentionnel : c'est le fait de concevoir une œuvre comme *membre d'une classe* – et particulièrement de cette sorte de classes plus ou moins fortement institutionnalisées que le monde de l'art (de tous les arts) appelle des genres. Le fait d'appartenance, ici de nature et d'intensité fort inégales[106], ne détermine sans doute aucun sentiment d'incomplétude : les ensembles génériques sont d'unité essentiellement conceptuelle, et, sauf fétichisme de la collection, personne, à la lecture d'un sonnet ou à la vue d'une nature morte, ne souffre de ne pas pouvoir convoquer à l'instant tous les sonnets ou toutes les natures mortes de la Création. En revanche, la conscience et la reconnaissance des traits génériques font partie (plus ou moins) intégrante de la réception d'une œuvre. Les différences génériques

peuvent être aussi pertinentes que les différences entre les arts, dont elles sont évidemment des sous-spécifications, et il n'est pas toujours facile (ni intéressant) de savoir si l'on passe d'un genre à un autre ou d'un art à un autre : si l'on ne reçoit pas un tableau comme un livre, ni un livre comme un morceau de musique, on ne regarde pas non plus une *Vierge à l'Enfant* comme un paysage, on n'écoute pas du jazz comme de la musique classique, et l'on traite fréquemment, et non sans quelques raisons, la poésie et la prose comme deux « arts » distincts plutôt que comme deux « genres » littéraires. La conscience générique (quels qu'en soient le contenu et l'intensité) peut être tenue pour dépourvue de pertinence sur le plan purement esthétique (un tableau, un poème ou une sonate peuvent procurer la « même » sorte de plaisir, définie comme on sait par Kant en des termes qui transcendent les frontières des arts, et même la sphère des arts en général), mais il est plus difficile d'en faire l'économie sur le plan d'une appréciation proprement artistique. Esthétiquement, la contemplation de l'*Aphrodite de Cnide* sans bras ni tête se suffit peut-être à elle-même. Artistiquement, il n'est pas indifférent de savoir qu'elle est mutilée, qu'elle date du V^e^ siècle et non du III^e^, qu'elle est de Praxitèle et non de Phidias, qu'elle représente Aphrodite et non Artémis, si c'est l'original ou une copie, et sans doute, pour commencer, ceci : que c'est une statue, et ce qu'est une statue.

Ces considérations plutôt triviales, et la distinction qu'elles impliquent entre esthétique et artistique, sont d'un ordre typiquement fonctionnel, et je ne dois pas maintenant m'avancer davantage sur ce terrain. J'observerai seulement que, d'une certaine manière, de même que toute réception d'une œuvre est toujours « incomplète » au regard du caractère inépuisable de ses traits esthétiques, toute manifestation est toujours lacunaire au regard du caractère inépuisable de son appartenance artistique. Le fait d'incomplétude est donc inhérent à toute relation 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[107]. Cette évocation incessante, cet appel implicite de chaque œuvre à toutes les autres, mérite assez, je pense, le terme de *transcendance*.

Manifestations indirectes

J'appelle manifestation indirecte[108] tout ce qui peut donner d'une œuvre, en son absence définitive ou momentanée, une connaissance plus ou moins précise. L'absence définitive est pour tous celle des œuvres détruites, à dater de leur destruction : personne ne verra plus jamais l'*Athéna Parthénos* ou le Colosse de Rhodes. L'absence d'une œuvre disparue n'est pas forcément définitive : il se peut qu'on retrouve un jour, au fond d'un puits ensablé, l'original de l'*Aphrodite de Cnide* ou telle tragédie perdue de Sophocle ; mais j'entends surtout par momentanée l'absence (relative) pour cause d'éloignement, par exemple celle, pour moi au moment et au lieu où j'écris cette phrase, de la *Vue de Delft* – dont j'ai en revanche, sous les yeux, une « bonne » reproduction photographique en couleurs : manifestation indirecte, sans doute plus précise (plus complète) qu'une photographie en noir et blanc, et sans doute *a fortiori* qu'une description verbale. Mais mon « sans doute » est en fait plutôt (comme souvent) dubitatif, car ces degrés-là sont réversibles : une bonne description peut être plus exacte qu'une mauvaise copie. En tout état de cause, je puis mettre fin à cette « absence » en faisant le voyage de La Haye, qui me permettra de substituer à la manifestation indirecte une manifestation directe *in praesentia* qui est évidemment la manifestation par excellence. Mais « manifestation par excellence » ne signifie pas (n'entraîne pas) nécessairement *réception optimale* : l'examen attentif d'une reproduction peut fort bien m'en apprendre davantage sur un tableau que sa fréquentation furtive et bousculée par la cohue d'une exposition, ou simplement inhibée par une émotion trop intense, comme chez Marcel devant la Berma. Après tout,

puisque les traductions (j'y reviens) sont aussi des manifestations indirectes, j'ai de *Guerre et Paix* une meilleure réception par le truchement de Boris de Schlœzer que par la contemplation stupide de son texte original – soit dit pour l'instant à seule fin d'écarter l'idée trop puriste que cette situation n'a « rien à voir » avec la relation artistique.

Comme on l'a déjà compris, le champ des manifestations indirectes est à peu près sans limites, puisqu'il s'étend jusqu'aux plus vagues connaissances par ouï-dire, comme celle du lycéen à qui l'on demande s'il a lu *Madame Bovary* et qui répond : « Pas personnellement », ou encore : « J'ai un copain qui a vu le film. » Nous ne l'explorerons pas jusque-là, même si ce peu est mieux, ou pis, et en tout cas autre chose, que rien. Mais il convient d'abord de distinguer entre les deux régimes, car les modes de manifestation indirecte n'y sont pas tout à fait identiques.

Le régime autographique en connaît essentiellement quatre, qui sont la copie manuelle (sur « signal ») ; la reproduction par empreinte (dont les « enregistrements ») ; les documents, si l'on regroupe sous ce terme toutes les représentations qui ne visent pas à la plus grande équivalence perceptive : gravures d'après tableaux, photos de sculpture et d'architecture, descriptions verbales[109] ; à quoi il faut ajouter, mais sans doute au titre de la manifestation indirecte involontaire, par effet dérivé, que les répliques peuvent fonctionner comme manifestations indirectes les unes des autres : le *Bénédicité* du Louvre, assorti de quelques précisions verbales, peut me donner une idée de celui de l'Ermitage. Ces manifestations-là, constitutives du fameux Musée imaginaire, redoublent généralement les originaux dans des fonctions que nous considérerons plus loin, mais on ne doit pas oublier le nombre considérable d'œuvres aujourd'hui perdues que nous ne connaissons que de cette manière : copies romaines de sculptures grecques, tableaux « perdus mais gravés » comme le *Christ mort porté au tombeau* de Vouet, ou photographiés avant destruction comme le premier *Saint Matthieu et l'Ange* de Caravage, déjà mentionné, descriptions verbales des « Sept Merveilles » du monde antique. Certains de ces témoins sont à la fois indirects et lacunaires, comme l'*Aphrodite de Cnide* du Louvre, copie mutilée[110]. Ce qu'on appelle aujourd'hui « détail », dans les livres d'art, est généralement un fragment choisi puis agrandi (du moins relativement à l'échelle de la reproduction d'ensemble qui l'accompagne) : donc à la fois partiel, indirect, et modifié dans ses dimensions. Toujours est-il que notre relation à l'art antique (à l'exception de quelques œuvres architecturales) passe essentiellement par ces manifestations indirectes. Mais certaines formes de l'art contemporain (*Land Art*, happenings, installations éphémères, emballages monumentaux) sont constitutivement destinées à une telle réception *via* affiches, cartes postales et autres documents génétiques.

Le régime allographique ne connaît, par définition, ni reproduction ni copie (dont le résultat ne pourrait être qu'un nouvel exemplaire), mais il partage avec l'autographique la manifestation indirecte par documents (résumés et *digests* d'œuvres littéraires, « analyses » verbales d'œuvres musicales) et par versions : je ne reviens pas sur la fonction, tout à fait intentionnelle, des traductions en littérature et transcriptions en musique. Des millions de lecteurs ne connaissent des milliers de textes qu'« en traduction », et pendant un ou deux siècles des milliers de mélomanes n'ont connu certaines œuvres musicales qu'en réduction pour piano. Bien des œuvres littéraires de l'Antiquité ne nous sont parvenues qu'en résumés, comme les épopées posthomériques, ou parfois en mixte de fragments (manifestation lacunaire) et de résumés (manifestation indirecte), comme l'*Histoire romaine* de Tite-Live[111]. S'il nous est parvenu si peu de traductions latines de textes grecs[112], c'est évidemment parce que les Romains cultivés lisaient le grec ; mais la conséquence, considérable, en fut l'ignorance à peu près complète de la

littérature grecque au Moyen Âge. Et je rappelle que *Le Neveu de Rameau*, dont le manuscrit autographe était perdu, n'a été connu du public entre 1805 et 1821 que par la traduction allemande faite par Goethe d'après une copie (fautive) de l'Ermitage, puis entre 1821 et 1823 par une re-traduction de l'allemand en français[113].

Il faudrait peut-être ajouter à ces modes tout à fait canoniques (copie, reproduction, documents et versions) un cinquième, dont l'intention première n'est évidemment pas de cet ordre, mais qui peut dans certaines circonstances en remplir plus ou moins la fonction : il s'agit des œuvres que j'appelais par extension « hypertextuelles » (en fait : *hyperopérales)*, dérivées d'œuvres antérieures par transformation ou imitation[114]. On pourrait imaginer, et peut-être trouver, des amateurs pervers qui ne connaîtraient *L'Énéide* qu'à travers Scarron, *L'Odyssée* qu'à travers Joyce, Sophocle qu'à travers Cocteau, Giraudoux, Sartre ou Anouilh, *Les Ménines*, *Le Déjeuner sur l'herbe* ou *Les Femmes d'Alger* que par Picasso, Pergolèse que par Stravinski, Picasso lui-même que par Lichtenstein, Vermeer que par Van Meegeren, ou encore, *horribile dictu*, *La Joconde* que par Duchamp. Ou, avec passage d'un art à l'autre, la cathédrale de Rouen que par Monet (comme Marcel à Combray), ou Hogarth que par le *Rake's Progress* d'Auden et Stravinski. Il faut se rappeler que pendant tout le Moyen Âge on n'a connu l'épopée homérique que par les récits en latin prétendument traduits du grec et attribués à « Dictys de Crète » et « Darès le Phrygien », anciens combattants présumés de la guerre de Troie ; récits où, encore en 1670, le père Le Moyne croyait voir la source authentique de *L'Iliade*. Il ne faut pas trop se gausser de ces ignorances passées ou imaginaires : la « variation » ou parodie accentue souvent des traits autrement imperceptibles, et l'imitation, on le sait au moins depuis Proust, est une « critique en acte », et donc un précieux révélateur, au moins stylistique. Il vaut peut-être mieux ne pas se contenter de lire Saint-Simon, Michelet ou Flaubert « dans » Proust, mais je ne doute pas qu'on les lise mieux à la lumière (ou sous la loupe) de ses pastiches.

On ne peut qualifier de manifestation indirecte le fait que certains textes (généralement fragmentaires) de l'Antiquité nous soient parvenus sous forme de citations insérées dans d'autres textes postérieurs, comme ceux de Diogène Laërce ou d'Athénée de Naucratis, ou même de Platon pour tant de lambeaux poétiques, puisque, toujours par définition, une citation (correcte) n'est rien d'autre qu'un exemplaire de plus. En revanche, la « citation » en peinture ne peut consister qu'en l'insertion dans un tableau d'une copie (ou aujourd'hui et en style *pop*, d'une reproduction) intégrale ou partielle d'un tableau antérieur, dont la nouvelle œuvre nous offre ainsi une manifestation indirecte. Cette pratique du « tableau dans le tableau » est fort ancienne[115], et peut porter sur une œuvre du même artiste (la *Grande Jatte* dans *Les Poseuses* de Seurat, *La Danse* de Matisse dans la *Nature morte à « La Danse »*), ou d'un autre, identifiable (la nature morte du maître dans l'*Hommage à Cézanne* de Maurice Denis) ou plus indécise. Le tableau peut aussi être purement « imaginaire », c'est-à-dire composé pour la circonstance, comme le paysage, autopastiche en abyme, qui trône dans *L'Atelier* de Courbet. Mais dans ce cas, bien sûr, on ne peut plus parler de manifestation indirecte que dans un sens assez subtil et purement conventionnel : le tableau en abyme est *censé* représenter transitivement un autre tableau qu'en réalité il constitue de manière parfaitement intransitive[116]. La manifestation peut enfin être indirecte à plusieurs titres, ou à plusieurs degrés, comme l'*Olympia* qui figure dans le portrait de Zola par Manet, et qui semble bien représenter en peinture la photographie d'une gravure d'après le tableau[117]. Dans tous les cas où le tableau inscrit n'est pas imaginaire, il va de soi que cette manifestation indirecte pourrait, en cas de destruction de l'original, devenir l'un des témoins de l'œuvre : si la nature morte Venturi 341 brûlait

demain, le tableau de Maurice Denis continuerait de nous la manifester à sa façon, en compagnie bien sûr de quelques reproductions.

Je n'ai pas encore dit en quoi les manifestations indirectes sont des manifestations partielles, mais je suppose un peu superflue la justification que voici : une copie, une reproduction, une réplique, une description, etc., partagent un certain nombre de traits, mais non tous, de l'œuvre à laquelle elles se réfèrent. Ainsi, une copie même fidèle n'a pas la même texture sous-jacente, une reproduction photographique n'a pas la substance picturale, une photo en noir et blanc n'a pas les couleurs, une gravure n'a que les contours linéaires, une description n'a que l'indication verbale des traits qu'elle dénote, etc. En somme, si les manifestations lacunaires sont quantitativement partielles, on peut dire que les manifestations indirectes le sont qualitativement. Mais, à la différence des premières, elles substituent aux traits qu'elles abandonnent d'autres traits qui leur sont propres : ainsi, aux propriétés picturales d'un tableau, une reproduction substitue ses propriétés photographiques, une description ses propriétés linguistiques, à celles du texte original une traduction substitue les siennes, etc.

Les manifestations lacunaires sont pour la plupart des faits accidentels et, comme tels, dépourvus de fonction intentionnelle, même si leurs récepteurs savent généralement en faire un bon usage. Les manifestations indirectes sont au contraire des artefacts intentionnels et typiquement fonctionnels : on ne fait pas une copie ou une traduction sans viser une utilisation, ou plusieurs – ce qui ne garantit pas toujours contre un usage imprévu, voire déviant ; si un Rembrandt peut servir de table à repasser, sa copie peut remplir le même office, ou quelque autre. Les fonctions intentionnelles et/ou attentionnelles des manifestations indirectes me semblent se répartir pour l'essentiel entre deux acceptions du verbe *représenter*, qui sont « dénoter » et « suppléer », mais cette répartition n'a rien de rigide et admet bien des échanges. Ainsi, la fonction intentionnelle cardinale[118] d'une copie est de tenir lieu de l'œuvre originale, et celle d'une reproduction, surtout dans les livres sur l'art, est plutôt de la dénoter. Mais rien n'empêche, en cas de besoin, l'utilisation dénotative d'une copie, ni d'encadrer et accrocher dans son salon une reproduction de grand format. Dans le cas d'œuvres elles-mêmes dénotatives, une reproduction peut servir à désigner non cette œuvre, mais, transitivement, l'objet qu'elle représente : dans une agence de voyages, une photo d'un Canaletto peut inviter à un séjour à Venise ; mais inversement, dans la boutique d'un fabricant de reproductions, elle peut, très intransitivement, illustrer (exemplifier) la qualité de son travail. La copie du *David* de Michel-Ange qui le supplée devant le Palazzo Vecchio pourrait le dénoter dans un cours en plein air d'histoire de l'art. Les copies en abyme dont je viens de parler sont typiquement dénotatives ; mais inversement, certaines copies signées d'un grand nom tendent à changer de statut pour intégrer le corpus du copiste, où elles acquièrent le rang d'œuvre quasi originale, comme les « variations » de Picasso : ainsi, celle par Manet de *La Barque de Dante* de Delacroix[119], où l'on considère davantage la manière propre du copiste que sa fidélité à l'original. La fonction cardinale d'une traduction est évidemment supplétive, mais bien des traductions (le Milton de Chateaubriand, le *Faust* de Nerval, le Poe de Baudelaire et de Mallarmé, l'*Orestie* de Claudel, le *Cimetière marin* de Rilke, les *Bucoliques* de Valéry) acquièrent une valeur autonome et figurent au corpus du traducteur. Les transcriptions de Liszt font aujourd'hui partie de son œuvre, comme les orchestrations de Ravel, et, bien entendu, les travestissements de Scarron, les pastiches de Proust ou les adaptations de Giraudoux.

Le Musée imaginaire

Le cas particulier de la « reproductibilité technique » des œuvres autographiques, et plus particulièrement picturales (car celle des œuvres de sculpture est aussi ancienne que cet art lui-même), a fait l'objet de bien des commentaires, parfois excessifs, parce que certains, pour s'en réjouir ou pour le

déplorer, y ont vu l'amorce d'un changement de régime de cet art. Je ne reviens pas sur ce débat déjà évoqué, mais il reste que la « reproduction technique » est aujourd'hui l'instrument de ce qu'on pourrait appeler, plus modestement, le passage à un régime *quasi allographique* de la peinture, dont l'aspect culturel le plus positif est ce que Valéry saluait en 1928 (en y incluant l'enregistrement et la diffusion radiophonique des œuvres musicales) comme une « conquête de l'ubiquité », et le plus négatif ce que Walter Benjamin, tout en se ralliant de l'autre main aux vues enthousiastes de Valéry, redoutait comme perte de l'*aura* qui s'attache au *hic et nunc* de l'œuvre unique[120]. Luis Prieto, nous l'avons vu, pousse au contraire la valorisation jusqu'à rejeter hors de toute relation esthétique la considération de l'authenticité, stigmatisée comme pur « collectionnisme »: confusion des valeurs esthétique et économique, nouveau fétichisme de la marchandise. Cette position est sans doute excessive, car l'attachement à l'objet unique, et peut-être même le désir de possession, font à bien des égards partie de la relation esthétique, qui n'est pas pour autant un facteur d'aliénation : si vous n'aimez pas ça, n'en dégoûtez pas les autres. C'est plutôt, et comme l'indiquait assez bien Benjamin, la « reproduction technique » qui est à la fois émancipatrice et aliénante. Mais cette ambiguïté, somme toute fort banale, marquait déjà le passage de la musique et de la littérature au régime allographique, puisque aucune notation ne peut préserver la saveur irremplaçable d'une performance singulière.

Ce débat intranchable entre les avantages et les inconvénients de la manifestation indirecte a trouvé sa forme la plus agressive dans la charge de Georges Duthuit contre Malraux[121], accusé pour le moins de se faire, par son exaltation du Musée imaginaire[122], le fossoyeur de la véritable relation artistique, dont Benjamin avait au moins, selon Duthuit, le mérite de pleurer la disparition. À vrai dire, *Les Voix du Silence* portent sur un phénomène beaucoup plus vaste, dont le musée sans murs n'est que la manifestation la plus extrême, et dont le musée tout court, invention somme toute récente, serait un emblème plus représentatif. Ce thème général est celui de la *métamorphose* des œuvres, qui est aussi ancienne que l'art lui-même, et que les temps modernes et leurs techniques n'ont fait qu'accélérer : « La métamorphose n'est pas un accident, elle est la vie même de l'œuvre d'art » (p. 224). On peut en distinguer trois aspects, qui concernent également l'étude de la transcendance, mais à des titres très divers. Le premier consiste en la modification effective, par les effets du temps, des œuvres autographiques : mutilations, décoloration de sculptures ou d'édifices polychromes, encrassement des tableaux, détournements, restaurations. Le deuxième consiste en l'évolution de la réception des œuvres et de la signification que le public y attache : c'est celle qu'opère et symbolise le Musée, agent de « destruction des appartenances » (p. 220), d'arrachement aux contextes et aux fonctions originaires ; mais plus généralement ce sont les modifications attentionnelles opérées par l'Histoire, la manière dont chaque époque, au moins par sa propre production, transforme la relation aux œuvres du passé : « Tout grand art modifie ses prédécesseurs […]. Les œuvres d'art ressuscitent dans *notre* monde de l'art, non dans le leur […]. Nous entendons ce que nous disent ces œuvres, non ce qu'elles ont dit » (p. 222, 234, 239).

Je reviendrai sur ces deux séries de faits, caractéristiques de ce qui sera notre dernier mode de transcendance. La troisième concerne plus spécifiquement le Musée imaginaire, et consiste en certaines conséquences, effets dérivés et parfois pervers de la reproduction photographique – en particulier des œuvres de sculpture et autres objets en relief. Ces effets tiennent essentiellement à deux faits techniques liés à la pratique photographique : l'éclairage[123], qui déplace les reliefs (« Le cadrage d'une sculpture, l'angle sous lequel elle est prise, *un éclairage étudié* surtout – celui des œuvres illustres commence à rivaliser avec celui des stars – donnent souvent un accent impérieux à ce qui n'était jusque-là que suggéré » – p. 82), et le changement d'échelle, qui valorise des arts « mineurs » en mettant fictivement leurs œuvres aux dimensions de la « grande » sculpture :

> La vie particulière qu'apporte à l'œuvre son agrandissement prend toute sa force dans le dialogue que permet, qu'appelle, le rapprochement des photographies. L'Art des Steppes était affaire de spécialistes ; mais ses plaques de bronze ou d'or présentées en face d'un bas-relief, au même format, deviennent elles-mêmes bas-reliefs comme le deviennent les sceaux de l'Orient ancien, depuis la Crète jusqu'à l'Indus […]. Ainsi s'élabore un monde de sculpture bien différent de celui du musée. Plus complexe, parce qu'il s'étend des curiosités aux chefs-d'œuvre, et des figurines aux colosses […]. L'agrandissement des sceaux, des monnaies, des amulettes, des figurines, crée de véritables *arts fictifs* (p. 103, 111, 84).

Par de tels effets, dont on peut se réjouir ou s'affliger, mais dont on ne peut nier l'existence, la manifestation indirecte tend clairement à s'émanciper, et à entrer elle-même dans le champ des pratiques « créatrices », c'est-à-dire transformatrices.

Des effets analogues, ou parallèles, dérivent d'ailleurs des techniques de reproduction par enregistrement des arts de performance (et Benjamin ne manquait pas, dans les termes de son époque, d'évoquer le cinéma, cet art à part entière issu, comme la photo, d'une « technique de reproduction »). On sait bien que les standards sonores ont été modifiés par les divers moyens d'amplification, à quoi nous devons en grande partie la résurrection des instruments anciens, longtemps jugés trop faibles, et, par effet en retour, la redécouverte de la musique baroque et ancienne – mais sans doute aussi de nouveaux styles d'interprétation favorisés par les conditions du studio (le Wagner « intimiste » de Karajan, le chant sophistiqué d'une Schwartzkopf ou d'un Fischer-Dieskau). Certaines distributions d'opéra, impossibles à réunir sur scène (le *Don Giovanni* de Krips, les *Noces* de Kleiber, le *Chevalier à la rose* de Karajan ou le *Capriccio* de Sawallich), ont rendu le public plus exigeant et bouleversé la politique des productions, la carrière des interprètes et l'économie des établissements. Des directeurs artistiques de firmes de disques, comme Walter Legge, sont devenus des acteurs décisifs de la vie musicale, certaines formations de studio comme le Philharmonia Orchestra ont détrôné des orchestres de concert, bien des ensembles de jazz n'ont vécu que le temps de quelques « prises », et des interprètes comme Glenn Gould ont abandonné les salles pour se consacrer à l'enregistrement. Ces moyens techniques ont permis, grâce à des manipulations de toutes sortes (montage, pistes multiples et mixages), des performances fictives, assemblées mesure par mesure, voire note par note. Heifetz a pu ainsi exécuter seul le *Concerto pour deux violons* de Bach, Elisabeth Schumann les deux rôles de *Hansel et Gretel*, Bill Evans dialoguer avec lui-même à quatre mains dans ses *Conversations with Myself*, comme Noel Lee dans les *Six Épigraphes antiques* de Debussy, ou Natalie Cole chanter *Unforgettable* en duo avec son père Nat, mort depuis vingt-sept ans. On a enregistré la *Troisième Symphonie* de Saint-Saëns avec l'orchestre de Chicago dirigé sur place par Daniel Barenboim et Gaston Litaize aux orgues de Chartres, la *Rhapsody in Blue* par un orchestre dirigé en 1977 par Michael Tilson Thomas et Gershwin en personne saisi au piano dans les années trente. Plus récemment, la *Tosca* fut chantée et filmée *in situ*, Zubin Mehta dirigeant du studio l'orchestre, et les chanteurs par le truchement d'écrans vidéo disposés sur les lieux romains de l'action. Et j'ai déjà rappelé le changement de régime d'immanence subi par la musique dans ses formes électroacoustiques composées directement pour la bande magnétique et le disque numérique : ici encore, l'« indirect » passe aux commandes. Cela fait décidément beaucoup de ce que Malraux qualifiait d'« arts fictifs », mais l'adjectif est peut-être (pour une fois, sous sa plume) de connotation trop négative. La « reproductibilité technique » crée en fait de *nouvelles* formes d'art, et seule une nostalgie passéiste peut n'y trouver matière qu'à lamentations[124].

14. L'œuvre plurielle

Dans ce dernier mode de transcendance, l'œuvre excède encore son immanence, non plus par déficience de celle-ci, momentanément ou définitivement réduite à une manifestation lacunaire ou indirecte, mais en vertu d'une pluralité opérale qui est d'ordre attentionnel : c'est ici l'œuvre, comme objet de réception et de relation esthétique, qui revêt, selon les circonstances et les contextes, des allures et des significations différentes. Cette sorte de diffraction opérale peut prendre deux formes, dont l'une, d'ordre physique, est propre au régime autographique, tandis que l'autre, d'ordre fonctionnel, affecte également les deux régimes.

Transformations physiques

Les œuvres autographiques, nous l'avons vu, immanent en des objets ou événements physiques. Les événements, qui n'ont pas de durée de persistance, ne peuvent pas subir de modification, sinon celle que définit, lors d'une « itération » conventionnelle, la différence entre deux occurrences singulières ; les œuvres de performance restent donc hors de ce cas. Les objets physiques, qui ont une durée de persistance, voient leur identité définie, je le rappelle, par ces deux paramètres qui sont l'identité numérique (le tableau que je trouve accroché ce matin dans mon salon est – probablement – le même que celui que j'y avais laissé hier soir) et l'identité spécifique, ou qualitative : ce tableau présente un certain nombre de caractéristiques, propres ou partagées[125], qu'une description doit énumérer pour être exhaustive. L'identité numérique est tenue pour immuable sauf destruction totale (mais aucune destruction n'est totale, et le tas de cendres que peut devenir ce tableau restera *ce* tableau – et non un autre – devenu cendre), mais l'identité spécifique d'un objet d'immanence, comme de tout objet physique, ne cesse de se modifier dans le temps, tantôt de manière progressive (patine, usure, dégradations diverses), tantôt de manière plus brutale et instantanée (mutilation, écroulement). Or, comme le montre bien Prieto[126], l'œuvre s'attache aux traits constitutifs de cette identité-là, qui résultent eux-mêmes d'un processus de transformation : Michel-Ange taille un bloc de marbre, Picasso transporte quelques grammes de peinture de ses tubes à sa toile, et leur œuvre consiste évidemment en l'effet de cette activité transformatrice ; le bloc de marbre une fois taillé est bien, numériquement, *celui* que l'on a extrait de Carrare pour Michel-Ange, la peinture étalée et la toile couverte sont bien *celles* que l'on a fournies à Picasso, mais l'œuvre de l'un consiste en la forme qu'il a donnée à ce marbre, celle de l'autre en la manière dont il a disposé cette peinture. Or, ces objets physiques ainsi transformés par l'artiste vont, dès cet instant, et sans changer d'identité numérique, continuer de se transformer sous l'effet, progressif ou instantané, du temps qui passe. La *Pietà* de Saint-Pierre de Rome, attaquée à coups de marteau en 1972 puis restaurée tant bien que mal, est restée numériquement le même objet, mais elle a changé deux fois d'identité spécifique, passant d'intacte à mutilée, puis de mutilée à restaurée. *La Compagnie du capitaine Cock*, progressivement encrassée puis soigneusement nettoyée, aura subi un sort analogue, au moins une fois en quelque trois siècles. Les objets physiques « uniques » en quoi consistent ces œuvres ne le sont donc que du point de vue de l'identité numérique ; qualitativement, ils ne le sont que dans l'immuabilité purement théorique de l'instant ; dans la durée de leur persistance, ils sont temporellement pluriels, par l'effet d'incessantes mutations plus ou moins perceptibles. Cela s'appelle vieillir.

Les variations brusques procèdent de l'accident (statues brisées, toiles déchirées, édifices effondrés sous l'effet de séismes, d'incendies, de tempêtes) ou de l'agression volontaire : vandalisme, faits de guerre ou d'émeute, comme les bombardements de l'Acropole, de Dresde ou de Coventry, l'incendie des

Tuileries sous la Commune, pillages pour réemploi (bâtiments utilisés comme carrières – Cluny, Jumièges sous la Bande noire –, statues fondues en canons) ; rectifications de détail comme les feuilles de vigne imposées par l'Église à des nudités « choquantes » ; tableaux réduits ou agrandis pour adaptation à de nouveaux contextes, etc.[127]. Mais, comme on le sait de reste, ces atteintes brutales ne sont pas les seules, ni toujours les plus irrémédiables. Léonard disait, avec une étrange naïveté : « La pauvre musique, à peine jouée, s'évapore. Pérennisée par l'emploi du vernis, la peinture subsiste. » Difficile d'accumuler plus d'erreurs en si peu de mots : il est plus facile de pérenniser une musique (par notation) qu'une peinture, comme en témoigne l'état dans lequel « subsiste » (presque « à peine peinte ») une peinture comme, précisément, la « pauvre » *Cène* dudit Vinci, à qui ont souvent coûté très cher, et très vite, ses imprudentes innovations techniques. Pour une fresque, un tableau, une sculpture, un édifice, « subsister » c'est vieillir, sous l'effet d'innombrables agents : réactions chimiques imprévues, chaleur, gel, humidité, sécheresse, vent, lumière, poussière, vers, insectes, microbes, moisissures et pollutions diverses, d'où érosions, encrassements, oxydations, craquelures, gerçures, émiettements ; les fresques tombent, les toiles foncent, les polychromies s'effacent, les bois et les papiers s'en vont en poussière, etc.

Je ne présente pas tous ces effets comme autant de pures calamités. Certains sont parfois bienvenus : « La patine, disait Gide, est la récompense des chefs-d'œuvre », je ne suis pas sûr de regretter les polychromies antiques, et l'on sait que l'acier corten s'oxyde sur commande, puis se stabilise (pour combien de temps ?) au degré de brunissement souhaité par l'artiste. Je ne les donne pas non plus pour uniformément irréversibles : le remède s'appelle évidemment restauration. Comme tous les remèdes, il est souvent pire que le mal, soit par effet contraire (pour consolider certaines sculptures extérieures, on y injecte des résines, qui gonflent et font tout éclater), soit par excès : le XIX^e^ siècle de Viollet-le-Duc, de Baltard et d'Abadie fut l'âge d'or de la restauration indiscrète (voyez Carcassonne, Pierrefonds, les dix-sept clochetons ajoutés à Saint-Front de Périgueux), d'où parfois dé-restaurations ultérieures, comme on l'a entrepris de nos jours à Saint-Sernin de Toulouse. Mais le XX^e^ n'est pas à l'abri de tout reproche, puisque l'appréciation des résultats est affaire de jugement esthétique, et que l'on peut toujours (je ne dis pas qu'on doive) préférer la mystérieuse *Ronde de nuit* d'autrefois à l'éclatante *Compagnie* qu'elle est provisoirement redevenue, ou regretter les encrassements perdus des chapelles Sixtine ou Brancacci.

Je n'évoque ces cas bien connus et diversement appréciés que pour illustrer le fait universel qu'une identité (spécifique) ne cesse de se modifier, spontanément ou sur intervention, et que la vie des œuvres n'est pas de tout repos. Il faudrait d'ailleurs y ajouter les pratiques de réemploi qui accompagnent si souvent (quand elles ne s'y substituent pas) les efforts de restauration : églises, gares, palais, entrepôts en musées, hôtels en ministères, usines en universités ou en galeries marchandes, marchés en théâtres – autant de « récupérations » ou de détournements qui ne modifient pas seulement dans le détail[128] les propriétés matérielles des bâtiments réaffectés, mais leur fonction d'ensemble, et donc leur signification.

Mais les traits qui définissent l'identité d'un objet ne sont pas seulement des « propriétés internes » de composition physique, de forme ou de fonction : ce sont aussi des propriétés, externes si l'on veut, d'emplacement et de relation au site et à l'environnement. Un objet unique est par définition situé en un seul lieu, et ce lieu est toujours, quoique à des degrés divers, pertinent à son être. Cette pertinence peut être symbolique : faute d'imagination peut-être, on imagine mal la tour Eiffel ailleurs qu'à Paris, le Parthénon ailleurs que sur l'Acropole ou l'Opéra de Sydney ailleurs que dans son port, les fresques de Piero ailleurs qu'à Arezzo, ou même la série de saint Georges de Carpaccio ailleurs qu'à San Giorgio dei Schiavoni, les *Régents* et *Régentes* ailleurs qu'à Haarlem. Elle peut être proprement esthétique (si tant est que cette distinction ait un sens) : la Salute à l'embouchure du Grand Canal, le sanctuaire de Delphes dans son cadre de montagnes, les fresques de Gozzoli resserrées dans la chapelle des Médicis. On n'a pas attendu l'époque contemporaine pour découvrir l'importance de la *site specificity*, même si

certains créateurs l'exaspèrent aujourd'hui jusqu'à concevoir des œuvres qui n'ont *de* sens qu'au lieu de leur installation, comme ces toiles de Martin Barré, voici quelques années, qui représentaient chacune le point précis où elles se trouvaient dans certaine galerie de la rive gauche.

Or, il se trouve qu'aucune œuvre n'est physiquement intransportable, et que depuis des siècles on a, pour de bonnes ou mauvaises raisons, arraché des tableaux, des sculptures, des monuments à leur site d'origine pour les exposer ailleurs, et en particulier dans des musées, dont l'existence et le fonctionnement reposent entièrement sur cette possibilité. Même les édifices n'échappent pas à cet elginisme, de pillage ou de sauvegarde : Crystal Palace déplacé après l'exposition de 1851 de Hyde Park à Sydenham, où il brûlera en 1936, les cloîtres languedociens à Fort Tryon Park (Manhattan), Abou Simbel sauvé des eaux, un des pavillons Baltard à Nogent, London Bridge en Arizona, Dendur sous verre au Metropolitan, et j'en oublie. Chacun de ces transferts détruit une signification et en impose une autre. La vie de certaines œuvres est scandée par ces ruptures symboliques qui accompagnent les secousses de l'Histoire : ainsi de *Guernica*, peint à Paris pour le pavillon espagnol de 1937, réfugié pendant la guerre en Norvège, puis à Londres, puis (quarante-deux ans) à New York, « rapatrié » en Espagne en 1981 pour faire l'objet d'une nouvelle guerre, entre le Prado et le Centre Reina Sofia, lequel l'emporte finalement, au grand scandale des Basques, qui jugent non sans raison que sa place était sur le sol de la ville martyre ; à chaque transfert, un nouveau contexte et donc un nouveau sens. Et je ne reviens pas sur le sort des ensembles dispersés, dont j'ai parlé plus haut – sinon pour ajouter que même une œuvre unitaire peut être dispersée après dépeçage : le *Déjeuner sur l'herbe* de Monet (1865), moisi pendant un hiver, fut découpé en trois morceaux en 1884 ; le tiers gauche est maintenant exposé (Orsay) à côté de la partie médiane, réduite en hauteur, à laquelle on ne peut donc plus le réunir. Quant au tiers droit (qui reprenait une figure du tableau homonyme de Manet), il est perdu.

J'ai évoqué les incertitudes, qu'avivent ces séparations, sur le degré d'intégration des œuvres. Ces incertitudes relativisent par contrecoup la distinction cardinale entre les deux types d'identité. En effet, l'identité numérique d'un objet suppose, me semble-t-il, la possibilité d'en établir les limites, ce qui, dans la vie courante, ne pose pas trop de problèmes : quand j'ai devant moi, comme Prieto, deux morceaux de craie « identiques », je n'ai aucun mal à les distinguer comme celui-de-gauche et celui-de-droite, et tous deux de la table sur laquelle ils reposent. Mais la relation symbolique des œuvres à leur site complique un peu les choses. Arthur Danto[129] s'interroge plaisamment sur le statut d'une sculpture qui orne un palier d'Arden House, à Columbia, et qui représente un chat, ou peut-être un chat enchaîné, ou peut-être un chat enchaîné à une rampe d'escalier, ou peut-être un chat, une rampe et un escalier, et ainsi de suite jusqu'à engloutir dans le « trou de sable métaphysique » de cette œuvre tout le campus, toute la ville, et finalement l'univers entier. Lorsqu'une statue s'érode, on croit du moins savoir que c'est *elle* qui s'érode et qui change ainsi d'identité spécifique. Mais lorsqu'un temple voyage, doit-on dire : « Ce temple change de site », ou : « Cette œuvre complexe (temple + site originel) disparaît par dispersion »? Franchement, je n'en sais rien, mais une chose est sûre : quand on regarde *La Cène* en son site milanais, on ne voit aujourd'hui plus grand-chose, mais on sait qu'on regarde ce qu'est devenue *La Cène*. Ce qu'est devenue *La Bataille de San Romano*, nul ne peut le regarder, à moins d'avoir un œil à Florence, un à Paris, et le fameux troisième à Londres.

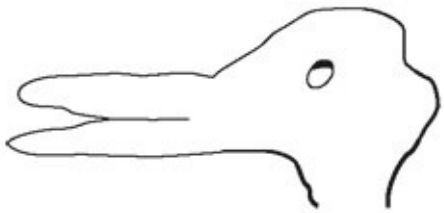
J'ajoute qu'il n'est pas nécessaire de déplacer les œuvres pour les changer de site, puisque le site lui-même se modifie inévitablement, et pas toujours en bien. Le Saint-Paul de Wren est toujours à sa place *in the City*, mais peut-on dire pour autant qu'il est resté *in situ* ? Et le Parthénon ? Et Notre-Dame de Paris ? Au train où vont les choses, l'Unesco devra bientôt déplacer les pyramides pour les rendre au désert. Ce n'est pas la place qui manque, ni la main-d'œuvre.

Inévitables dans le temps et l'espace parce que liés à leur caractère matériel et étendu, ces incessants changements d'identité (spécifique) nous obligent donc à un constat que l'on peut formuler sous cette forme : *ces œuvres uniques sont plurielles*. Pas beaucoup plus qu'on ne se baigne deux fois dans le même fleuve, on ne regarde deux fois le même tableau, on n'entre deux fois dans la même cathédrale : l'œuvre autographique, que définit à chaque instant, pour son public, l'état présent de son objet d'immanence (je ne puis voir aujourd'hui *La Cène* que telle qu'elle est devenue), ne cesse de changer, avec lui, d'identité spécifique, tandis que l'identité numérique de l'objet, par définition, se maintient stable et constante : *La Cène* est toujours *cette* œuvre peinte par Léonard entre 1495 et 1497 sur *ce* mur du *Cenacolo* de Milan, mais ses traits spécifiques ne sont plus ceux qu'avait voulus et obtenus son créateur. On peut dire qu'en le même objet sont venues immaner successivement plusieurs œuvres, si l'on appelle « œuvre » ce qui, dans un objet, exerce une fonction artistique : je regarde le même mur que les contemporains de Léonard, mais je n'y vois plus la même « fresque ». Cette situation, je le rappelle, est propre aux objets matériels : contrairement aux individus physiques, les individus idéaux sont immuables ; exhaustivement défini par son identité spécifique, un texte est garanti contre (ou : incapable de) toute modification, et donc contre toute pluralité, ne pouvant changer d'un *iota* sans devenir un autre texte. Je puis donc bien lire deux fois le même texte ou la même partition, ou plutôt – si j'ai affaire au même exemplaire, ou à deux exemplaires textuellement identiques – je ne peux pas faire autrement. Ce qui peut arriver en revanche (mais cela, pour le coup, vaut aussi pour les œuvres autographiques), c'est que je ne le « lise » pas – ou, pour être plus littéral, que je ne le *comprenne* pas de la même manière. En ce cas, bien sûr, ce n'est pas lui qui aura changé, c'est son lecteur. Ce changement-là est même, de nouveau, inévitable, car le lecteur n'est pas, lui, un individu idéal ; et encore moins le public, qui n'a rien d'un individu.

Réceptions plurielles

Il s'agira donc ici, pour finir, de la pluralité fonctionnelle (attentionnelle, réceptionnelle) des œuvres – ou, pour en parler plus simplement, du fait qu'une œuvre (indépendamment des modifications physiques que subissent seules, au cours du temps, les œuvres autographiques) ne produit jamais deux fois exactement le même effet, ou – ce qui revient au même – ne revêt jamais exactement le même sens. J'emploie ici le mot *sens* dans son acception la plus large, qui ne couvre pas seulement les valeurs dénotatives propres aux œuvres « représentatives » de la littérature, de la peinture ou de la sculpture, mais aussi les valeurs exemplificatives et expressives (Goodman) des œuvres seulement « présentatives » (Souriau) de la musique, de l'architecture ou de la peinture abstraite, qui, pour ne (généralement) rien dénoter, n'en signifient pas moins.

Je partirai d'un exemple élémentaire et bien connu : le lapin-canard de Jastrow[130], déjà cité. Il s'agit, je le rappelle, d'une figure ambiguë :



que l'on peut lire soit comme la tête d'un lapin tourné vers la droite, soit comme celle d'un canard tourné vers la gauche. Il n'y a là qu'un tracé (physique) mais deux dessins (fonctionnels)[131], et, si la description purement « syntaxique » est univoque, la description sémantique est nécessairement double, ou plus exactement il y en a deux possibles, sauf à trancher entre les deux lectures par référence à une intention auctoriale déclarée (« J'ai voulu représenter un lapin, et rien d'autre »), ce qui n'est pas toujours possible, ni même toujours pertinent – par exemple s'il s'agit d'un tracé fortuit, si la question posée est : « Que représente *pour vous* ce dessin ? », ou *a fortiori* si, comme dans le cas présent, le tracé est volontairement ambigu. Un autre exemple élémentaire nous est offert par le cas des mots homonymes, comme fr. *pêche* (le fruit) et *pêche* (le sport préféré des hommes selon Howard Hawks) : syntaxiquement, sur le plan phonique comme sur le plan graphique, c'est le même signifiant ; sémantiquement, les deux signifiés sont distincts, et donc, selon la définition saussurienne du signe comme signifiant + signifié, il y a là deux mots distincts – et accessoirement d'étymologies différentes. Dans nos deux cas, le graphique et le verbal, un seul et même objet syntaxique peut remplir deux fonctions sémantiques distinctes[132]. Cette ambiguïté fonctionnelle est l'image *in nuce* de notre dernier mode de transcendance : plusieurs œuvres (fonctionnelles) pour un seul objet (syntaxique) d'immanence. Ainsi du même tableau où vous pouvez voir, selon les contextes, le portrait de Mona Lisa ou *L.H.O.O.Q. rasée*, ou du même texte (pour recourir à une fable illustre) que vous pouvez lire, toujours selon les contextes, comme une œuvre ancienne de Cervantès ou comme une œuvre plus récente de Pierre Ménard, poète symboliste français. Ou encore (si ces exemples par trop fictionnels ou conceptuels ne vous convainquent pas), du même roman que vous avez lu comme une œuvre prometteuse du débutant Émile Ajar, pour apprendre un peu plus tard qu'il était un exercice de style du vieux routier Romain Gary. Cette définition fonctionnelle de l'œuvre, dont il a pourtant lui-même fourni (j'y reviendrai) une illustration saisissante, Nelson Goodman l'a refusée par deux fois en des termes qui méritent – comme toujours – l'attention.

Dans sa réponse, déjà citée, aux objections de Richard Wollheim[133], il écrivait en 1978 :

> Wollheim est tenté quelque part de prétendre que deux inscriptions littéralement identiques devraient être tenues pour des instances d'œuvres différentes, mais s'en abstient sagement. Prétendre que je n'aurais pas lu *Don Quichotte* parce que mon exemplaire, quoique orthographiquement correct, se trouverait avoir été accidentellement produit en 1500 par un imprimeur fou, ou en 1976 par un ordinateur atteint d'un virus, me semblerait tout à fait insoutenable.

Reprenant cette page en 1984, il y ajoute ce paragraphe :

> Mais d'autres questions se posent à partir de là : il faut définir avec soin ce qui constitue une graphie correcte, car telle marque physique n'est telle lettre qu'en relation à telle langue, et telle suite de lettres peut former [*spell*] différents mots dans différentes langues [exemple donné ailleurs, et que nous allons retrouver : *chat* en français et en anglais]. Et Borges va jusqu'à contester qu'une identité orthographique dans la même langue suffise à identifier une œuvre : Cervantès et Pierre Ménard, écrivant les mêmes mots dans la même langue, l'espagnol, ont-ils écrit la même œuvre, voire le même texte ? J'explore actuellement ces sujets pour un article sur les rapports entre l'interprétation et l'identification.

L'étude ainsi annoncée est effectivement intitulée « Interprétation et identité[134] ». Son argument est que, tandis que nous n'avons jamais accès au monde, mais toujours à des *versions* (variables) du monde, nous avons accès, non pas à des interprétations variables d'un texte, mais bien au texte lui-même, exhaustivement et stablement défini par son identité syntaxique. Et puisque une œuvre littéraire se définit elle-même exclusivement et exhaustivement par son texte[135], nous avons réellement et absolument accès à l'œuvre, et la dissolution relativiste du monde ne vaut pas pour les œuvres ; en ce sens, l'œuvre *(work)* survit au monde *(world)*. Mais cette identification de l'œuvre à son texte (qui remonte, nous le savons, à *Langages de l'art*, et qui suppose acquis ce qu'il s'agit précisément d'établir) n'est peut-être pas

démontrée, accorde Goodman dans un élan d'ouverture qui n'ira pas très loin : « Y a-t-il seulement une œuvre [= une seule œuvre] pour chaque texte ? Répondre à une telle question suppose que nous sachions bien ce qui fait l'identité d'un texte. Cette identité est une affaire strictement syntaxique : elle concerne pour un langage la composition acceptable des lettres, des espaces et des marques de ponctuation, tout à fait indépendamment de ce que le texte dit et de ce à quoi il peut référer. » Comme on le voit, la question du rapport (identité ou non) entre œuvre et texte se trouve ici, plus expéditivement que jamais, tranchée par la seule définition de l'identité du texte en l'absence de toute définition de l'œuvre, comme si l'une dispensait de l'autre, ce qui revient de nouveau à postuler la thèse à démontrer. Nous sommes en pleine argumentation circulaire ; on pourrait aussi bien démontrer qu'un cheval est une maison, en arguant de la seule définition du cheval, et en s'abstenant de définir la maison, « puisque c'est la même chose »!

Désireux d'illustrer un peu une doctrine aussi allègrement établie, Goodman propose alors un exemple élémentaire, « puisqu'un texte [je le pense aussi] peut être de n'importe quelle longueur »: celui du « mot » anglais *cape*, tout à fait analogue à notre *pêche*, puisqu'il désigne tantôt ce que le français appelle un *cap*, tantôt ce qu'il appelle une *cape*. Dans la théorie linguistique à laquelle je me référais tout à l'heure, il s'agit de nouveau de deux mots distincts et homonymes, c'est-à-dire partageant le même signifiant. Mais de nouveau Goodman, postulant ce qu'il doit démontrer (ici, l'identité du signe et du signifiant, mais c'est en fait toujours le même postulat nominaliste), étrangle le débat : « Même s'il est ambigu, *cape* est un seul mot. On épelle de la même façon l'inscription qui réfère à une portion de territoire et celle qui réfère à un vêtement d'extérieur » ; on appréciera l'asyndète entre les deux phrases, qui élide un *car* peut-être un peu trop voyant. *Cape* est donc un seul mot, ambigu et « susceptible de deux interprétations littérales correctes », et non deux mots homonymes. L'extrapolation implicite de cet exemple est qu'on ne peut donc y voir un emblème de la situation où deux œuvres partagent le même texte.

Dans le cas des homonymes interlinguistiques, comme fr. *chat* (félin)/angl. *chat* (conversation), Goodman admet au contraire, et à juste titre, qu'on a bien affaire à deux mots distincts, d'une part parce que cette inscription commune correspond à deux émissions orales différentes (homographes non homophones), d'autre part parce qu'« un texte [et donc un mot] est une inscription dans un langage [une langue]. Son identité dépend donc du langage auquel il appartient […]. [Dans ce cas], nous n'avons pas deux œuvres pour le même texte, mais deux œuvres avec des textes différents ». La conclusion me semble cette fois tout à fait correcte : fr. *chat* et angl. *chat* sont deux mots distincts – mais tout comme *fils* (de son père) et *fils* (de fer), ou inversement (homophones non homographes) *saut* et *seau*. On a bien là deux formes pour deux sens, deux « textes » pour deux « œuvres », puisque l'identité phonique dans un cas, graphique dans l'autre, fait défaut. Mais il me semble que cet argument, pour cette raison même, est sans force. On pourrait aussi montrer que le texte du *Rouge et le Noir* est différent de celui de *La Chartreuse de Parme*, et que ces deux œuvres ont donc chacune son texte. Ce ne serait pas faux, mais l'exactitude ne garantit pas la pertinence : ce qu'il s'agit de prouver n'est pas que deux œuvres distinctes *peuvent* avoir deux textes distincts (une telle évidence se passe de preuve), mais que deux œuvres distinctes *ne peuvent pas* partager le même texte – comme, selon moi (et quelques autres), deux mots distincts peuvent partager le même signifiant *pêche*. Il me semble donc que, des deux arguments de Goodman, le premier procède d'une analyse inexacte, et le second ne touche pas à la question. Mais je sais bien qu'on peut, par pure maladresse ou insouciance, soutenir une opinion juste par des arguments faux : la faiblesse de ces deux-là ne prouve donc pas encore que Goodman ait tort.

Le suivant repose sur un cas imaginaire, mais non impossible : deux jumeaux en vacances dans deux pays distincts envoient à leurs parents, sans s'être concertés, deux rapports littéralement identiques (par exemple : « Ce pays est magnifique »). On pourrait croire, dit Goodman, que ce cas illustre de nouveau

l'hypothèse « Deux œuvres pour le même texte », mais il n'en est rien : le fait qu'un texte unique soit susceptible de « deux applications ou interprétations différentes » ne suffit pas à montrer qu'un même texte peut constituer deux œuvres différentes. J'en conviens, mais il ne prouve pas non plus le contraire, et, en revanche, il me semble prouver au moins que le même texte peut apporter deux informations différentes, et donc constituer deux « messages » différents, tels que « La Grèce est un pays magnifique » et « La Norvège est un pays magnifique ». Je ne suis pas sûr qu'un message soit toujours une œuvre, mais encore moins du contraire.

Goodman en arrive enfin au cas, déjà mentionné, du conte de Borges, *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*[136], si illustre et si fréquemment commenté que je le supposerai connu de tous. Je rappelle seulement que, pour Borges, le texte de Ménard, quoique littéralement identique à celui de Cervantès, constitue une autre œuvre du seul fait qu'il a été produit trois siècles plus tard, et que la même phrase, banale au XVII^e^ siècle, est archaïque au XX^e^, ou que la même opinion, qui a telle valeur au XVII^e^, en prend une autre au XX^e^. Ici, Goodman se contente de refuser cette opinion :

> Nous soutenons au contraire que les deux œuvres supposées n'en font qu'une […]. Ménard produit[137] simplement une autre inscription du texte. N'importe lequel d'entre nous peut en faire autant, des presses d'imprimerie ou des photocopieurs aussi. On affirme que, si des singes en nombre infini tapaient sur des machines à écrire pendant une durée infinie, l'un d'entre eux, probablement, produirait une réplique du texte. Nous maintenons que cette réplique serait tout autant une instance du *Don Quichotte* que le manuscrit de Cervantès, que celui de Ménard et que chaque exemplaire du livre qui a été ou sera imprimé. Que le singe soit supposé avoir produit l'exemplaire par hasard ne change rien au problème. C'est le même texte, on peut en faire les mêmes interprétations que celles des exemplaires rédigés intentionnellement par Cervantès, Ménard et les divers copistes et typographes qui ont fait des exemplaires de l'œuvre. Ce qui relève de l'intention ou de l'intelligence du producteur d'une inscription donnée n'a aucune importance pour l'identité de l'œuvre…

On observe une fois de plus que Goodman, affirmant à juste titre, mais inutilement (personne n'a dit le contraire, et surtout pas Borges), qu'il n'y a là qu'un texte, postule que cela suffit à démontrer qu'il n'y a qu'une œuvre, ce qui une fois de plus *begs the question*, et traite comme une preuve ce qui précisément reste à prouver.

De cette discussion aussi filandreuse que nécessaire, je ne conclus pour l'instant que ceci : l'argumentation de Goodman ne parvient pas, selon moi, à son but, qui est de réfuter la distinction entre œuvre et texte, ou plus généralement entre œuvre et objet d'immanence. Cet échec ne suffit évidemment pas à prouver la validité de cette distinction, et je ne suis d'ailleurs pas certain qu'elle soit de l'ordre des choses qu'on prouve – mais plutôt de celui des décisions de méthode dont l'épreuve des faits montre qu'elles comportent plus d'avantages que d'inconvénients. Dire qu'un objet d'immanence qui change de fonction, et par exemple qu'un texte qui change de sens, devient une autre œuvre n'est ni « vrai » ni « faux », c'est la conséquence d'un choix qui concerne en somme, sous cet angle, la définition du concept d'œuvre. Et puisque c'est ici opinion contre opinion, je ne puis mieux faire que rapporter celle, remarquablement prémonitoire, d'un philosophe aujourd'hui un peu injustement négligé, R. G. Collingwood :

> Les œuvres d'art ne peuvent pas être le fruit du hasard […]. Certains affirment que si un singe jouait assez longtemps avec une machine à écrire, en tripotant les touches au hasard, il y aurait une probabilité calculable qu'au bout d'un certain temps il produise, par pur hasard, le texte complet de Shakespeare. Le lecteur désœuvré peut s'amuser à calculer au bout de combien de temps cette probabilité peut mériter qu'on parie sur elle. Mais l'intérêt de cette suggestion tient à ce qu'elle révèle l'état d'esprit d'une personne qui peut identifier l'œuvre de Shakespeare avec la série de lettres imprimées sur les pages d'un livre portant ce titre ; et qui pense –

si cela s'appelle penser – qu'un archéologue qui, dans dix mille ans, découvrirait dans les sables d'Égypte le texte complet de Shakespeare, mais serait incapable de lire un mot d'anglais, que cet archéologue posséderait l'œuvre dramatique et poétique de Shakespeare[138].

Sans partager l'ensemble de la théorie « idéaliste » de Collingwood, je trouve qu'il place ici très correctement la frontière entre le texte, défini en termes déjà « goodmaniens » (« série de lettres imprimées »), et l'œuvre, qui commence là où le texte se met à *fonctionner*, c'est-à-dire à faire l'objet d'une lecture et à porter un sens. Le texte (écrit ou oral) comme pur objet « syntaxique » n'est qu'une potentialité d'œuvre, sous diverses conditions attentionnelles dont l'une est de « connaître la langue ». La vieille histoire du singe dactylographe[139] – qui n'a rien de fantastique si l'on se contente d'une performance plus modeste, par exemple taper le mot *singe* – dit qu'avec beaucoup de temps ou beaucoup de chance un singe (ou tout autre agent mécanique aléatoire) peut écrire un mot, une page, un livre ; elle ne prouve pas qu'un singe puisse *lire* ce mot, cette phrase ou ce livre, car la lecture (on l'oublie beaucoup trop) exige plus de compétence que l'écriture. Et Goodman lui-même dit bien[140] qu'un poème n'est pas fait pour être simplement regardé, mais pour être lu (il en dit d'ailleurs autant d'un tableau, et il a évidemment raison, quoique ici d'une autre manière) ; or, si un texte, et en général un objet d'immanence, doit être regardé (perçu), une œuvre est ce qui, d'un objet d'immanence, doit être *compris*.

Goodman a encore raison, selon moi, lorsqu'il dit que lire le *Quichotte* dans son exemplaire simiesque, ou ménardien, c'est toujours lire le *Quichotte*. Mais il n'a raison que selon l'un des sens (le plus élémentaire) du verbe *lire*, qui en comporte au moins trois. Lire, c'est d'abord identifier lettre à lettre la chaîne « syntaxique » du texte, et cela, une machine le fait fort bien, et je puis le faire dans une langue que j'ignore mais dont je connais l'écriture (supposée phonétique). C'est ensuite percevoir, mot à mot et phrase après phrase, sa signification littérale, et ici, l'exemplaire simiesque de *Macbeth* me suffit encore, ou du moins il suffit à Collingwood, mais il ne suffit plus à son archéologue du futur, qui ne saura pas un mot d'anglais. Mais c'est encore percevoir, au-delà de sa signification littérale, bien d'autres choses qui relèvent de ce qu'on appelle l'interprétation. Ce troisième sens est déjà bien souvent en jeu dans la réception des messages les plus simples (le télégramme « Je vais bien » ne m'apprend pas grand-chose d'intéressant s'il m'arrive sans mention de l'expéditeur), et il est tout à fait indispensable à celle des œuvres (littéraires ou autres), qui ne sont pas de simples objets d'immanence, mais des objets d'immanence résultant d'une production humaine, et dont l'identification[141] dépend, par exemple, de celle de leur producteur, avec tout ce qui s'ensuit. Identifier un texte (par exemple) est une chose, identifier l'œuvre qui y immane en est une autre, car l'œuvre est la manière dont le texte *agit*. Si bien que « lire le *Quichotte* dans son exemplaire simiesque » peut avoir au moins deux sens. Selon le premier, je me rends à la Très Grande Bibliothèque et je demande le *Quichotte* de Cervantès, sans spécifier l'édition. Le bibliothécaire, qui ne dispose plus que de l'exemplaire simiesque, me le confie pour quelques heures, sans spécifier lui-même la nature de cet exemplaire. Comme le dit fort justement Goodman, je vais alors tout bonnement lire (ou relire) le *Quichotte* de Cervantès. Selon l'autre sens, un ami me dit un jour : « Vise un peu ce que Jimbo a tapé cette nuit. » Dans ce cas, de deux choses l'une : si je reconnais dans ce texte celui du *Quichotte*, j'admire la prodigieuse coïncidence (ou je soupçonne mon ami de se payer ma tête) ; si j'ignore ou si j'ai oublié le *Quichotte*, j'admire le prodigieux talent littéraire de Jimbo ; mais en aucune de ces deux (sous-)hypothèses on ne peut dire que je lis « tout bonnement » le *Quichotte* de Cervantès. Je ne pense même pas qu'on puisse dire que (dans la seconde) je le lis sans le savoir, car je ne pense pas qu'on puisse « lire une œuvre » sans le savoir, expression pour moi dépourvue de sens : tout au plus peut-on lire un texte sans savoir que c'est celui de cette œuvre. De même, on peut regarder un tableau sans savoir que c'est la *Vue de Delft*, ou écouter une musique sans savoir que c'est la *Passion*

selon saint Matthieu : c'est sûrement très bien, mais ce n'est pas la même chose (je ne dis pas que c'est moins bien) que de regarder la *Vue de Delft* ou d'écouter la *Passion selon saint Matthieu*. Car même si, en suivant (ou non) Collingwood, Borges ou Goodman, je raisonne ici sur des exemples littéraires, je tiens pour évident que la distinction en cause (entre l'œuvre et son objet d'immanence) s'applique à tous les arts – à quelques rectifications de frontières près : seule l'œuvre littéraire commence par exiger de son récepteur une compétence linguistique (et, en mode écrit, une compétence scripturale), la musique n'exige de compétence scripturale (notationnelle) qu'en partition, un plan d'architecte est de lecture plus technique qu'un croquis, etc.

Mais je reviens à l'inusable histoire de Pierre Ménard, dont il convient de bien situer le seuil de pertinence. Quand nous disons (ce « nous » n'englobe pas Goodman) que *pêche* et *pêche* sont deux mots distincts, nous nous situons au niveau de la signification littérale : le premier désigne un fruit, le deuxième un sport. Si nous n'avions à distinguer qu'entre un sens littéral (« Fido est un chien ») et un sens figuré (« Untel est un chien »), nous n'aurions plus affaire à « deux mots » distincts, mais à deux acceptions (la littérale et la figurée) du même mot[142]. Si le *Quichotte* de Cervantès et celui de Ménard n'avaient pas, en gros, le même sens littéral – soit, si, par une coïncidence miraculeuse (nous ne sommes plus à cela près), l'un était écrit en espagnol et l'autre dans une langue extraterrestre où la même suite de lettres n'aurait pas du tout le même sens –, je pense que nous ne devrions pas dire que nous avons deux fois le même texte, mais seulement que nous avons deux fois la même suite « syntaxique » de lettres *(sameness of spelling)*, comme dans le cas bilingue *chat*/*chat*. Le *Quichotte* de Cervantès et celui de Ménard ont le même texte, au sens fort, parce qu'ils partagent non seulement la même identité graphique ou phonique, mais la même signification littérale. Leur identité va donc plus loin que celle entre *pêche* et *pêche*, qui n'ont de commun que leurs éléments « syntaxiques »: elle englobe aussi, comme entre *chien* et *chien*, une part (mais une part seulement) de sens. En effet, lorsque Cervantès et Ménard écrivent : « La vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, enseignement de l'avenir », ils signifient tous deux (c'est du moins ce qu'implique le commentaire de Borges) la même chose sur le plan littéral, mais sous la plume de Cervantès « cette énumération est un simple éloge rhéteur de l'histoire » ; Ménard, lui, « contemporain de William James [et précurseur, entre autres, de Goodman], ne définit pas l'histoire comme une recherche de la réalité mais comme son origine. La vérité historique, pour lui, n'est pas ce qui s'est passé ; c'est ce que nous pensons qui s'est passé ».

La différence entre les deux phrases (sous le même texte) ne passe donc pas entre deux sens littéraux, comme dans le cas de *pêche/pêche*, mais plutôt entre deux interprétations du sens littéral, que déterminent deux contextes historiques et philosophiques. De même, la différence entre *singe* tapé par Jimbo et *singe* tapé par son maître ne tient pas à une différence de dénotation, mais au fait que le second est banalement tapé par un être humain, et l'autre miraculeusement par un animal ; si je saute une fois aussi haut que Sergueï Boubka dans ses bons jours, aucune personne sensée ne jugera qu'il s'agit de la même performance. En termes goodmaniens passablement détournés[143], je dirai que les deux mots (ou les deux phrases) comme textes sont identiques par identité syntaxique et sémantique-littérale, mais qu'ils diffèrent comme œuvres, par différence entre leurs « histoires de production », et que cette différence génétique induit une différence de sens, au-delà du sens littéral identique. Pour le dire sommairement, les deux phrases de Cervantès et de Ménard dénotent la même chose (et jusqu'ici elles sont donc encore « la même phrase »), mais elles n'ont pas la même connotation, et pour les deux raisons énoncées par Borges : l'une, que je viens de mentionner, est que la même opinion n'a pas la même résonance à deux époques différentes ; l'autre est que le style de cette phrase, standard au XVII^e^ siècle, est archaïque au XX^e^.

Je viens d'employer le mot *connotation* pour désigner ce qui distingue les deux phrases, mais il ne s'applique pas également bien aux deux différences soulignées par Borges, et ceci en vertu de la définition du terme, que je suppose ici connue. La différence stylistique entre le caractère (supposé) standard de la phrase de Cervantès et l'archaïsme (également supposé) de celle de Ménard est bien de l'ordre de la connotation *stricto sensu*, puisque c'est la *manière de dénoter* qui dégage dans chaque phrase une signification seconde (stylistique) différente. Mais la différence que j'ai dite « philosophique » n'est pas exactement du même ordre, et je la qualifierais plus volontiers de *transnotation*, car elle tient, non à la manière de dénoter, mais à ce que l'idée dénotée, selon Borges, dénote à son tour, comme un indice dénote sa cause : tradition rhétorique chez Cervantès, influence pragmatiste chez Ménard[144]. Or, un grand nombre des significations secondes qui résultent de ces changements de contexte consistent en valeurs transnotatives. Si un autre Pierre Ménard réécrivait aujourd'hui *Le Cid*, la phrase de Chimène : « Va, je ne te hais point! » conserverait sa valeur dénotative d'origine (qu'elle ne hait point, voire, par litote, qu'elle aime le meurtrier de son père, car ces mots n'ont pas changé de sens, littéral ou figuré, depuis Corneille), mais le sentiment ainsi déclaré ne dégagerait peut-être plus pour le public la même valeur idéologique : indice, non plus d'un manque scandaleux de piété filiale, mais (par exemple) d'une victoire de l'amour sur l'éthique de la vendetta, et/ou d'un fossé entre deux générations. On m'objectera sans doute qu'il n'est pas nécessaire d'imaginer un *remake* littéral à la Ménard pour rencontrer de telles divergences d'interprétation, et que celle-ci oppose tout simplement, sur le texte du *Cid*, les réactions attentionnelles du public d'époque (dont témoigne la fameuse Querelle) et celles du public moderne[145] – autrement dit deux « lectures » du même texte. C'est parfaitement exact, et c'est précisément où je veux en venir.

Le cas du *Quichotte* de Pierre Ménard était non seulement imaginaire, mais fantastique, puisqu'il suppose qu'un écrivain du XX^er^ siècle, sans le recopier et sans l'avoir appris par cœur, puisse produire *(producir)*, et non reproduire, une réplique littérale d'un texte du XVII^e^, par un miracle palingénétique aussi improbable que l'exploit fortuit de Jimbo. Mais il faut bien voir que cette réplique pourrait aussi résulter de processus beaucoup moins surnaturels, tels que le plagiat (Ménard, cette fois, recopie le *Quichotte* et le publie froidement sous son nom en espérant que les lecteurs n'y verront que du feu) ou le détournement provocateur à la Duchamp : même processus, mais en visant cette fois le succès qui s'attache au gag « conceptuel ». Dans ces deux cas, bien sûr, un texte identique, syntaxiquement et littéralement, à celui de Cervantès revêt une signification transnotative fort différente, en tant qu'il procède d'une « histoire de production », c'est-à-dire en somme d'un *acte* artistique fort différent. Et le fait que dans les deux cas Ménard aurait produit, laborieusement ou mécaniquement, un « nouvel exemplaire » dans lequel Nelson Goodman pourrait parfaitement « lire le *Quichotte* de Cervantès » ne change rien à cette différence de signification, pour le coup tout à fait intentionnelle, qui distingue radicalement ces trois œuvres, aussi rigoureusement homotextuelles qu'elles puissent être[146]. Je reconnais volontiers que ces deux derniers cas sont encore imaginaires, si l'on m'accorde en revanche qu'ils sont parfaitement possibles – et même, par les temps qui courent, d'une affligeante banalité. La référence à Duchamp suffit peut-être à indiquer que ce type de pratique est concevable dans tous les arts, et l'on se rappelle sans doute en quels termes Borges évoque à la fin de son conte le genre de bénéfice que la littérature peut retirer d'un recours judicieux à la « technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées. Cette technique, d'une application infinie, nous invite à lire *L'Odyssée* comme si elle était postérieure à *L'Énéide* et le livre *Le Jardin du Centaure* de Mme Henri Bachelier comme s'il

était de Mme Henri Bachelier. Cette technique peuple d'aventures les livres les plus paisibles. Attribuer l'*Imitation de Jésus-Christ* à Louis-Ferdinand Céline ou à James Joyce, n'est-ce pas renouveler suffisamment les minces conseils spirituels de cet ouvrage ? » Observons au passage que l'une de ces suggestions – le détournement minimaliste consistant à « attribuer » une œuvre à son véritable auteur – est d'application courante depuis quelques siècles, et que ce n'est pas la moins efficace.

On nous objectera peut-être (ce *nous* englobe Borges et quelques autres, dont à coup sûr Arthur Danto[147]) une fois de plus le caractère imaginaire de ces « expériences de pensée ». Je ne suis pas sûr que ce caractère suffise à déconsidérer leur enseignement, mais je rappelle que les cas de « désattribution » (et de « réattribution ») sont fréquents dans tous les arts, et je demande si l'on reçoit tout à fait de la même manière les *Lettres de la religieuse portugaise* depuis qu'on les sait de la plume de Guilleragues, ou, de nouveau, *La Vie devant soi* depuis qu'on l'a rendue à Romain Gary, ou les tableaux désattribués de Rembrandt, ou les faux Vermeer de Van Meegeren, dont Nelson Goodman lui-même a bien montré[148] comment leur destitution avait changé, en modifiant son corpus, notre perception du maître de Delft. Ou la même feuille de papier un peu sale, une fois avisé qu'il ne s'agit de rien de moins que d'un dessin de De Kooning lui-même effacé par Rauschenberg en personne ? Ou le même tableau de Bruegel, avant et après lecture de son titre, *La Chute d'Icare* ? Ou ces innombrables œuvres apparemment « abstraites » d'un Klee, d'un Brancusi, d'un Motherwell ou d'un Nicolas de Staël, auxquelles l'attribution d'un titre référentiel suffit à imposer une valeur symbolique ?

Ces cas, artificiels ou marginaux si l'on veut, illustrent un fait plus général, qui est la dépendance, et donc la variabilité contextuelle (selon les époques, les cultures, les individus, et, pour chaque individu, les occurrences) de la réception et du fonctionnement des œuvres. Les valeurs dénotatives (verbales ou picturales) sont sans doute les plus stables, encore que les mots, au moins, puissent changer de sens, comme les jeunes lecteurs modernes de Montaigne ou même de Racine en font souvent l'amère expérience. Mais les valeurs connotatives et transnotatives, ou plus généralement celles que Goodman appelle exemplificatives et expressives, sont en grande part historiquement et culturellement déterminées. Sans doute ne dépend-il d'aucun contexte culturel que *La Joconde* appartienne à la catégorie « huile sur bois » ou *Phèdre* à la catégorie « pièce en cinq actes et en vers », mais il n'est pas certain que ces caractéristiques techniques aient conservé leur (faible) signification d'origine, depuis que la plupart des tableaux sont sur toile et la plupart des pièces en prose : ce qui ne méritait guère l'attention est devenu un trait notable. Les déterminations génériques dépendent largement de catégories d'époque : l'élégiaque, le lyrique, le tragique ne désignent plus pour nous les mêmes traits que pour un Grec ou un Romain de l'Antiquité ; l'application que nous faisons aux chansons de geste de la qualification d'« épopées médiévales » (et au *Roman de Renart* d'« épopée animale ») aurait sans doute surpris un poéticien de l'époque classique, et la couleur « romanesque » que nous trouvons à *L'Odyssée* doit beaucoup à l'émergence tardive d'un genre dont l'Antiquité classique n'avait aucun soupçon – et qui se constitua, aux premiers siècles de notre ère, apparemment sans aucune conscience du bouleversement catégoriel qu'il introduisait ; mais, comme chacun sait, parler de ce « genre » n'a pas tout à fait le même sens dans une langue qui connaît et dans une langue qui ignore le partage entre *novel* et *romance*. Et la manière dont Lulli, Gongora ou le Bernin exemplifient pour nous l'art baroque doit sans doute plus à notre vision de l'art qu'à celle de ces artistes eux-mêmes et de leurs contemporains. C'est le moment de reconvoquer Malraux : « Les œuvres d'art ressuscitent dans *notre* monde de l'art, non dans le leur. » Quant aux valeurs expressives, ou d'exemplification métaphorique, elles dépendent par définition de relations d'équivalence analogique dont beaucoup, à leur tour, tiennent à des catégories d'obédience culturelle. La relation *clair = gai, sombre = triste* n'a probablement pas la même force dans des civilisations où la couleur du deuil est le blanc, et la relation *majeur = gai, mineur = triste* dépend évidemment d'un

système (tonal) qui est celui de la tradition européenne moderne, et ne peut avoir aucune application là où les échelles modales sont autrement structurées. Il est donc peu probable qu'une toile de Monet ou de Rembrandt, une composition en *ut* majeur ou en *la* bémol mineur aient une valeur expressive intégralement universelle.

Il n'est d'ailleurs pas nécessaire de franchir de grandes distances culturelles ou historiques pour observer de telles variations attentionnelles dans l'attribution des valeurs symboliques. Voici comment deux grands écrivains de ce siècle, tous deux français, à quatorze ans de distance, commentent le même tableau :

> Un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft* […] tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même […]. Il fut enfin devant le Ver Meer, qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune.
> La *Vue de Delft* […] où les trapèzes et les triangles, ce décrochage savant de longs toits et de pignons, s'aligne, préparé par une eau immatérielle et séparé par le milieu sous l'arc d'un ponceau par le débouché de la troisième dimension, comme une chevauchée de théorèmes[149].

Je ne prendrai pas beaucoup de risques à qualifier la première vision de détailliste et de substantialiste *(painterly)* et la seconde de formaliste (tendance géométrique, jusqu'à qualifier l'eau d'« immatérielle »). Ni à en inférer que ce tableau supporte également ces deux modes de perception (et sans doute encore quelques autres), pour cette raison au moins que toute réception est sélective, et que deux récepteurs peuvent porter leur attention sur des traits différents de la même œuvre : « Je ne prétends pas, dit Jean-Marie Schaeffer, que les propriétés d'une œuvre changent avec les récepteurs ; l'œuvre est ce qu'elle est, mais tous les récepteurs ne "mobilisent" pas les mêmes propriétés[150]. » Cette sélectivité est en quelque sorte la condition passive des variations attentionnelles, dont la principale cause active est sans doute l'évolution du langage artistique lui-même, qui ne cesse de retentir, rétroactivement, sur la perception des œuvres antérieures. « Tout grand art, dit encore Malraux, modifie ses prédécesseurs[151] », ou, si l'on préfère un auteur plus *in* : « Le fait est que chaque écrivain *crée* ses précurseurs. Son apport modifie notre conception du passé aussi bien que du futur[152]. » Chacun sait combien le cubisme a changé notre perception de Cézanne (et peut-être de Vermeer, au moins pour Claudel) ou l'expressionnisme abstrait notre perception de Monet, de Gauguin ou de Matisse ; on n'entend plus Wagner de la même manière après Schönberg, ni Debussy après Boulez ; ni Baudelaire après Mallarmé, Austen après James, James après Proust, et Proust lui-même trouvait chez Mme de Sévigné un « côté Dostoïevski » qui avait sans doute échappé aux contemporains de la marquise. Michael Baxandall montre bien le caractère illusoire, ou trop unilatéral, de la notion d'« influence », qui, entre deux artistes consécutifs X et Y, attribue mécaniquement à X une action sur Y, alors qu'en étudiant la relation de plus près « on s'aperçoit que c'est toujours le second élément qui est le véritable moteur de l'action », chaque artiste choisissant et tirant vers lui son « précurseur »: « Chaque fois qu'un artiste "subit" une influence, il réécrit un peu l'histoire de l'art auquel il appartient[153]. » Il la réécrit d'abord pour lui-même, mais aussi, et inévitablement, pour tous, en sorte que l'histoire de l'art se « vit » toujours à l'envers, à partir du présent.

La formulation la plus simple (quoique paradoxale) de cet état de choses me semble être celle-ci : « Un livre change par le fait qu'il ne change pas alors que le monde change[154]. » Comme nous le savons, les textes, de par leur idéalité, sont les seuls objets d'immanence qui « ne changent pas » *stricto sensu*, et à bien d'autres égards toutes les œuvres ne laissent pas de « changer », chacune à sa façon. Mais le changement dont il s'agit ici est d'une autre nature, et il n'épargne pas – et peut-être encore moins que les

autres – les œuvres les plus immuables. Notre relation aux œuvres du passé, ou venues d'ailleurs, n'a d'autre choix qu'entre l'anachronisme (ou « anatopisme ») spontané qui nous porte à recevoir ces œuvres anciennes ou lointaines à la lumière et dans la perspective de notre *hic et nunc*, et l'effort de correction et de restitution qui consiste à retrouver et respecter leur valeur d'origine, à chercher, dirait Malraux, « ce qu'elles ont dit "derrière" ce qu'elles nous disent ». Mais, comme chacun le sait, cet effort même est daté et situé : les historiens (et les peintres!) de l'âge classique se souciaient peu de corriger leurs anachronismes, et, comme dit à peu près Caillois, toutes les cultures n'ont pas d'ethnologues. Quoi qu'il en soit, ni l'anachronisme naïf ni l'effort de correction ne nous mettent, face à ces œuvres, dans la situation de leurs producteurs ou de leur public immédiat. Il y a là une parallaxe culturelle qu'on ne peut corriger sans le savoir, et cette conscience même en induit une autre. Dans tous les cas, l'œuvre « ressuscite » ou survit dans un « monde de l'art » qui n'était pas le sien. La célèbre remarque de Wölfflin, qu'en art tout n'est pas possible à toute époque[155], ne vaut pas seulement pour la création, mais aussi pour la réception des œuvres. Il ne s'agit pas là d'impossibilité physique (Poussin ou Hokusai auraient *pu* peindre *Guernica*), mais de signification culturelle : hors de leur contexte, les actes changent de fonction, et le vrai est qu'en art tout n'a pas le même *sens* à toute époque et dans toute culture. « Il y a encore, disait Schönberg, de belles choses à écrire en *ut* majeur » ; je ne sache pas qu'il l'ait fait, et de toute façon le mot le plus lourd, dans cette phrase (comme dans bien d'autres), est évidemment *encore*.

J'ai depuis quelques pages l'impression désagréable de brasser ce qui est devenu des truismes, et non depuis Malraux ou Borges, mais bien, on le sait, depuis Benjamin, ou, sur un mode plus lourdement passéiste, depuis le Heidegger de *L'Origine de l'œuvre d'art* (« Les sculptures d'Égine au musée de Munich, l'*Antigone* de Sophocle dans la meilleure édition critique sont, en tant qu'œuvres, arrachées au rayon de présence qui leur est propre […]. Le retrait et l'écroulement d'un monde sont à jamais irrévocables. Les œuvres ne sont plus ce qu'elles ont été, etc. »), voire depuis l'*Esthétique* de Hegel, où la « mort de l'art » signifie entre autres que « l'art n'a plus pour nous la haute destination qu'il avait autrefois. Il est devenu pour nous objet de représentation, et n'a plus cette immédiateté, cette plénitude vitale, etc.[156] ». C'est peut-être sauter du truisme à l'hyperbole que de parler de *pluralité opérale* à propos de ces faits de variation fonctionnelle – en eux-mêmes évidents, même si l'on n'est pas obligé de les interpréter de manière uniformément apocalyptique. Il me semble pourtant impossible de définir une œuvre sans intégrer à cette définition des traits fonctionnels. Une œuvre est un objet d'immanence *plus* un certain nombre, virtuellement infini, de fonctions. Chaque fois que l'ensemble effectif de ces fonctions se modifie, lors même que l'objet ne « change pas », ou change autrement, l'œuvre qui en résulte se modifie. Qu'on la conçoive (premier mode de transcendance) comme ce qui agit à travers plusieurs objets différents, ou (deuxième mode) comme ce qui agit à travers une manifestation lacunaire ou indirecte, ou (troisième mode) comme ce qui agit diversement, selon les contextes, à travers le même objet, dans tous ces cas la relation de « transcendance » entre l'œuvre et son objet d'immanence peut se définir en termes fonctionnels : l'œuvre, comme son nom l'indique un peu[157], c'est l'*action* qu'exerce un objet d'immanence.

Nous voici donc un peu plus qu'au bord de ce qui devrait faire l'objet d'un volume à venir, ce qui m'autorise peut-être à briser là. Je veux seulement rappeler que cette définition fonctionnelle de l'œuvre d'art, qui semble ici, par certaines de ses conséquences, opposer Borges, ou Collingwood, ou Danto, ou bien d'autres, à Goodman, ne manque pas de répondant chez celui-ci, en sorte que ce chapitre est aussi bien une sorte de *Goodman versus Goodman*. Car on n'oublie pas que Borges ou Danto ne sont pas seuls à raisonner sur des paires d'objets physiquement indiscernables mais fonctionnellement distincts, comme les deux *Quichotte* ou les deux séries de boîtes Brillo : c'est bien *Langages de l'art* qui oppose, fonctionnellement, ces deux objets indiscernables dont l'un est un diagramme scientifique et l'autre un

dessin d'Hokusai. Le contexte ne détermine pas seulement, ici, la *sorte* de fonction artistique, mais bien la présence ou l'absence de fonction artistique. Et c'est encore Goodman qui nous montre qu'un même objet peut fonctionner comme œuvre d'art ou non selon la fonction symbolique qu'il exerce[158]. Il est difficile d'accorder ce genre de propositions, et quelques autres[159], avec le refus marqué ailleurs de distinguer, par exemple, entre un texte comme simple objet « syntaxique » et l'œuvre qu'il constitue, ou ne constitue pas, ou constitue autrement, selon qu'il change de signifiance. Cette contradiction tient (ou se ramène) peut-être à une autre, entre une ontologie à point d'honneur nominaliste et une esthétique foncièrement (et louablement) pragmatiste, où fonction vaut statut[160]. On a compris quel choix, selon moi, la réalité nous impose, mais j'en réserve à plus loin l'exposé, et si possible la justification.

Il est donc, maintenant, moins que jamais question de conclure, mais tout au plus de tourner une page, ou plutôt d'observer qu'elle a commencé de se tourner d'elle-même. De manière somme toute provisoire, ou préparatoire, cette première partie était consacrée aux modes d'existence des œuvres, en vue d'une étude de leurs modes d'action, dont la visée justifie seule le soin apporté à cet examen préliminaire, tantôt aride par abstraction conceptuelle, tantôt lourdement empirique par prolifération d'exemples : si les œuvres d'art n'étaient pas, comme elles le sont, des objets de relation esthétique, l'étude de leurs manières d'être n'aurait peut-être pas grand motif, au moins à mes yeux. J'ai donc bien conscience d'avoir infligé à mon improbable lecteur une trop longue marche d'approche dont le terme est encore de l'ordre de la promesse, et la raison d'être, de l'hypothèse. Mais il me semble, et j'espère avoir montré, qu'en fait, des deux modes d'existence considérés dans les pages qui précèdent, le second avait déjà beaucoup à voir avec les modes d'action qui nous occuperont dans les pages qui suivent : si l'immanence, sous ses deux régimes, est bien de l'ordre de l'« être » (« De quelles sortes d'objets s'agit-il ? »), la transcendance, sous ses divers modes, est davantage de l'ordre du « faire » ou de l'« agir », puisqu'elle tient au rapport variable entre l'objet d'immanence et l'effet qu'il exerce (ou non) sur ses récepteurs – et qu'il nous reste évidemment à décrire. Si l'immanence définit en quelque sorte l'œuvre au repos (ou plutôt en attente), la transcendance nous montre déjà, au moins à l'horizon, l'œuvre en action, et l'art à l'œuvre.

1. Non pas tous, parce qu'une réflexion sur la « reproductibilité » des œuvres autographiques (Benjamin, Malraux et autres – dont, nous le verrons, récemment Goodman lui-même) porte sur un cas typique de transcendance.
2. Au sens, évidemment, d'« être partiel ». Je dois recourir à ce néologisme (par addition de sens) pour éviter les connotations trop négatives attachées à des termes comme *lacune* ou *incomplétude ;* les immanences partielles, nous le verrons, ne sont pas toutes lacunaires.
3. 1992.
4. C'est-à-dire au sens d'œuvres à *immanence* plurielle. La pluralité *opérale* caractérisera le troisième mode de transcendance, et je ne vois guère d'échappatoire à cet embarras terminologique, d'ailleurs bénin.
5. L'usage est à vrai dire plutôt confus ou fluctuant sur ce point : ce type d'œuvres est aussi parfois qualifié de « répétitions » ou de « doubles » ; et le mot *réplique* désigne souvent, surtout à propos de sculptures antiques, de simples copies non auctoriales.
6. On dit pourtant que le Bernin refit son buste du cardinal Borghèse (Galleria Borghese, Rome) à cause d'une fêlure au dernier coup de ciseau.
7. Renouveau, parce que ce type de peinture, à peu près inconnu du Moyen Âge, ne l'était pas de l'Antiquité, qui pratiquait depuis le IVe siècle avant J.-C. le tableau sur panneau de bois.
8. On pense qu'une troisième est aujourd'hui perdue.
9. Rosenberg 1984, p. 407-408.
10. Désormais visible, non loin de son modèle, dans la « salle Chardin » du deuxième étage de la Cour carrée.
11. Le cas des *Bulles de savon* (vers 1733) est particulier en ceci que les trois toiles conservées (Metropolitan Museum, National Gallery de Washington, Los Angeles County Museum of Art), sensiblement différentes entre elles, semblent être trois répliques d'un original aujourd'hui perdu ; voir l'essai de Philip Conisbee à l'occasion de l'exposition comparative de 1990-1991, publié par le LACMA.
12. Toutes deux sur dessin à la plume sur papier appliqué sur toile, et toutes deux au Metropolitan.
13. On préfère parfois considérer la première version comme une esquisse, mais ce serait une esquisse vraiment très élaborée, et il en existe une au Musée de Copenhague qui mérite mieux ce qualificatif. Ces distinctions sont évidemment très relatives, et les statuts qu'elles délimitent doivent souvent beaucoup à des considérations marchandes : présenté comme esquisse, le *Moulin* de Sotheby's n'aurait peut-être pas « fait » 444 600 000 F.
14. Sandler 1991, p. 154-155. Les deux tableaux sont respectivement dans une collection privée de Milan et une autre de Chicago.
15. Ce qualificatif est restrictif, et nous rencontrerons plus loin des cas de copie libre, généralement le fait d'artistes de plus grande envergure.
16. Il est très rare qu'une réplique ait exactement les dimensions de l'original ; je crois savoir que cette clause est de règle pour les copies « honnêtes », afin d'éviter les contrefaçons, et cette règle peut valoir pour les autocopies.
17. L'original est à la Fondation Barnes, la « petite version » à la National Gallery de Londres. La *Baigneuse Valpinçon* d'Ingres (1808) a une version réduite, très variante à l'arrière-plan et dite *Petite Baigneuse*, ou *Intérieur de harem* (1828 ; les deux sont au Louvre).
18. Alpers 1988, p. 248, d'après le témoignage d'Houbraken.
19. Bien entendu, cette connaissance partielle, que nous retrouverons au titre du deuxième mode de transcendance, n'est pas *nulle*, et peut donner lieu à une relation esthétique plus intense et plus authentique qu'un rapide survol comparatif. Pas plus que la « perfection », la complétude n'est une condition nécessaire du sentiment esthétique, qui prend son bien où il veut.
20. *Réfection* est déjà pris pour une autre acception : je ne sache pas, d'ailleurs, que le terme anglais s'emploie ailleurs qu'au cinéma.
21. Bien entendu, la netteté de la distinction entre les deux processus n'empêche pas l'existence de cas mixtes ou indécis. J'avoue ignorer à quel type de relation se rapportent les deux *Majas* de Goya (1800 et 1801-1803, Musée du Prado), dont la pose, l'expression et le décor sont si semblables.
22. Venturi 798, 1902-1904, Philadelphie, et Venturi 1529, 1904-1906, Bâle.
23. Prédilection de l'artiste, mais aussi bien du public ou des commanditaires : qu'on songe aux innombrables *Annonciations* ou *Vierges à l'Enfant* que devait produire un artiste du Moyen Âge ou de la Renaissance au cours de sa carrière, avec ou sans enthousiasme.
24. Ou peut-être, parfois, chaque série comme une œuvre unique en plusieurs parties, comme les ensembles de l'Arena ou de la chapelle Brancacci, même si le principe d'unité, ici narratif et là variationnel, n'est pas le même. Je reviendrai sur cette épineuse relation des parties au tout.
25. Même si un tel exemplaire, comme objet autographique, peut revêtir une valeur esthétique et/ou marchande particulière : on dit que certains poètes surréalistes, en leur jeunesse besogneuse, vivaient en partie du commerce de manuscrits certes autographes, mais passablement multiples.
26. Je ne fais pas entrer dans cette catégorie les adaptations scéniques d'œuvres romanesques, même effectuées par l'auteur, comme le XIXe siècle en a tant connu, parce que l'usage, non sans raison, les tient plutôt pour des œuvres distinctes ; voir Genette 1982.
27. Au moins, parce que la pluralité d'immanence de certaines (comme des œuvres littéraires précédemment citées) procède également d'un autre facteur, que nous considérerons plus loin.
28. 1968, p. 248 ; 1990, p. 58-59.
29. Les variances de tempo et d'intensité peuvent intervenir comme principe compositionnel, mais à titre de variation interne : une phrase *forte* répétée *piano*, ou reprise sur un autre tempo, voire dans un autre rythme. Bien entendu, les variances de tonalité et d'instrumentation peuvent jouer le même rôle, et ne s'en privent pas : c'est le « fond de la langue » du développement classique.
30. 1968, p. 245. « Transcriptions » traduit ici l'anglais *siblings*, « œuvres sœurs », et « comptent strictement » est littéral *(count strictly)* ; je l'interprète comme signifiant « comptent en toute rigueur » plutôt que comme « comptent absolument », et les phrases suivantes semblent faire place à quelques nuances relatives au tempérament : une transcription du piano au violon qui conserverait un *do* dièse serait plus acceptable comme version (de la même œuvre) qu'une autre qui le convertirait en *ré* bémol.
31. Et parfois au disque, par exemple dans l'interprétation dirigée en 1981 par Nikolaus Harnoncourt, où Néron est Éric Tappy ; mais on y préfère généralement la tessiture originale, confiée à une soprano (du même Harnoncourt 1972 : Elisabeth Söderström).
32. Mais Stravinski lui-même a encore réduit pour piano trois mouvements de *Petrouchka*, et pour quatre mains la totalité de *Petrouchka* et du *Sacre du Printemps*.
33. Il existe un enregistrement de la version originale par Horowitz, si étrange que certains l'entendent comme une réduction (libre) de l'orchestration de Ravel.
34. Je rappelle que certaines de ces transcriptions (en ce cas bien mal nommées), n'entraînant aucune transposition ni aucune modification d'effectifs, n'exigent aucun changement d'écriture : la même partition peut prescrire une pièce pour violon ou pour flûte, pour piano ou clavecin.
35. Ce motif est, pour des raisons évidentes, particulièrement actif au cinéma ; un exemple récent de correction de tir est celui du *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore (1989), dont la version originale, un peu indigeste, fut boudée du public italien ; l'auteur en tira alors une version fortement réduite, dont le succès fut immense (et mérité).
36. Voir éd. Cl. Gothot-Mersch, Garnier, 1971, p. 362-363. Il y eut encore une édition Lemerre (1874), apparemment faite sur l'originale et non révisée par Flaubert.
37. Cet exemplaire corrigé a été publié en fac-similé aux Bibliophiles de l'originale, sous la direction de Jean A. Ducourneau, 1965-1976.
38. La version 1804 fut adoptée par Monglond, Arthaud, 1947, reprise entre autres par Georges Borgeaud, UGE, 1965 ; la version 1840 est celle de l'édition procurée par Jean-Maurice Monnoyer, Gallimard, coll. « Folio », 1984 ; le nom d'Oberman reçut son second *n* en 1833, et le changement de titre qui en résulte identifie commodément les versions, si l'on néglige la médiane, comme on le fait généralement (le propos d'autocensure y aurait été freiné par le préfacier Sainte-Beuve).
39. Je rappelle que, chez Corneille, l'édition de 1660 remanie non seulement *Le Cid*, mais, à des degrés divers, toutes les pièces de jeunesse.

40. C'est aussi le cas des *Maximes* de La Rochefoucauld, de leur première (1665) à leur cinquième et dernière anthume (1678). Aussi l'éditeur Jacques Truchet (Garnier, 1967) donne-t-il les deux en parallèle, avec cette justification : « On a tenu à reproduire intégralement ici la première édition des *Maximes*, plus vigoureuse peut-être que l'édition définitive elle-même. »
41. *Tête d'or*, 1889-1894 ; *La Ville*, 1893-1901 ; *La Jeune Fille Violaine*, 1894-1898 ; *L'Échange*, 1894-1951 ; *Partage de midi*, 1905-1958 ; *Protée*, 1913-1926, pour ne citer que les principales ; ces dates sont d'écriture, non d'édition.
42. L'édition Pléiade des *Œuvres complètes* choisit la version tardive, qu'elle place curieusement au milieu des textes des années vingt, et sans donner les variantes de l'originale.
43. La *Huitième Symphonie* de Bruckner connaît une situation analogue : trois versions anthumes (1887, 1892, 1895) que se disputent éditeurs et interprètes ; l'édition Hass de 1935 est mystérieusement (pour moi) qualifiée de « synthétique ».
44. Gérard Condé, « Remaniements », *Le Monde*, 2 août 1990.
45. Le terme est de Boulez ; sur les raisons et les modalités de cette « rectification », voir Boulez 1975, p. 58-59.
46. Le rapport entre le *Livre pour quatuor* (1948-1949), d'ailleurs inachevé, et le *Livre pour cordes* de 1968 est plus complexe, et peut-être provisoire, car la seconde version n'amplifie (en effectifs et en développement) à ce jour que les deux premiers mouvements (1a et 1b) de la première, et l'on ne sait trop si cette transformation se veut corrective et substitutive, comme chez Stravinski, ou additive et alternative (comme pour les *Sept Paroles* de Haydn), ce qu'elle est au moins *de facto*, à l'édition et à l'exécution. Boulez lui-même (1975, p. 61-62) assimile ce cas à celui des *Sainte-Victoire*, comparaison très approximative, du moins selon mes catégories, car la seconde version résulte bien ici d'un travail sur la première, ce qui n'est pas généralement le cas chez Cézanne.
47. Aux dernières nouvelles, la « deuxième version originale *[sic]*, intégrale et définitive (1874), édition établie [en 1928 ?] par Pavel Lamm d'après les manuscrits autographes du compositeur », présentée en 1992, après le Teatro Communale de Bologne, par l'Opéra de Paris, serait la plus fiable.
48. Créée posthume en 1886 ; la version originale, mais orchestrée par Chostakovitch, a été publiée en 1960.
49. Voir le chapitre « Le respect du texte. Faut-il retoucher les symphonies classiques ? », *in* Leibowitz 1971.
50. Je mets « correctes » entre parenthèses parce que, pour Goodman, une exécution qui n'est pas absolument correcte n'est tout simplement pas une exécution de l'œuvre considérée, et « correcte » n'est donc qu'un affreux pléonasme. Les musiciens (compositeurs compris), qui savent ce qu'il en est, en déduisent justement qu'à ce compte il n'y a au monde *aucune* exécution, mais de nouveau ce n'est qu'une querelle de mots, et Goodman n'est pas le dernier (ni le premier) à reconnaître qu'une exécution « incorrecte » au sens goodmanien peut être « meilleure qu'une exécution correcte » (1968, p. 153). *Correct* n'est pas exactement un prédicat esthétique.
51. Queffélec 1989.
52. D'autres « premières versions », tout aussi provisoirement définitives, comme celles du *Pitre châtié*, de *L'Après-midi d'un faune* ou du *Sonnet en X*, étaient restées inédites.
53. À l'exception de l'*Ur-Faust* de 1775, qui restera inédit jusqu'en 1887.
54. De ce statut ambigu (esquisse volontairement destituée par l'auteur au profit d'une nouvelle version, mais ultérieurement érigée en « œuvre » par la postérité à l'initiative d'éditeurs avisés) relève également, entre autres, le *Stephen Hero* de Joyce, fragment publié posthume en 1944 d'une esquisse, abandonnée en 1907, du *Portrait de l'artiste* de 1914.
55. Sur l'état présent des problèmes posés par l'édition de la Recherche, et qui tendent apparemment plus à s'aggraver qu'à se résoudre, voir le dossier « Proust, éditions et lectures », *Littérature*, n° 88, décembre 1992.
56. Il existe d'ailleurs des brouillons de la première et de la troisième (puisque la deuxième n'est qu'une copie biffée de la première). Les trois versions « définitives » figurent entre autres aux tomes VIII et IV de l'édition « Club de l'honnête homme » des *Œuvres complètes*.
57. Je veux dire : à ce qu'un écrivain au travail se laisse filmer pendant quelques heures, de rature en rature. Une sorte de reconstitution artificielle et approximative (à la vitesse près) de ce type de processus est aujourd'hui possible, après datation certaine et transcription des corrections manuscrites, par animation sur écran d'ordinateur.
58. Y compris filmique, car la plupart des états révélés par *Le Mystère Picasso* sont typiquement des ébauches.
59. C'est apparemment aussi le cas de Giraudoux et de Christa Wolf : voir Grésillon 1994. Lorsque l'auteur pousse l'« horreur de la rature » jusqu'à détruire la version antérieure, il ne subsiste évidemment rien, sinon parfois un témoignage indirect, de cette « esquisse » disparue, mais qui n'en a pas moins existé comme telle.
60. Je crois savoir que Kafka procédait aussi souvent que possible d'une façon particulièrement maniaque, consistant à torturer le « mauvais » mot jusqu'à l'avoir transformé (correction par « surcharge ») en le « bon » – comme il nous arrive à tous de le faire à l'échelle d'une lettre ; emblématiquement : le *Ich* du *Château en er* ou en *K.* Voir Grésillon 1994.
61. Les manuscrits autographes antérieurs conservés ou retrouvés, comme celui des *Mémoires* de Saint-Simon ou du *Neveu de Rameau*, sont des états finaux, comme déjà celui du *Décaméron*, seul autographe littéraire important (avec dessins et corrections) conservé du Moyen Âge (voir Zumthor 1987, p. 141, 166). Les véritables brouillons sont ici ceux d'œuvres inachevées, comme le manuscrit des *Pensées* de Pascal, de nouveau unique – ce qui n'empêche pas, on le sait, une formidable pluralité posthume par variantes de disposition ; j'y reviens.
62. Voir Gaudon 1992.
63. Sans compter la pratique, illustrée comme on sait par Francis Ponge, de publication anthume de dossiers génétiques : voyez *La Fabrique du pré*, Skira, 1971, ou *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Flammarion, 1977.
64. Mais non nécessairement : un auteur peut conserver sur disquettes tous les états successifs d'une œuvre, si fortement et fréquemment remaniée soit-elle.
65. Corti, 1949, épuisée, et jusqu'ici jamais réimprimée.
66. On peut comparer les deux textes dans le premier volume de l'édition procurée par Jean-Claude Berchet, Bordas, « Classiques Garnier », 1989.
67. 1860 ; ce premier dénouement fut adopté en 1937, pour une édition limitée, par Bernard Shaw, qui le présentait perversement comme le « vrai *happy end* ».
68. Ce qu'empêchent de nombreuses divergences de lecture, dont certaines sont célèbres, comme les « troupes armées » du roi si longtemps (et encore parfois aujourd'hui) travesties en « *trognes* armées » ; ainsi du moins en jugent ceux pour qui la leçon *troupes* est certaine, ce qui dépasse évidemment ma compétence.
69. Ms. 431, 225 ; citer de cette manière et dans cet ordre est donc déjà une manipulation.
70. Pour Hugo, l'édition Jean Massin (Club Français du Livre, 1967-) adoptait, autant que faire se pouvait, l'ordre chronologique d'écriture en désarticulant les recueils poétiques anthumes ; pour *La Comédie humaine*, dont la disposition la plus respectueuse est celle du Furne corrigé, il existe au moins une édition chronologique (Roland Chollet, Rencontres, 1958-1962), et une autre qui suit l'ordre historique du contenu (Albert Béguin-Jean-A. Ducourneau, Formes et Reflets, 1950-1953).
71. Moderne en un sens plutôt large, car, s'il s'est accentué de nos jours, il remonte au moins au Romantisme allemand.
72. Tout ce qu'on sait de sûr à ce sujet, c'est qu'après une longue et tumultueuse gestation la toile fut montrée à l'automne 1907 à des amis qui, à l'exception de Uhde et Kahnweiler, la jugèrent plutôt mal. Du coup, Picasso la mit de côté et n'y toucha plus, soit parce qu'il l'estimait cependant achevée, soit parce qu'il la trouvait indigne d'achèvement, jusqu'en 1923, où Jacques Doucet l'acheta sur le conseil d'André Breton.
73. Barthes 1968 et 1971 ; mais la première et la plus célèbre attaque contre la pertinence de l'intention auctoriale est dans Beardsley et Wimsatt 1950.
74. Eco 1962.
75. On sait quelle filiation à la fois évidente et paradoxale unit un fragment rescapé comme le Torse du Belvédère au savant *non finito* michelangelesque, et, par-dessus quatre siècles, à celui de Rodin.

76. Lorsque cette « part » investit la totalité de la performance, on se retrouve en régime autographique, et l'œuvre consiste en cette performance en principe unique et sans concurrence ; mais on sait qu'une telle situation est purement théorique, puisque l'improvisation pure est une vue de l'esprit.
77. Menéndez Pidal 1959, sp. chap. 2 : « Une poésie qui vit de variantes ».
78. Zumthor 1987.
79. Voir entre autres Cerquiglini 1989, qui trouve dans l'inscription informatique, « saisie toujours momentanée », et la lecture sur écran, « visualisation éphémère » (p. 115), la forme d'édition la mieux appropriée à la variance constitutive de ce type de textes ; ce néo- (en l'occurrence très néo-) traditionalisme témoigne à coup sûr du même changement de paradigme que la valorisation récente des avant-textes.
80. Zumthor 1972, p. 73, qui appelle évidemment ici « manifestation » ce que j'appelle « immanence » ; mais il se trouve en l'occurrence qu'en régime scribal chaque manuscrit est à la fois objet d'immanence (l'un des « textes ») et de manifestation (son exemplaire unique). Tout aussi évidemment, il appelle « multiplicité et diversité » ce que j'ai baptisé « pluralité ».
81. New York, 26 novembre 1945, Savoy Rec., 5853-1 et 2.
82. L'unicité d'immanence des œuvres allographiques est moins absolue que celle des autographiques, car il est bien difficile de trouver un texte indemne de toute variante. *La Princesse de Clèves* illustre tant bien que mal, à ma connaissance, cette classe peu fournie.
83. Goodman ne s'exprime pas, me semble-t-il, sur le cas des répliques autographiques, mais il devrait en toute cohérence être aussi négatif sur ce point.
84. Mais de façon très différente, car les *Sainte-Victoire* ont le même « motif », ce qu'on ne peut guère dire (ou de manière très lâche) des deux *Éducation*.
85. Les répliques autographiques ne le sont ni en identité spécifique, puisqu'elles présentent des différences perceptibles, ni en identité numérique, puisque chaque tableau ou sculpture est un objet physique distinct ; les versions allographiques, objets idéaux, n'ont, je le rappelle, pas d'identité numérique – ou, ce qui revient au même, leur identité numérique est exhaustivement définie par leur identité spécifique (*sameness of spelling*), différente pour chacune.
86. Cette négation implique évidemment qu'on donne un sens fort à « identité thématique » : plus fort en tout cas que la (vague) parenté thématique qu'on peut évidemment trouver entre les deux *Éducation*, mais aussi bien, ou mal, entre elles deux et *Madame Bovary*, et de vague en vague entre tout X et tout Y. Il faudrait une longue étude critique pour justifier ce genre de frontières, que l'usage fixe « à l'estime », ce qui ne veut pas dire au hasard.
87. Mais « s'interroger sur » des critères n'oblige pas à les justifier : l'usage se légitime lui-même, de ce qu'il est l'usage. On ne peut que tenter de reconstituer ses motifs.
88. Mais ce « comme » est très approximatif, car il ne s'agit pas de la même forme de transcendance.
89. Cet emploi (Genette 1979), évidemment inspiré par la valorisation d'époque de la notion de texte contre celle d'œuvre, était malencontreux parce que j'y visais en fait les genres (entre autres) comme archi – œuvres, certaines œuvres, comme je ne m'en avisais pas encore, étant déjà des architextes au sens propre. Mais par chance il n'était pas absolument erroné, puisqu'une archi – œuvre est *a fortiori* un architexte.
90. Parmi d'autres ; mais la classe des poèmes commençant par un A, ou des compositions musicales comportant un *la* dièse dès la première mesure, ou celle des tableaux mesurant 1,25 m sur 2,60 m, aussi pertinente qu'une autre (tout est pertinent, cela dépend à quoi), n'est pas ordinairement considérée comme un genre, parce que son critère n'est pas ordinairement de ceux, si hétérogènes et coutumiers soient-ils, qui définissent les genres.
91. On ne peut en dire autant des classifications naturalistes, dont les critères sont objectifs (biologiques).
92. Par exemple, 1984, p. 52.
93. 1972, p. 83, paragraphe repris dans la traduction française de 1968, p. 156, et illustré *ibid*., p. 227, par un diagramme emprunté à John Cage ; une autre version s'en trouve dans 1984, p. 139.
94. Schaeffer 1992.
95. L'œuvre (tenue pour) conceptuelle est en effet, comme son nom l'indique, définie par un concept, et plurielle, en fait (les ready-made de Duchamp en plusieurs exemplaires) ou au moins en droit : une œuvre définie par « exposer un porte-bouteilles » est susceptible d'un nombre indéfini d'exécutions, non nécessairement identiques ; changer de modèle ne change rien au « geste ». La seule limite est dans l'usure fonctionnelle (« esthétique ») du procédé.
96. C'est cette situation qui autorise à parler d'une manifestation distincte de l'immanence, même pour les œuvres autographiques où, en principe et par définition, ces deux instances n'en font qu'une. La notion de manifestation me semble ici très proche de ce que Goodman (1984 et 1992) nomme *implementation* ou *activation*.
97. Pour la trente-deuxième (op. 111), Beethoven introduisit une sorte de doute en répondant cavalièrement à qui l'interrogeait sur l'absence de troisième mouvement : « Je n'ai pas eu le temps ! »
98. Voir Walton 1970.
99. Pour des raisons qui tiennent à son sujet même, la nouvelle de Richard Matheson, « Escamotage » (1953, trad. fr. in *Les Mondes macabres de Richard Matheson*, Casterman, 1974) se termine sur une telle suspension ; lors de sa première publication en français, dans la revue *Fiction*, 1956, un imprimeur plus zélé qu'avisé s'empressa de compléter la phrase finale, qui était, et doit rester : « Je suis en train de boire une tasse de caf ».
100. La publication anthume en est en l'occurrence le signe, mais on ne peut en faire un critère absolu : nombre d'œuvres du XVIII^e^ siècle paraissaient en livraisons partielles et en attente d'une conclusion qui ne venait pas toujours : voyez entre autres *La Vie de Marianne*, abandonnée en 1741 après publication de sa onzième partie. Le *Quichotte* avait attendu dix ans sa seconde partie, largement provoquée par (et donc due à) l'apocryphe d'Avellaneda.
101. Voir Schlœzer 1947 pour sa distinction entre « ensembles » et « systèmes », et Shusterman 1984, chap. 4, « The Identity of the Work of Art ».
102. Une allographique ne peut évidemment pas l'être, même si son texte ne nous est parvenu qu'à travers plusieurs manuscrits diversement lacunaires, complémentaires et dispersés, eux, entre plusieurs fonds.
103. Des *Attributs des Arts, de la Musique et des Sciences*, le troisième est en fait « perdu », mais, si on le retrouvait dans une collection particulière, l'ensemble serait tenu pour dispersé (les deux premiers sont au Louvre).
104. Mais Arasse 1992, p. 252, en propose une ingénieuse interprétation unifiante.
105. *Les Suppliantes* et *Prométhée enchaîné* sont des débuts de trilogie, *Les Sept contre Thèbes* une conclusion. Sophocle ne produisit apparemment jamais de trilogie : *Antigone*, *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone* n'ont jamais formé un tel ensemble, non plus que, chez Euripide, *Andromaque*, *Hécube* et *Les Troyennes*.
106. Voir Schaeffer 1989.
107. Valéry 1939, p. 1327.
108. Notion admise par Goodman 1992.
109. La photo en noir et blanc peut être considérée comme un cas intermédiaire, puisqu'elle renonce à l'équivalence chromatique.
110. Mon « à la fois » est résultatif : cette copie a dû être d'abord intégrale, puis mutilée ; mais on fait aujourd'hui, dans l'ordre inverse, des moulages conformes d'œuvres mutilées.
111. Sur cent quarante-deux livres nous sont parvenus trente-cinq ; la plupart des lacunes sont comblées, si l'on peut dire, par des résumés du II^e^ siècle qui, dès avant la perte de l'original, servaient de manuels scolaires. Sur les formes et les fonctions des réductions de textes en général, voir Genette 1982, chap. 46-52.
112. On cite par exception une version latine du *Timée*, qui remonte au IV^e^ siècle. Voir Reynolds et Wilson 1968, p. 81.
113. En 1823, Brière publie la copie Vandeul ; en 1884, Tourneux une autre copie léguée par Catherine II ; ce n'est qu'en 1891 que Monval retrouve et publie le manuscrit original.
114. Voir Genette 1982 et Goodman et Elgin 1988, chap. 4, « Variation on variation ».
115. Voir Chastel 1964, Georgel et Lecoq 1987.

116. Mais il arrive aussi qu'un tableau figure en abyme dans la même toile que son « modèle », ainsi présent deux fois, comme modèle vivant et comme image : c'est le thème, à bien des égards inaugural, des *Saint Luc peignant la Vierge* (par exemple, de Martin Van Heemskerck, vers 1532, musée de Rennes).
117. Voir Genette 1993.
118. Si on laisse de côté les copies d'étude, dont la fonction est d'apprentissage ; mais on ne sait pas toujours, après coup, à quelle fonction répondait originellement une copie, et rien n'empêche, ici non plus, les détournements d'usage.
119. Musée de Lyon ; l'original est au Metropolitan.
120. Valéry 1928, p. 1284 ; Benjamin 1935.
121. Duthuit, 1956. D'une manière plus générale, la violence des attaques contre *Les Voix du Silence* me semble disproportionnée : on dirait que « tonner contre » ce livre, qui ne mérite ni cet excès d'honneur ni cette indignité, est un brevet nécessaire du sérieux en matière de critique d'art. On en trouvera une considération plus équitable dans Blanchot 1950.
122. Le texte auquel s'en prend Duthuit est celui de 1947. Cette *Psychologie de l'Art* en trois parties deviendra en 1951 *Les Voix du Silence* (Gallimard), édition définitive 1965, aujourd'hui épuisée (encore une œuvre à versions) ; je la citerai dans l'édition « Idées-Arts », elle-même épuisée.
123. Liés à la photo et en quelque sorte promus par elle, les effets de lumière ont trouvé une application autonome dans l'éclairage des monuments (on sait tout ce que cette application doit à Malraux ministre), et des objets dans les musées, effet en retour du musée sans murs sur la muséographie réelle.
124. Il y en avait un peu trop, mais compensées par bien des observations judicieuses, dans le chapitre « Splendeurs et misères du microsillon », *in* Leibowitz 1971. L'avènement ultérieur du disque numérique n'a pas fondamentalement modifié la question.
125. En fait, sans doute, *toutes* partagées, seul l'ensemble qu'elles forment lui étant propre.
126. 1988, p. 145.
127. À l'actif de la pure sottise : lors des obsèques de Mirabeau en 1791, on eut l'idée d'accroître la puissance émotionnelle de la cérémonie par une salve de mousqueterie en pleine église Saint-Eustache, d'où chute et bris de nombreux vitraux.
128. Certains de ces « détails » peuvent être considérables : voyez (mais vous n'en verrez qu'une, l'autre est maintenant masquée par l'extension opérée sous Louis-Philippe) les deux façades successives et identiques du palais du Luxembourg, ou la cathédrale insérée, à la grande colère de Charles Quint (le résultat ne manque pourtant pas d'une sorte de charme), dans la mosquée de Cordoue.
129. 1981, p. 171.
130. Ce dessin figure dans J. Jastrow 1901, puis dans Wittgenstein 1953, p. 325. Voir aussi Gombrich 1959, p. 23-24. Il appartient sans doute à un folklore graphique plus vaste, dont relèvent également le cube de Necker ou les *droodles* de Roger Price, comme ces deux cercles concentriques censés figurer, par son chapeau, un Mexicain vu d'en haut.
131. Voir Aldrich 1963 ; Aldrich, comme Wittgenstein, qualifie les interprétations concurrentes du même tracé de *seeing as* (« voir comme »). Voir Dickie 1971, p. 56.
132. Certains calembours, dont je laisse la trouvaille au lecteur, étant des équivalents verbaux du dessin ambigu de Jastrow.
133. Goodman 1984, p. 140-141.
134. Ou « L'œuvre survit-elle au monde ? », Goodman et Elgin 1988, ou 1990.
135. C'est spécifiquement cette proposition que je vais contester, car j'adhère totalement à la précédente : aux conditions susdites d'établissement correct, l'identité (syntaxique) d'un texte est *une* et immuable. Ce que je refuse, c'est l'identification de l'œuvre à son texte, et donc cette conclusion, tirée de deux prémisses dont seule la première est juste, que l'identité sémantique (fonctionnelle) de l'œuvre serait aussi unique que l'identité syntaxique de son texte. Pour moi, l'œuvre est une interprétation, et donc, au sens goodmanien, une « version » du texte, et notre relation à *work* est au moins aussi diverse et mouvante que notre relation à *world*.
136. Borges 1944.
137. Le texte dit *wrote*, et la traduction par « rédige » (p. 63) me semble un peu trop forte. Borges dirait peut-être que Ménard rédige (il écrit : *producir*) un second *Quichotte*, mais la thèse de Goodman consiste justement à lui attribuer un rôle plus modeste : simple production d'un nouvel exemplaire.
138. Collingwood 1938, p. 126. Je traduis.
139. Que Danto (1986, p. 64) renouvelle en imaginant, bel exemple de Blast Art, qu'une forte explosion dans les carrières de Carrare produise un jour fortuitement une réplique du *Tempietto* de Bramante, surmontée non moins fortuitement (pourquoi faire simple…) d'une réplique de la *Pietà avec saint Nicodème* de Michel-Ange.
140. 1968, p. 284.
141. Plus ou moins précise, bien sûr : je ne sais pas *qui* a « écrit » *La Chanson de Roland*, mais je sais au moins que ce n'est pas Joseph Bédier, et cela importe à ma lecture.
142. Je n'oublie pas le caractère graduel et fluctuant de cette distinction (*trombone* instrument de musique et *trombone* instrument de bureau sont-ils un ou deux mots ?). Mais il n'invalide pas mon propos.
143. Détournés, parce que leur application n'est pas goodmanienne : pour Goodman, l'« histoire de production » n'importe pas à l'identification des œuvres allographiques ; pour moi, elle n'importe pas à l'identification de leur texte, mais elle importe éminemment à leur identification comme œuvre.
144. Cette notion de « transnotation » est assez proche de ce que j'appelais « évocation » dans 1991, p. 120 ; et sans doute de ce que Goodman appelle « référence multiple » : voir 1977, et « On Symptoms of the Aesthetic », *in* 1984.
145. Il est d'ailleurs probable, et même attesté, que « le » public de 1637 était en fait partagé, et que l'avis des censeurs de l'Académie n'était pas celui de la majorité des spectateurs, dont témoigne le succès de la pièce. Le débat sur *La Princesse de Clèves* révèle le même genre de divergence. Littéralement, tout le monde comprend que Mme de Clèves avoue à son mari sa passion pour M. de Nemours ; mais pour les uns cet aveu est signe de loyauté conjugale, pour les autres il constitue une démarche fort indiscrète : une honnête femme ne doit pas inquiéter son époux.
146. Dans son article « L'infini littéraire : l'Aleph », Maurice Blanchot (1959, p. 118) observe que l'« absurdité mémorable » de l'histoire de Ménard « n'est rien d'autre [je dirais plutôt que c'en est l'inverse, mais on connaît le goût de Blanchot pour la *coincidentia oppositorum*] que celle qui s'accomplit dans toute traduction. Dans une traduction, nous avons la même œuvre en un double langage ; dans la fiction de Borges, nous avons deux œuvres dans l'identité du même langage » – pour moi : du même texte.
147. Qui, contrairement à Goodman, accepte (et intègre à sa thèse, 1981, chap.2) l'interprétation borgésienne du cas Ménard.
148. Goodman 1968, p. 145 ; 1984, p. 196 ; cf. Danto 1981, p. 88.
149. Proust 1921, p. 692 ; Claudel 1935, p. 182. On pourrait trouver des différences d'interprétation du même ordre, par exemple entre Fromentin et Claudel à propos de *La Ronde de nuit*, ou entre Chateaubriand et Michelet à propos de la cathédrale gothique.
150. Schaeffer 1992, p. 385. Je gloserais volontiers : l'objet d'immanence est ce qu'il est, et chaque « mobilisation » de propriétés constitue une œuvre différente.
151. Malraux 1947, p. 222.
152. Borges 1951, p. 151. Mais Borges (après d'autres, comme Curtius ou Eliot) a souvent brodé sur ce thème, par exemple en ces termes : « Une littérature diffère d'une autre, postérieure ou antérieure à elle, moins par le texte que par la façon dont elle est lue : s'il m'était donné de lire n'importe quelle page d'aujourd'hui – celle-ci par exemple – comme on la lira en l'an 2000, je connaîtrais la littérature de l'an 2000 » (*ibid.*, p. 244).
153. Baxandall 1985, p. 106-111.
154. Bourdieu citant le sinisant J.R.Levenson, *in* Chartier 1985, p. 236.
155. Wölfflin 1915, p. 16.
156. Heidegger 1935, p. 42-43 ; Hegel, entre autres 1832, t. I, p. 33. Et Schaeffer (1992, p. 427) rappelle justement que le constat (en l'occurrence, critique) des effets

du Musée et de ce qu'on appellera bientôt l'elginisme remonte au moins à Quatremère de Quincy, *Lettres sur le projet d'enlever les monuments de l'Italie* (1796) et *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (1815).

157. Et l'adjectif que je lui attribue, beaucoup : *opéral* est ce qui opère.

158. 1977, p. 78.

159. Voir en particulier l'introduction récente de la notion d'*implementation*, dans 1984, p. 142 *sq*., et dans 1992, où cette notion, définie en 1984 comme « tout ce qui contribue à faire que l'œuvre fonctionne *[all that goes into making a work work]* », est également (et de manière plus parlante) baptisée *activation*, et englobe non seulement la conservation et la restauration des œuvres, mais aussi les moyens, que lui offrent les reproductions et même les « commentaires verbaux », d'agir de manière « indirecte » : c'était évidemment notre deuxième mode de transcendance.

160. Je traduis ainsi, en forçant un peu la note : *« Function may underlie status »* (1984, p. 145).

Deuxième partie

La relation esthétique

15. Introduction

Il s'agira ici de la relation esthétique aux œuvres d'art, que j'appellerai aussi, plus brièvement et pour les raisons qu'on verra, *fonction artistique* – sans pour autant méconnaître que la plupart des œuvres en exercent aussi quelques autres[1], ni que bien des objets qui ne sont pas des œuvres d'art peuvent également susciter une réaction esthétique, éventuellement plus intense. Susciter, mais non *viser*, car il est pour moi spécifique, et donc définitoire, des œuvres d'art de procéder d'une *intention* esthétique, et donc d'exercer une telle fonction, là où les autres sortes d'objets ne peuvent provoquer qu'un *effet* esthétique purement attentionnel. Définitoire : les traits relatifs aux modes d'existence, qui nous ont occupé jusqu'ici, ne l'étaient nullement, car ni leurs régimes d'immanence ni leurs modes de transcendance ne sont propres aux œuvres d'art : la moindre poterie artisanale partage avec la *Vue de Delft* ou la Victoire de Samothrace le régime autographique à objet unique, n'importe quelle pièce de fonte ou photo de presse, avec le *Penseur* de Rodin ou la *Mélancolie* de Dürer, le régime autographique à objets multiples, le plus vulgaire prospectus le régime allographique des plus belles œuvres littéraires ou musicales ; les manœuvres de répétition et de correction, les présentations lacunaires ou indirectes, les transformations par l'effet du temps affectent diversement toutes sortes d'objets, matériels ou idéaux, qui échappent tout à fait à la sphère artistique ; le dernier mode de transcendance, par pluralité fonctionnelle, peut sembler plus spécifique, justement parce qu'il implique la fonction artistique, et donc le statut d'œuvre ; mais en réalité, ce qu'on peut appeler l'*effet génétique*, ou, depuis Borges, *effet Ménard*, c'est-à-dire le fait qu'un objet ne revête pas la même signification, ni la même valeur, selon qu'on le réfère à une source ou à une autre, n'est nullement réservé aux œuvres d'art : le moindre acte, le moindre énoncé doit une part de son sens à l'identité et à la situation (historique, sociale, sexuelle, juridique, etc.) de son producteur. Ce qui est propre aux œuvres d'art, c'est la fonction esthétique intentionnelle, ou fonction artistique ; ou, pour le dire en termes plus subjectifs : ce qui confère à un objet, aux yeux de son récepteur, le statut d'œuvre d'art, c'est le sentiment, fondé ou non, que cet objet a été produit dans une intention, au moins partiellement, esthétique ; mais une œuvre qui n'est pas reçue comme telle peut évidemment produire le même type d'effet esthétique qu'un « simple objet » – ou éventuellement aucun, comme lorsque j'entre, en vue d'une démarche administrative, dans un édifice public sans même m'interroger sur son âge ou son style architectural.

La différence de fait entre une telle fonction intentionnelle et la relation esthétique simplement attentionnelle que nous pouvons avoir à d'autres objets, naturels ou produits par l'homme, n'entraîne selon moi, et contrairement à d'autres avis, que nous retrouverons, aucune différence de valeur, ni même d'intensité, entre leurs effets : la contemplation d'un paysage peut procurer un plaisir, ou déplaisir, aussi (ou plus) intense[2] et, si ce qualificatif a un sens, aussi « élevé » que celle d'un tableau ou l'audition d'une symphonie (je n'irai pas toutefois, comme Kant[3], jusqu'à consentir à l'appréciation de la « beauté naturelle » le privilège de s'accorder seule au « sentiment moral »). La différence entre « simple » relation esthétique et relation artistique[4] ne tient, encore une fois, qu'à l'absence ou à la présence d'un facteur intentionnel, et de ses inévitables effets de toutes sortes, qui font toute la complexité de la seconde – mais la première n'en manque pas non plus, quoique d'un autre ordre : la complexité d'une relation tient sans doute à celle de son objet, multipliée, si j'ose dire, par celle de son sujet, ce qui nous mène très vite à d'assez grands nombres.

L'idée que la fonction artistique n'est qu'un cas particulier de la relation esthétique entraîne selon moi la nécessité de considérer d'abord celle-ci dans sa généralité avant d'en venir à celle-là dans sa spécificité. Les deux prochains chapitres seront donc consacrés à la relation esthétique en général, sous ces deux aspects liés mais distincts que je baptise *attention* et *appréciation.* Ce n'est pas dire que ces deux chapitres n'auront en rien affaire aux œuvres d'art, mais plutôt que la particularité fonctionnelle de celles-ci n'y sera pas prise en compte : je n'y considérerai, à l'occasion, la relation à des œuvres que dans ce qu'elle a de commun avec la relation esthétique aux simples objets, par exemple le fait de l'appréciation, même si l'appréciation artistique diffère par bien des aspects de l'appréciation esthétique ordinaire, comme on le verra dans le troisième et dernier chapitre : une pièce de Webern ne me plaît pas de la même façon que le mont Cervin, même s'ils me plaisent (esthétiquement) tous les deux ; il doit donc y avoir quelque chose de commun à ces deux plaisirs, et sans doute vaut-il mieux commencer par là. Cette préséance, on le comprend, n'a rien d'axiologique : elle n'est que de logique, et de méthode.

Je dois sans doute indiquer dès maintenant que l'exposé qui suit procédera largement par discussion de points de vue antérieurement soutenus par d'autres, de Hume et Kant à Vivas, Beardsley, Goodman, Danto ou Walton, et quelques autres. De fait, la considération, tantôt positive, tantôt négative, et le plus souvent les deux à la fois, de leurs ouvrages m'a aidé à préciser et à formuler des positions qui, j'en suis sûr, n'en étaient pas moins, « quelque part », les miennes avant que ces réactions diverses ne m'en aient fait mieux prendre conscience. Il en va des filiations intellectuelles comme Michael Baxandall a bien montré qu'il en allait des « influences » artistiques[5] : en élisant ses cautions et ses repoussoirs, chacun révèle, et d'abord *découvre* ses choix profonds, que le commentaire d'autrui et l'argumentation critique lui permettent de confirmer et de motiver, voire de rationaliser, même si les sujets abordés ici relèvent davantage selon moi de l'opinion, individuelle ou collective, que de la certitude apodictique et de la démonstration rationnelle. Je mesure d'avance l'inconvénient de ce parcours en pas japonais, de référence en référence, d'approbation en réfutation, d'hypothèse en contre-hypothèse. Je précise en tout cas, si nécessaire, que mon propos n'a rien d'historique : j'ai emprunté au répertoire de l'esthétique, et de la théorie de l'art, à la mesure d'une bibliothèque largement aléatoire, ce qui se trouvait exciter, fût-ce *a contrario*, ma propre délibération – mais aussi à celui de l'histoire et de la critique d'art, des témoignages sur la réaction esthétique[6] que la réception commune, souvent muette ou peu articulée, est moins à même de fournir ; les absences massives ou partielles qui sauteront aux yeux ne constituent pas toutes des « lacunes », mais plutôt les signes d'une attention sélective, et parfaitement intéressée. Il apparaîtra assez clairement que cette sélectivité favorise des contributions de type analytique, au sens kantien ou au sens moderne, qui ont pour moi le mérite d'articuler des propositions, acceptables ou non, mais au moins intelligibles, au détriment de l'encombrante tradition de ce que Schopenhauer appelait une « métaphysique du Beau », et que Jean-Marie Schaeffer[7] a justement qualifié de « théorie spéculative de l'art » – de Novalis à Heidegger ou Adorno, et donc un peu au-delà –, où je ne trouve le plus souvent que proclamations invérifiables et passablement connotées d'idéologie antimoderniste, et glorifications exaltées de la puissance de révélation ontologique, ou de subversion révolutionnaire, des œuvres[8]. Le plus grand tort qu'on puisse faire à l'art est sans doute d'en surestimer le rôle, en l'opposant de manière quelque peu obscurantiste à ceux de la science et de la technique, et en assimilant abusivement son « message » à celui de la philosophie – même si les déplorations inverses et complémentaires (qui procèdent négativement de la même prétention, une fois déçue) sur son impuissance à « faire arriver » quoi que ce soit[9], à réparer Auschwitz et Hiroshima, ou compenser la mort d'un enfant, me semblent un peu naïves, et somme toute déplacées, comme d'un cordonnier qui s'excuserait de ne pouvoir provoquer une éclipse de soleil : là n'est pas sa fonction, et qui veut agir effectivement sur l'état du monde doit s'y prendre autrement – au risque, d'ailleurs, d'échouer autrement, ou de « faire arriver » quelque effet

contraire à son but. Comme branche, qu'elle est nécessairement, d'une anthropologie générale, l'esthétique (j'y reviendrai sans doute) n'a pour fonction ni de justifier ni de fustiger la relation esthétique, mais si possible de la définir, de la décrire et de l'analyser. Au demeurant, ce qui suit, même ajouté à ce qui précède, ne prétend nullement couvrir la totalité du champ désigné par cette formule, mais seulement explorer, autant que je le puis, le peu qu'il m'en semble.

16. L'attention esthétique

On raconte[10] que Courbet, travaillant un jour sur quelque paysage, s'avisa soudain qu'il peignait depuis quelques instants un objet lointain dont il ignorait la nature. Il envoya quelqu'un sur place identifier cet objet. L'assistant revint : « Ce sont des fagots. » Courbet avait donc peint un objet « non identifié », et ce sans gêne particulière, puisqu'il n'avait pas, comme peintre, affaire à l'identité (« Qu'est-ce que c'est ? »), et encore moins à la fonction (« À quoi ça sert ? ») de l'objet, mais à son apparence visuelle, à son aspect – contours et couleurs : « Comment c'est ? »

Le terme d'« identité » est sans doute un peu trop vaste pour désigner ce que Courbet est ici censé négliger, car les propriétés d'aspect auxquelles il s'attache sont bien, elles aussi, capables d'identifier l'objet en cause, ne serait-ce qu'en l'opposant à un autre objet d'aspect différent : cette chose brune, là-bas, comme distincte de cette chose rouge juste à côté. Je l'entends ici dans le sens plus restreint et plus fort d'identité générique, par référence aux classifications courantes, d'ordre scientifique et/ou pratique : cette chose est un fagot, c'est-à-dire appartient à la classe courante – en l'occurrence : pratique – des fagots. Un « objet volant non identifié » l'est évidemment en ce sens : je l'identifie bien perceptuellement comme volant, et (par exemple) comme de forme circulaire, mais j'ignore à quelle classe technique le rapporter.

Je ne prétends pas non plus que tout peintre procède de cette manière, et cette anecdote, quelque peu suspecte, déporte évidemment la pratique de celui-ci vers une attitude qui sera plus caractéristique de son « élève » (vite émancipé) Whistler ou de ses successeurs impressionnistes[11] – mais qu'exprimait déjà la boutade prêtée à Turner : « Mon affaire est de dessiner ce que je vois, non ce que je sais[12]. » Je l'évoque d'ailleurs non pour illustrer une pratique artistique, mais plutôt comme emblème d'un type d'attention – perception sans identification pratique – propre à l'expérience esthétique, et même sans doute un peu plus typique de notre relation esthétique aux objets naturels que de notre relation aux œuvres d'art[13]. Je ne prétends pas, bien sûr, que *toute* relation esthétique implique une suspension du souci et des moyens d'identification : je puis considérer (et apprécier) esthétiquement un arbre sans ignorer que c'est un arbre, ni même que c'est un châtaignier, ni même que c'est le châtaignier planté en 1925 par mon grand-père, et c'est même le cas le plus fréquent ; j'avance seulement que la relation esthétique *peut*, à la limite, se passer d'une telle identification générique, spécifique ou singulière : « Je ne sais pas ce que c'est, mais c'est bien beau. » Je ne prétends pas non plus qu'aucun autre type de relation ne puisse s'en passer : voulant planter un clou, je puis saisir dans l'urgence le premier objet à portée de ma main, sans savoir de quoi il s'agit ; mais l'efficacité de mon geste dépendra au moins de telle ou telle propriété non visuelle (poids, dureté) de cet objet, qui le désigne, et donc l'identifie pratiquement, comme pouvant – comme appartenant à la classe des objets qui peuvent – faire office de marteau : une pomme de terre et un galet de même aspect ne feront pas également l'affaire. En revanche, pour orner (modestement) ma cheminée

ou figurer dans une nature morte, ces deux objets seront – au moins quelque temps – relativement équivalents : seul m'intéresse leur commun aspect.

J'appellerai donc *aspectuelles*[14] les propriétés mobilisées dans ce type de relation, et la sorte d'attention qui les mobilise. Le recours transitoire à cet adjectif répond à une nécessité qui apparaîtra mieux un peu plus loin, mais que je désignerai pour l'instant comme ceci : ce type d'attention est nécessaire à l'instauration d'une relation esthétique, mais il ne suffit pas à la définir ; cette insuffisance peut être clairement illustrée à partir de l'exemple que je viens d'invoquer : si l'on me présente la pomme de terre et le galet en question en me demandant si je puis les discerner visuellement, je vais leur accorder une attention du même type (examiner leur seul aspect), mais cette attention-là ne sera pas en l'occurrence investie dans une relation esthétique, mais, disons, purement cognitive. Ce qui manque à cette attention pour être légitimement qualifiée d'esthétique, c'est selon moi la présence, ou pour le moins la visée, d'une appréciation, c'est-à-dire de l'acte de jugement que provoquerait sans doute, dans la situation ainsi définie, une autre question telle que : « De ces deux objets, lequel préférerais-tu voir sur ta cheminée ? » Si mon galet et ma pomme de terre semblent un peu vulgaires, voici un exemple plus élégant : un expert à qui je demande d'attribuer un tableau en l'absence de toute instrumentation technique du genre rayons X n'aura d'autre moyen d'investigation que ses yeux, qui peuvent d'ailleurs suffire dans certains cas, au moins pour une approximation du type : « Si ce n'est pas un Corot, c'en est un bon pastiche. » Il aura accordé à mon tableau le même type d'attention que le simple amateur en quête de plaisir, en ce sens du moins qu'il l'aura focalisée sur l'aspect visuel de l'objet, mais il l'aura mise au service d'une autre quête ; si je lui demande maintenant ce qu'il pense de ce tableau toute question d'attribution mise à part, la « même attention » changera, non pas certes d'objet, mais bien de visée. L'attention aspectuelle, que je définis par son choix d'objet (ici, l'aspect visuel de cette pomme de terre, de ce galet ou de ce tableau), peut donc déterminer, ou s'investir dans au moins deux types distincts de relation, dont un seul est proprement esthétique, et c'est la raison pour laquelle je préfère ne pas la qualifier elle-même, trop vite, d'esthétique. Admettons donc pour l'instant que l'attention aspectuelle est une condition, nécessaire mais non suffisante, de la relation esthétique, laquelle ne s'établit qu'en la présence d'une autre condition : l'appréciation esthétique – ou peut-être, plus précisément ou plus simplement, la *question* de l'appréciation esthétique. En sorte que l'attention esthétique serait définie comme une attention aspectuelle animée par, et orientée vers, une question d'appréciation – ou, ce qui revient au même, comme une question d'appréciation (« Cet objet me plaît-il… ») posée sur la base d'une attention aspectuelle : « … par son aspect ? », et non, disons, « … par sa commodité ? ». J'aurai évidemment l'occasion d'y revenir : c'est tout notre propos.

J'ai justifié l'adjectif (*aspectuelle*) avant le nom (*attention*), qui n'appelle pas moins la justification, car il comporte peut-être autant d'inconvénients que d'avantages. Son principal inconvénient saute aux yeux, c'est de suggérer couramment une activité perceptive intense et rigoureuse, là où nous avons pour l'instant affaire à une perception qui peut fort bien être toute synthétique, sommaire, voire distraite : la rencontre avec un objet peut donner lieu à une appréciation esthétique, éventuellement très vive, sans examen préalable spécialement « attentif », comme lorsque je m'enthousiasme sur la forme et la patine d'un meuble ancien au point de l'acheter sur ce « coup de cœur » étourdi, sans même vérifier si ses dimensions lui permettront de passer par ma porte. J'emploie ici *attention* comme symétrique d'*intention* : la production d'un objet – par exemple d'une œuvre d'art – par un être humain procède toujours d'une intention au sens ordinaire (et fort) du terme, et la réception d'un objet, même naturel et donc en principe non intentionnel en ce premier sens, procède d'une activité que l'on peut qualifier d'*intentionnelle* au sens husserlien (et searlien[15]). Ce second sens, plus large et donc plus faible (quoique plus technique), qui désigne en somme toute « visée » d'un objet (et non pas seulement d'un but), me

semble englober à la fois ces deux faits distincts que sont l'activité intentionnelle (au sens fort) d'un producteur et celle (intentionnelle au sens large) d'un récepteur – que cette dernière réponde ou non à l'intention d'un producteur : toute activité perceptive, ou cognitive, est intentionnelle en ce sens. C'est pour les distinguer, et pour marquer l'absence, dans la dernière, de toute « intention » (au sens fort) dirigée vers un but à atteindre, que je propose pour la désigner l'emploi du mot *attention*[16]. Je qualifie évidemment d'*attentionnelle* toute activité de ce type, et d'*attentionnel* tout objet auquel elle se rapporte. Les « objets esthétiques » sont d'abord des objets attentionnels, c'est-à-dire des objets d'attention ; un objet qui n'est pas (présentement) attentionnel pour quelqu'un ne peut être (présentement) « esthétique ». Il faut donc manier avec précaution la notion trop courante d'« objet esthétique »: elle a pour mérite, certes considérable, d'élargir le champ de l'« esthétique » au-delà des seules œuvres d'art, mais donne indûment à penser que certains objets seraient « esthétiques » (c'est-à-dire comporteraient la propriété objective, permanente et apparemment positive, d'« être esthétiques »), tandis que d'autres ne le seraient pas (ne la comporteraient pas), ce qui pour moi n'a tout bonnement aucun sens. Du moins peut-on l'entendre, par ellipse ou métonymie, au sens d'« objet (présentement) d'une attention et d'une appréciation esthétiques » ; l'adjectif *esthétique* n'est donc pas ici « dispositionnel », mais au contraire résultatif : ce n'est pas l'objet qui rend la relation esthétique, c'est la relation qui rend l'objet esthétique. L'objet que je considère (ou auquel je pense) *présentement* d'un point de vue esthétique est *présentement* et *en ce sens* un objet esthétique ; en ce sens et en aucun autre – à moins peut-être que cet objet ne soit une œuvre d'art, et que l'on ne considère les (seules) œuvres d'art comme investies du privilège d'être en permanence, constitutivement et même en l'absence de toute attention, des objets esthétiques. Cela peut se dire, sans doute, mais je ne suis pas sûr qu'il le faille ; je dirais peut-être un peu plus volontiers qu'elles sont en permanence, etc., des œuvres d'art, mais cela même se discute fort, et de toute manière nous n'en sommes pas encore là.

Ce qu'illustre donc pour moi, telle que je l'utilise ici, l'histoire des fagots de Courbet, c'est qu'une attention superficielle et – fût-ce provisoirement – insoucieuse de la fonction pratique, de l'identité générique, voire du détail formel de l'objet, peut suffire à fonder une appréciation esthétique. Je ne crois pas, en somme, que l'appréciation esthétique soit subordonnée à un examen exhaustif ou, comme on dit, « approfondi », car elle peut investir, et investir pleinement, la considération la plus sommaire et la plus immédiate, qui suffit par définition à lui fournir *un* objet, même si cet objet (attentionnel) n'est qu'un aspect partiel, voire grossier, de l'objet en cause. Un dialogue tel que celui-ci : « Est-ce que cet objet te plaît ? – Je ne sais pas encore, je ne l'ai pas assez bien examiné » me semble largement improbable, parce que contraire à la nature même de la relation esthétique : si peu et si mal que j'aie considéré un objet, cette considération m'a fourni un objet d'appréciation, ou, si l'on préfère, j'apprécie ce que je considère, sans attendre une autre considération plus attentive. L'examen ultérieur, s'il a lieu, pourra éventuellement modifier (voire récuser) mon appréciation en modifiant son objet, mais ma première appréciation, fondée sur, et relative à, ma première considération, était, dans cette relation, aussi légitime que la ou les suivantes. La réponse sincère à la question ci-dessus est donc « Oui » ou « Non », ou éventuellement quelque appréciation neutre (« Bof »), et la réponse prudente serait quelque chose comme : « *Pour l'instant*, oui, non, ou bof. » L'appréciation peut être provisoire, elle l'est souvent, elle le sait parfois, mais elle ne peut être suspendue – au sens de *différée* ; mon sentiment peut changer, mais il est pleinement, à chaque instant, mon sentiment de cet instant : je n'attends pas de savoir si j'aimerai (ou non) quoi que ce soit demain pour l'aimer (ou non) aujourd'hui.

« Beschaffenheit »

Ce que j'appelle donc attention esthétique (attention aspectuelle orientée vers une appréciation) a été défini, ou au moins qualifié, par Kant au titre plus général de ce qu'il nomme parfois le « jugement esthétique », et plus souvent[17] le « jugement de goût » (*Geschmacksurteil*). Plus général, parce que la notion de jugement recouvre, dans la *Critique de la faculté de juger*, à la fois l'acte d'appréciation et l'activité perceptive qui y conduit[18] – l'accent étant mis, ne serait-ce que par le choix de ce terme, sur l'acte d'appréciation. Il serait peut-être plus juste de dire que c'est moi qui introduis, avec la notion d'attention, une distinction qui n'avait pas cours, ou pas lieu d'être, dans son analyse. Quoi qu'il en soit, parmi les traits examinés dans l'« Analytique du beau », au moins un se rapportera pour nous à l'attention esthétique. Ce trait est l'un des deux que dégage le « premier moment » de cette analytique, « Du jugement de goût considéré selon la qualité ». Il peut sembler étrange de compter ici deux traits, alors que la tradition en retient généralement un seul, à savoir que « la satisfaction qui détermine le jugement de goût est indépendante de tout intérêt (*ohne alles Interesse*) », ou, comme on dit plus brièvement, « désintéressée ». Il y en a pourtant un autre, qui fait l'objet du tout premier paragraphe, et qui me semble tout à fait essentiel, nommément (c'est le titre) que « le jugement de goût est esthétique ».

Comme nous savons que Kant appelle « jugement de goût » ce que nous appelons jugement ou appréciation esthétiques, cette formule peut sembler tout à fait redondante et inutile ; elle ne l'est nullement : Kant qualifie ici d'*esthétique* le caractère purement subjectif de l'appréciation, caractère que le jugement de goût partage totalement avec le jugement d'« agrément », ou de satisfaction physique – par exemple, le plaisir pris à savourer un verre de vin des Canaries. Comme ce premier trait de « qualité » se rapporte plutôt (pour moi) à l'appréciation, je le laisse de côté pour l'instant, mais nous le retrouverons évidemment. Celui qui nous concerne dès maintenant, et qui distingue de manière fondamentale le jugement esthétique du jugement d'agrément, c'est donc le second trait, qui occupe les paragraphes 2 à 5 : le caractère désintéressé, pour Kant, de la satisfaction et, pour moi, de l'attention esthétique. Cette qualification est souvent contestée, entre autres parce que chacun sait que l'appréciation esthétique d'un objet détermine un certain « intérêt » pour cet objet, un intérêt qui va assez souvent jusqu'au désir de possession. Kant ne se soucie aucunement de ce dernier point, peut-être parce que son enquête porte essentiellement, ou typiquement, sur la relation aux « objets esthétiques » naturels, qui la soulèvent moins que les œuvres d'art, ne serait-ce que par impossibilité manifeste (nul ne peut souhaiter « posséder » le ciel étoilé[19]), mais de toute évidence, dans son esprit, « désintéressé » signifie « *que* ne détermine », plutôt que « *qui* ne détermine aucun intérêt[20] », et les intérêts que peut entraîner une appréciation esthétique n'altèrent donc en rien son analyse. Mais la principale difficulté tient précisément au fait que Kant semble (ne serait-ce que par le titre du § 2) affecter le « désintéressement » en question à la *satisfaction* procurée par l'objet (et au « jugement » qui l'exprime), et non à la manière dont on le considère. Cette attribution est conforme à la tradition dans laquelle s'inscrit la troisième *Critique*, tradition essentiellement anglaise qui remonte à Shaftesbury (et, à travers celui-ci, à Platon), pour qui le *plaisir* esthétique se distingue des autres par le trait paradoxal d'être un plaisir où l'intérêt personnel n'est pas en cause[21]. Kant emprunte un peu mécaniquement cette notion avec le terme qui la véhicule (comme il empruntera plus loin à Burke la notion de sublime, qu'il arrangera à sa manière), mais le détail de son analyse montre, un peu malgré lui, que le trait de désintéressement qualifie en fait non la nature du plaisir (ou déplaisir) que procure un objet, mais la nature de l'attention qu'on lui porte dans la relation esthétique. Le point décisif est en effet que l'on ne s'y soucie pas de l'existence de l'objet, ni de « l'importance qu'elle pourrait avoir pour nous ou pour quiconque », mais que l'on « se contente de [le] considérer » ; « Si quelqu'un me demande [c'est ce que j'appelais plus haut la *question* de l'appréciation] si je trouve beau le palais que j'ai devant les yeux […], on veut seulement savoir si cette pure et simple *représentation* [c'est moi qui souligne] de l'objet s'accompagne en moi de satisfaction,

quelle que puisse être mon indifférence concernant l'existence de l'objet de cette représentation. » C'est évidemment cette « pure et simple représentation » – et non le plaisir (ou déplaisir) qu'elle procure – qui mérite la qualification de « contemplative » attribuée un peu plus loin[22] au jugement de goût (dans le double sens rappelé plus haut) ; contemplatif en ce que « c'est un jugement qui, indifférent quant à l'existence d'un objet, ne fait que mettre en relation la conformation (*Beschaffenheit*) de cet objet avec le sentiment de plaisir et de déplaisir ».

Ce que Kant nomme *Beschaffenheit* correspond évidemment à ce que j'appelle aspect, et l'attention qui s'y applique est notre attention aspectuelle. Cette attention est « désintéressée quant à l'existence de son objet » et sans « rapport à la faculté de désirer », en ce sens qu'elle peut aussi bien porter sur un objet fictif, comme les créatures et univers romanesques, « virtuel », comme une image d'hologramme (dans *L'Invention de Morel*), spéculaire (Narcisse séduit par son reflet aquatique), iconique (Tamino épris de Pamina à la seule vue de son portrait)[23] ou purement illusoire : après plusieurs journées de marche en plein désert, le mirage d'une verdoyante oasis ne me procurera sans doute aucune satisfaction physique, mais l'éventuel plaisir esthétique que je tirerai de sa contemplation, si du moins j'en trouve le loisir, ne sera en rien diminué par la conscience que je puis avoir de son caractère d'hallucination. Pour susciter par lui-même un plaisir (je ne dis pas un désir) physique, un objet doit absolument exister ; pour le plaisir esthétique, l'apparence suffit, parce que le jugement esthétique ne porte que sur l'apparence. C'est ce fait qu'illustre *a contrario* le comique, évidemment volontaire, de la boutade de Mark Twain : « Méfiez-vous de Wagner, c'est plus beau que ça n'en a l'air », puisque « être beau » n'est absolument rien d'autre que sembler beau. Et c'est incidemment lui, et lui seul, qui distingue le jugement esthétique du jugement d'agrément (dont il partage le caractère « esthétique », c'est-à-dire purement subjectif), et qui de ce fait achève sa définition : le jugement de goût est à la fois « esthétique » (subjectif) comme le jugement d'agrément et, à la différence de celui-ci, « désintéressé » ou « contemplatif ». Ces deux traits suffisent à le définir, on dirait, en termes d'école, par le genre proche (subjectivité) et la différence spécifique (contemplativité).

C'est de ma part aller un peu vite en besogne : cette définition ne tient compte que du « premier moment » de l'« Analytique du beau », qui en comporte trois autres ; ma justification, c'est que ce premier moment est, dans les termes (traditionnels depuis Aristote) de l'analytique kantienne, celui de la *qualité*, que l'on peut bien tenir pour essentiel à une définition[24]. Les suivants, de *quantité*, de *relation* et de *modalité*, sont peut-être à cet égard accessoires ou redondants. Nous retrouverons le deuxième et le quatrième, au titre de l'étude de l'appréciation, avec le premier trait du premier moment (la subjectivité), qu'ils ont, selon moi, pour fonction de corriger, c'est-à-dire d'exonérer d'une conséquence fâcheuse (pour Kant) : la *relativité* du jugement de goût. Le troisième moment a fait couler beaucoup d'encre, à quoi je n'ajouterai guère. Il s'agit, je le rappelle, de la « "relation"[25] des fins qui sont considérées [dans les jugements de goût] », et donc du statut de la « finalité » dans la relation esthétique ; la réponse à cette question, chacun le sait, est que la finalité perçue dans cette relation est une « finalité sans fin », ou – pour citer plus littéralement la « définition déduite de ce troisième moment » – que « la *beauté* est la forme de la finalité d'un objet, en tant qu'elle est perçue dans cet objet *sans représentation d'une fin* [déterminée] ». Cette formule n'est pas des plus limpides (d'où l'encre versée, qui ne l'éclaircit guère), et les six paragraphes qu'elle conclut sont un peu hétérogènes : on dirait que Kant, devant coûte que coûte remplir ce moment obligé de la « relation », s'acquitte comme il peut de cette tâche, comme l'agrégatif remplissait naguère tant bien que mal une des trois parties (ici, quatre) de sa dissertation. Mais j'exagère sans doute ; le propos le plus significatif de cette section me semble se trouver au § 15, qui énonce avec force que « le jugement de goût est totalement indépendant du concept de perfection ». En effet, la considération d'une fin subjective serait évidemment contraire au caractère « désintéressé » de l'attention

esthétique ; quant à la finalité objective, elle peut être soit externe, et c'est l'*utilité* de l'objet (je perçois mal la différence avec la précédente), soit interne, et c'est ce qu'on appelle sa *perfection* formelle, fondée sur une relation définissable ; dans ces deux cas, la finalité « ne peut être connue que grâce à la relation du divers à une fin déterminée, et donc seulement par un concept[26] », ce qui serait contraire à la liberté subjective (le « libre jeu » des facultés) qui définit le jugement de goût comme « esthétique » – cette fois dans les deux sens de l'adjectif ; la « finalité » perçue dans l'objet d'un tel jugement ne peut dès lors être qu'une finalité *sans fin déterminée*, quoi qu'il faille entendre par là[27]. Pour ce que j'en perçois, ce troisième moment ne fait donc, sur ce terrain obligé de la « relation des fins », que tirer les conséquences du premier, qui nous a dit pour l'instant l'essentiel, et dont nous retrouverons plus loin la leçon.

L'attitude esthétique : pour et contre

Le caractère « contemplatif » que Kant, je le rappelle, attribuait globalement au jugement de goût a été redécouvert à notre époque sous des appellations diverses (distance, attitude, point de vue, situation, état, expérience) qui ont en commun – sauf peut-être la dernière[28] – de l'assigner en aval d'une distinction, explicite ou non, entre l'acte de considérer un objet et celui de l'apprécier sur la base de cette considération ; on sait déjà que je préconise aussi cette distinction, et que j'appelle « attention » le premier de ces deux actes. Il ne me semble donc pas inutile d'examiner rapidement quelques-unes de ces propositions, et les critiques qu'elles ont provoquées.

La première en date pourrait être celle d'Edward Bullough[29], qui voit dans la « distance psychique » le trait caractéristique de la relation esthétique, que ce soit aux objets naturels ou aux œuvres d'art. Son point de départ est une expérience naturelle : celle du brouillard affronté en mer (*fog at sea*), situation qui ne peut être vécue de manière esthétique qu'au prix d'une « mise à distance » consistant à observer ce spectacle comme si l'on se trouvait, *suave mari magno*, sur la côte à l'abri du danger. Passant de là au domaine artistique, Bullough envisage les diverses réactions possibles d'un spectateur d'*Othello*, selon qu'il adopte à l'égard de ce drame une distance insuffisante (*underdistancing*) qui l'amène par exemple à rapporter l'action à sa propre situation conjugale, une distance excessive (*overdistancing*) consistant à ne s'intéresser qu'aux détails de la représentation, ou la distance esthétiquement « correcte », qui l'attache à l'action dramatique comme telle – c'est-à-dire, ajouterai-je, comme action fictionnelle. J'illustrerais volontiers le premier cas par une réaction analogue à celle de Don Quichotte devant les tréteaux de maître Pierre : ce serait ici celle d'un spectateur bondissant sur scène pour trucider (l'interprète de) Iago, ou pour empêcher (celui d') Othello de trucider (celle de) Desdémone. « L'année dernière (août 1822), raconte justement Stendhal, le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, voyant Othello qui, au cinquième acte de la tragédie de ce nom, allait tuer Desdemona, s'écria : "Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche." Au même moment le soldat tire son coup de fusil, et casse un bras à l'acteur qui faisait Othello. Il ne se passe pas d'année sans que les journaux ne rapportent des faits semblables. Eh bien! ce soldat avait de l'*illusion*, croyait vraie l'action qui se passait sur la scène[30]. » Selon Bullough, « dans la vie, la distance esthétique consiste à *faire comme si* l'on n'était pas concerné ; en art, elle consiste à *comprendre* qu'on ne l'est pas ». On voit bien où pèche ce passage trop rapide de « la vie » à « l'art » (en général) : ce dont il est question dans le second cas n'est pas seulement de l'art, mais de la fiction, et ce que Stendhal nommait ici *illusion* (ou plus précisément cette *illusion parfaite* que l'on ne va jamais chercher au théâtre[31], et que l'on n'y trouve

qu'en des « instants délicieux » très brefs, « par exemple une demi-seconde, ou un quart de seconde ») consiste à prendre la fiction pour la réalité ; or, une œuvre d'art n'est pas nécessairement fictionnelle, et la relation à une cathédrale, à un tableau abstrait ou à une composition musicale ne risquerait pas d'engendrer le type de confusion évoqué à l'instant[32]. Le trait « n'être pas concerné » ne peut guère s'appliquer à la considération, si « esthétique » soit-elle, d'une œuvre de ce genre. Il s'agit sans doute plutôt d'une *autre façon* d'être concerné, et cette nuance vaut somme toute également pour la relation aux objets ou spectacles naturels : la nappe de brouillard que je contemple d'un lieu sûr (à « bonne distance ») en esthète turnerien peut me « concerner » autant que celle que j'affronte avec une attention vigilante à la barre de mon frêle esquif ; elle me concerne, bien sûr, *autrement*. Le verbe *concerner* n'est tout simplement pas pertinent à la distinction visée. *Distance* est sans doute plus juste, quoique passablement métaphorique – mais quel mot ne l'est pas dans ce domaine ? L'exemple de la performance dramatique a du moins le mérite (involontaire, semble-t-il) de montrer que l'objet esthétique n'a pas *un* aspect, mais plusieurs, éventuellement situés à divers niveaux, ou degrés de distance : une représentation d'*Othello* est évidemment un objet esthétique (en l'occurrence, artistique) complexe, qui appelle l'« illusion imparfaite » d'une attention diversement focalisée : sur l'action fictionnelle, comme le souhaite Bullough, mais aussi sur la mise en scène, sur le jeu des acteurs, sur le décor et les costumes, sur l'éclairage, etc., qui font partie de l'œuvre (autographique) qu'est cette représentation. Observer que l'interprète de Desdémone ne sait pas son texte, ou même qu'elle a « une dent de moins sur le devant », comme la Caroline du *Matrimonio Segreto* à Ivrea pour le plus grand bonheur d'Henry Brulard[33], n'en peut être par principe exclu comme *irrelevant*. Et si l'on veut s'en tenir à ce qui est ici proprement l'œuvre de Shakespeare, c'est-à-dire au *texte* de la pièce[34], il subsistera quand même plusieurs niveaux d'attention : par exemple, à la langue, au « style », ou à ce que les formalistes appelaient la « fable » (et nous le « sujet »), ou à ce qu'ils appelaient le « sujet », c'est-à-dire la construction – sans compter le niveau prétextuel (et même prélinguistique) que peut constituer, pour un récepteur ignorant l'anglais, une considération purement phonétique ou graphique : une page d'*Othello* comme simple objet sonore ou visuel. Le caractère « stratifié » que Roman Ingarden assignait (justement) aux œuvres littéraires[35] se retrouve à coup sûr dans tous les arts qu'Étienne Souriau qualifie de « représentatifs »[36], comme la peinture ou la sculpture, et même sans doute, *mutatis mutandis*, dans tous les arts en général : il n'est pas nécessaire d'assigner une fonction expressive à un mouvement de symphonie pour y trouver plusieurs niveaux de fonction esthétique : couleur instrumentale, saveur harmonique, structure rythmique, organisation « formelle », etc. Nous retrouverons sous divers angles cette question, elle-même complexe, de la pluralité des aspects et des niveaux d'attention.

Le terme (anglais) employé par Eliseo Vivas[37] est tantôt *aesthetic experience*, tantôt *aesthetic transaction*, qui se passent de traduction ; mais la définition qu'il donne en 1937 du premier, et qui vaut évidemment aussi pour le second, montre que son objet, plutôt que l'appréciation, est bien l'attention – à laquelle, si l'on prenait cette définition à la lettre, il semblerait réduire toute la relation esthétique, sans égard à sa composante appréciative ou affective[38] : « L'expérience esthétique est celle d'une attention intransitive, intense, accordée à tout objet susceptible de susciter l'intérêt » ; plus loin, il précise sa pensée en ces termes : « une expérience d'attention intense qui comporte l'appréhension intransitive des significations et valeurs immanentes d'un objet dans leur pleine immédiateté présentationnelle », termes confirmés en 1959, où il rappelle « l'expérience esthétique définie comme attention intransitive ». Le mot essentiel est évidemment l'adjectif *intransitif*, que Vivas justifie par une opposition très marquée entre l'expérience esthétique et les expériences morale, scientifique ou religieuse ; dans ces trois derniers cas,

« nous transcendons l'objet en quête de relations vers lesquelles il pointe, mais qu'il n'incarne pas en lui-même [et qui] se tiennent au-delà de lui […]. Et je voudrais suggérer que c'est ici, dans le caractère *transitif* de ces trois modes d'expérience, que nous trouvons ce qui les distingue du mode esthétique. Car dans celui-ci, au contraire, nous regardons l'objet pour le voir, nous l'écoutons pour l'entendre, nous le touchons ou le goûtons pour le sentir ; nous attachons à lui notre attention perceptive, nous arrêtons cette attention en lui, en sorte que nous ne le quittons pas, mais demeurons attentivement en lui[39] » ; dans la relation esthétique, les significations sont « incarnées » dans l'objet, parce que « immanentes » ou « réflexives », et non « transcendantes » comme dans les autres modes de notre relation au monde. Ces formules, dont la résonance kantienne est évidente (sauf erreur, Vivas ne cite jamais Kant, mais il qualifie au moins une fois[40] de « désintéressée » la relation esthétique), peuvent sembler pour l'instant plus insistantes que convaincantes, mais nous leur trouverons plus loin, chez Nelson Goodman, une esquisse (au moins) de justification. J'ajoute, avant de quitter Vivas, que celui-ci, et de façon pour le coup fort peu kantienne, s'efforce de découvrir un certain nombre de traits objectifs susceptibles de provoquer l'attention intransitive, et qui pourraient donc définir le caractère esthétique accordé à certains objets et refusé à d'autres. Ces traits me semblent se ramener essentiellement à deux, dont le premier est moins objectif que ne le veut Vivas, car ce qui est nouveau pour l'un ne l'est pas nécessairement pour l'autre : c'est la « fraîcheur » du contact ; le second, traditionnel au moins depuis Thomas d'Aquin, et dont Vivas réserve d'ailleurs apparemment le privilège aux œuvres d'art, est l'*unité*, qui me semble moins un trait distinctif de certains objets qu'une condition de toute activité perceptive (ce que Kant appelle la « liaison du divers »). Mais il n'est pas encore temps de discuter les arguments de l'objectivisme en esthétique, que nous trouverons illustré chez d'autres de façon beaucoup plus marquée[41].

Plus kantien en ce sens (il a d'ailleurs consacré deux articles au développement du thème du « désintéressement esthétique », de Shaftesbury à Kant), Jerome Stolnitz[42] ne pose aucune condition objective à ce qu'il appelle l'*attitude* esthétique, et qu'il définit comme « l'attention désintéressée et pleine de sympathie et la contemplation portant sur n'importe quel objet de conscience quel qu'il soit, pour lui-même seul ». Pour Stolnitz, une attitude « organise et oriente notre prise de conscience du monde », et partant notre attention, en fonction des divers objectifs qui nous meuvent. L'attitude esthétique se distingue pour lui, de nouveau, de l'attitude pratique qui est la plus fréquente, par son caractère désintéressé (absence de but utilitaire) et sympathique ; il ne semble pas percevoir que ce second trait est propre à l'appréciation positive (il est difficile de dire que je considère avec « sympathie » un objet sur lequel je porte un jugement négatif), et ne peut donc s'appliquer à l'attention esthétique en général – sauf à affaiblir son sens au point d'en faire un doublet inutile de « désintéressé ». Stolnitz insiste sur le caractère souvent actif de cette forme d'attention, que ne doit pas occulter le terme courant de « contemplation », et sur son caractère « discernant », et donc analytique. Ce point me semble important, mais plutôt relatif à ce que j'appellerai l'attention esthétique *secondaire*, surtout caractéristique de la relation aux œuvres d'art ; il ne me paraît pas juste d'en faire un trait de toute attention esthétique, et surtout une condition de toute appréciation. « D'habitude, dit Stolnitz, nous devons faire le tour d'une sculpture ou nous promener dans une cathédrale, avant de pouvoir l'apprécier. » J'ai dit plus haut pourquoi une telle assertion me semble erronée : l'appréciation investit d'emblée l'objet que l'attention lui donne, et peut donc fort bien procéder d'une attention vague et sans grand effort de discernement, quitte à parfois se modifier après examen plus approfondi. Que la première attitude ne soit pas la plus louable, surtout à l'égard des œuvres d'art, ne l'empêche pas d'exister, et il n'est sans doute pas de bonne méthode d'introduire dans une définition un trait qui ne caractérise que les « meilleurs » membres de la

classe qu'elle définit : comme un « mauvais citoyen » n'en est pas moins un citoyen, une appréciation hâtive n'en est pas moins une appréciation. Nous devons sans doute nous promener longuement dans une cathédrale pour en percevoir tous les détails, et donc pour l'apprécier en toute connaissance de cause ; mais notre première impression n'aura pas manqué de fonder une première appréciation – dont je me garderai bien de dire, ou de nier, qu'elle fut « la bonne ».

Plus proche de la position que je soutiens ici me semble J.O. Urmson, dans le débat qu'il anime en 1957 avec David Pole sur le sujet : « Qu'est-ce qui rend une situation esthétique[43]? » Pour Urmson, ce qui distingue une réaction, une satisfaction, une appréciation, un jugement esthétique d'autres sortes de réactions, satisfactions, etc., d'ordre par exemple moral, intellectuel ou économique, n'est pas tant une qualité particulière qui lui soit inhérente, que le *ground*, ou *fundamentum divisionis*, qui en est l'occasion spécifique. À la limite, la nature d'une satisfaction esthétique n'a rien qui la distingue psychologiquement d'une satisfaction d'un autre ordre : toute la différence tient à la différence de cause, c'est-à-dire de choix attentionnel. Le motif déterminant d'une satisfaction esthétique est « la façon dont l'objet apprécié apparaît au regard, à l'ouïe, à l'odorat, au goût ou au toucher […]. Ce qui définit une appréciation comme esthétique, c'est le fait de porter sur l'apparence d'un objet sans considération de ce qu'il est réellement ; la beauté, pouvons-nous dire pour accentuer ce trait, se tient à fleur de peau ». Nous sommes ici, bien sûr, au plus près de la *Beschaffenheit* kantienne. C'est ce que remarque gentiment Pole dans sa réponse : « Urmson aboutit à la conclusion éminemment traditionnelle, à laquelle Kant parvenait par sa propre voie critique, à savoir que le plaisir esthétique est un plaisir fondé sur les seules propriétés formelles des objets ; Urmson a beau apporter une nouvelle houe, il lui arrive parfois de déterrer de vieilles racines. » Mais il ne suffit heureusement pas à une idée d'être « traditionnelle » pour être fausse ; l'objection de fond à ce formalisme néo-kantien, c'est le fait que l'on peut apprécier de manière esthétique autre chose qu'une pure forme : par exemple, une idée philosophique exprimée ou un personnage représenté dans une œuvre littéraire. On peut sans doute élargir la notion de forme pour qu'elle s'applique à de tels objets ; mais alors, dit Pole, il est fort à craindre que « forme » ne soit défini comme « tout ce qui peut faire l'objet d'une réponse esthétique » – ce qui (même si Pole a la discrétion de ne pas le souligner) nous conduit, si j'ose dire, tout droit à un cercle : l'appréciation esthétique définie par le fait de porter sur la forme, et la forme définie par le fait de provoquer une appréciation esthétique.

Cette objection n'est peut-être pas aussi forte qu'elle ne le semble, ou plutôt la difficulté qu'elle soulève n'est pas exactement celle qu'elle expose. Il est bien vrai que l'appréciation esthétique, positive, négative ou neutre, est étroitement liée à l'attention « formelle » (dans mes termes : aspectuelle), puisque c'est ce *ground* qui la spécifie comme telle par opposition à d'autres sortes d'appréciations : chacun perçoit bien la différence entre l'appréciation gustative et l'appréciation esthétique d'un fruit, et que le fondement de cette différence tient à celle qui sépare ces deux façons d'aborder le même objet que sont l'acte de le consommer et celui de le regarder (je ne méconnais pas pour autant la part esthétique que comporte une appréciation gustative, et j'y reviendrai) ; ou entre le jugement moral et le jugement esthétique sur une action ou une opinion, que l'on peut à la fois condamner sur un plan et admirer sur l'autre. Mais cette relation étroite n'est pas réciproque, car si l'appréciation esthétique dépend de l'attention aspectuelle, l'attention aspectuelle ne dépend pas de l'appréciation esthétique, puisqu'elle peut dans certaines circonstances, nous l'avons vu, s'investir dans une finalité non esthétique, et purement cognitive (le coup d'œil de l'expert). Ce n'est donc pas l'appréciation (qui peut en résulter ou non) qui définit l'attention, et le « cercle » suggéré par Pole ne consiste qu'en cette idée fausse, qui n'est nullement inhérente à la théorie en cause. La difficulté tient plutôt au fait indéniable qu'une « idée » (philosophique

ou autre), un « personnage », une action fictionnelle, etc., peuvent susciter une appréciation esthétique, qui semble en ce cas résulter d'une attention non aspectuelle, puisqu'elle porte sur un élément, non de forme, mais de « contenu ». La réponse à cette objection-là, c'est que n'importe quel objet peut être considéré dans son aspect, et donc relever d'une attention aspectuelle, y compris un élément de contenu.

Panofsky a, volontairement ou non, illustré la relativité de la notion de forme en montrant que ce que nous appelons ordinairement « description formelle » d'un tableau, y désignant par exemple « un homme » ou « un rocher » sans nous interroger sur l'identité historique de cet homme ou géologique de ce rocher, implique en fait déjà une lecture sémiotique, et donc l'identification de contenus dénotés, là où une description « véritablement formelle » devrait se borner à parler « de couleurs, des multiples contrastes qu'elles forment en elles, des innombrables passages que leur permet l'infinie variété de leurs nuances[44] », c'est-à-dire se contenter d'une considération non figurative, en termes de traits et de taches, d'un tableau dont l'intention, dans cette hypothèse, est pourtant manifestement figurative. Comme on le sait, Panofsky refuse une telle attitude, et propose à l'analyse iconologique toute une série d'objets définis par un « contenu conceptuel » que détermine une information complémentaire fournie par les sources historiques, littéraires, religieuses, etc. Mais son hésitation liminaire montre bien que chaque niveau peut se définir comme « formel » à l'égard du suivant : cette tache s'identifie comme un être humain, cet être humain s'identifie comme un soldat romain, etc., si bien que chaque contenu peut être perçu comme une « forme » désignant un autre contenu plus spécifié, l'analyse progressant de forme en contenu et régressant de contenu en forme. Ce fait est évidemment surtout caractéristique des œuvres d'art, et plus spécifiquement, encore une fois, des œuvres « représentatives », car seul ce type d'objets présente, de manière manifeste et comme institutionnelle, des formes signifiantes et des contenus signifiés[45]. Dans ce genre d'œuvres, la forme signifiante (le tissu verbal d'un poème, le dessin et les couleurs d'un tableau) semble au premier abord seule capable d'attirer une attention formelle, et donc éventuellement une appréciation esthétique ; mais en fait chacun de ses niveaux « stratifiés » peut aussi bien s'y prêter : les sentiments exprimés dans ce poème, la scène représentée dans ce tableau sont tout aussi susceptibles d'une considération formelle s'attachant à ce qu'on peut appeler, en termes hjelmsleviens, la « forme du contenu ». Pour abuser une fois de plus d'une remarque d'Aristote[46], l'histoire d'Œdipe présente un intérêt structural indépendant de son mode de représentation (narratif ou dramatique), mais également distinct de sa teneur psychologique, pour qui néglige le thème de l'inceste fils-mère et du meurtre du père, et s'attache au seul schéma causal de la *précaution fatale*, qu'elle partage avec d'autres histoires de thème psychologique différent, et d'issue tragique ou comique[47] : la considérer sous cet angle, c'est bien d'une certaine façon considérer son contenu par son aspect formel ; un tel parti peut certes être taxé, justement, de « formalisme », mais ce reproche même montre bien que l'attention aspectuelle peut investir plusieurs niveaux d'une œuvre, dont chacun peut être considéré de manière intransitive, indépendamment de sa fonction dénotative et dans ce que nous appellerons plus loin, avec Goodman, sa valeur d'*exemplification*. Je ne suis d'ailleurs pas certain que le contenu thématique de cette histoire (le « complexe d'Œdipe » au sens freudien) ne puisse être lui-même traité parfois comme un objet esthétique. Ce qu'on appelle couramment l'*esthétisme* consiste précisément à considérer dans (et valoriser pour) son aspect esthétique (le « beau crime » cher à certains) ce qu'il faut plutôt considérer et évaluer dans son contenu éthique ou ses conséquences sociales, et à donner le pas, sur la responsabilité morale, à l'appréciation esthétique la plus subjective[48]. Bref, relativiser ou, plus exactement, *dialectiser* la notion d'aspect – opération à coup sûr nécessaire si l'on ne veut pas réduire l'attention esthétique aux seuls effets de surface, comme l'ont fait en peinture des critiques tels que Clement Greenberg – ne conduit pas nécessairement au cercle suggéré par Pole, et qui renverrait indéfiniment de la forme à l'appréciation et de l'appréciation à la forme. À quelque niveau de l'objet

qu'elle s'attache, l'attention aspectuelle détermine et définit sans réciproque l'appréciation esthétique, qui n'en est qu'un effet – même si, de toute évidence, l'effet importe ici plus que sa cause : une attention qui n'aboutirait pas à une appréciation ne mobiliserait que quelques spécialistes, dont la motivation et l'activité purement cognitives auraient peu de rapport avec l'expérience esthétique commune – présentement notre objet. Nietzsche dit à peu près, je ne sais où, que l'artiste est celui qui voit une forme là où le commun des mortels voit un contenu ; c'est bien l'attitude de notre emblématique Courbet devant ses fagots. Mais ce transfert caractérise déjà, et plus largement, toute attention esthétique.

La notion d'expérience esthétique, qualifiée d'« état fantomatique », a été attaquée, dès 1925, par Ivor A. Richards[49], en réaction contre la tradition kantienne et contre les théories de Clive Bell[50], principal esthéticien anglais du début de ce siècle. La critique de Richards visait essentiellement l'idée d'un caractère psychologique *sui generis* de cette expérience ; ce caractère, nous l'avons vu, n'est nullement essentiel à sa définition, qui procède plutôt d'une spécificité d'objet ; on pourrait donc simplement négliger cette critique comme non pertinente, mais elle comporte au passage un argument qui mérite, lui, d'être relevé : Richards conteste qu'on puisse concevoir un point commun entre plaisir et déplaisir esthétiques. On peut sans doute répondre que le point commun entre ces deux sentiments est précisément le caractère *esthétique* que désigne cet adjectif, comme le point commun entre la récession et la croissance économiques est d'être des faits économiques ; mais cette réponse risque de paraître purement verbale : resterait à prouver l'existence réelle de ce caractère. Il me semble que cette existence tient précisément à celle de l'attention esthétique, comme définie un peu ci-dessus et davantage ci-dessous, qui constitue un objet quelconque en objet (d'attention) esthétique, susceptible comme tel de provoquer un sentiment de plaisir ou de déplaisir. C'est ce *ground* causal, comme l'appelle Urmson, qui est le point commun à ces sentiments opposés, et accessoirement à un état intermédiaire ou neutre, nullement exceptionnel, qui est l'état d'indifférence esthétique : comme le remarque justement Urmson, une réaction d'indifférence (son mot est « *mere toleration* ») esthétique (« Je ne trouve cet objet ni beau ni laid ») n'est nullement une absence de réaction esthétique, qui supposerait qu'on « ne considère pas cet objet d'un point de vue esthétique (*in an aesthetic light*) ». Se saisir d'un outil en cas de besoin sans se soucier de son aspect esthétique n'est évidemment pas la même chose que répondre, tout compte fait, « Bof » à une question concernant spécifiquement ledit aspect. Nous retrouverons ce point à propos de l'appréciation, mais il n'est pas surprenant qu'il surgisse dès maintenant : le trait commun entre le plaisir esthétique de Pierre et le déplaisir esthétique de Paul devant le même objet, c'est très clairement le fait que Pierre et Paul considèrent cet objet de manière esthétique. Faute de quoi, Pierre pourrait éprouver un vif plaisir esthétique à contempler un fruit (par exemple un coing) que Paul éprouverait un vif déplaisir gustatif à croquer. Je ne pense d'ailleurs pas qu'on devrait dans ce cas nier *tout* point commun à ces deux expériences : n'importe quel plaisir d'une certaine sorte et n'importe quel déplaisir d'une autre sorte ont au moins en commun le fait de pouvoir être définis comme des « sentiments ». On (Richards ?) m'objectera peut-être que ce point commun est d'ordre plus logique que psychologique, mais cette objection n'est pas de nature à m'arrêter. Je m'avoue aussi peu soucieux que capable de définir l'expérience esthétique en termes de propriétés psychologiques, ni d'ailleurs physiologiques, même si je pense que Kant n'a pas tort, se référant, de manière plutôt inattendue, à Épicure, de dire que le plaisir esthétique doit bien avoir quelque effet corporel, faute de quoi il ne serait pas un plaisir[51]. Le plus sûr me semble être de la définir par sa cause, qui n'est pas son objet au sens courant, puisque tout objet en ce sens peut lui donner occasion, mais bien la manière dont cet objet est considéré – laquelle, à son tour, se

définit par ce que, dans l'objet, elle choisit de considérer – et qui constitue dès lors son objet attentionnel.

Mais le principal pourfendeur de la notion d'attention esthétique est George Dickie[52], dont l'argumentation vise explicitement Bullough, Vivas et Stolnitz. Je laisse de côté sa réfutation de Bullough, dont l'analyse n'était pas elle-même d'une grande pertinence. Sa critique de la position commune de Vivas et de Stolnitz – c'est-à-dire de la notion d'attention « intransitive » ou « désintéressée » – me semble quelque peu sophistique. Il n'y a pas de sens, dit-il d'une part, à parler d'attention désintéressée, tout simplement parce qu'il n'est pas *a contrario* possible, par exemple, d'écouter de la musique d'une manière intéressée ; mais il ajoute d'autre part qu'un critique qui assiste à un concert *en vue* d'en faire le compte rendu (et donc de manière, en ce sens, transitive et intéressée) ne l'en écoute pas moins de manière esthétique. Ces deux arguments contradictoires me semblent également invalides. Le premier ramène la relation esthétique en général à la relation spécifique à une œuvre d'art, où l'attention « désintéressée » se trouve pour ainsi dire imposée, ou fortement suggérée, par la nature de l'objet : face à une œuvre d'art (surtout musicale), une attitude « intéressée » de type purement pratique est évidemment peu courante : à l'écoute d'une symphonie, la question la plus naturelle ou la plus fréquente n'est certainement pas : « À quoi ça sert ? » – ce qui ne signifie pas qu'elle soit absolument exclue[53]. Une œuvre littéraire ou, *a fortiori*, architecturale la susciterait sans doute plus facilement, et encore bien davantage un artefact utilitaire, à l'égard duquel l'attention intransitive doit vraiment être *adoptée* par décision consciente ou inconsciente ; l'exemple choisi est donc trop étroitement *ad hoc* pour être pertinent. Quant au critique en charge d'un compte rendu, il est bien vrai que son attention, s'il est sérieux, sera de type esthétique (ou plus précisément artistique), mais il est faux qu'elle soit « intéressée » quant à l'œuvre en cause, dont il ne se demande certainement pas à quoi elle sert ; il se demande, comme tout auditeur « désintéressé », *comment elle est* et *ce qu'il en pense*, et il se propose de transmettre à ses lecteurs ses observations et son appréciation, qui feront la matière de son compte rendu. C'est ce compte rendu, et non l'œuvre musicale, qu'il traitera de manière instrumentale et transitive – comme moyen, par exemple, d'éduquer le public ou de nourrir sa petite famille – à moins qu'il ne le produise lui-même de manière désintéressée, « pour le plaisir ». Mais dans tous les cas (on peut certainement en imaginer d'autres), la fonction assignée au compte rendu ne l'est nullement à la symphonie elle-même, et l'on ne peut donc pas dire que l'attention du critique est, *sur le même objet*, à la fois esthétique et transitive. Observons au passage que ces deux arguments procèdent d'un glissement *non spécifié* de la relation esthétique à la relation artistique, et même, pour le second, de l'attention esthétique en général à l'attention critique professionnelle. Ce glissement – et la distorsion qu'il entraîne – est typique de l'esthétique analytique contemporaine, qui se conçoit volontiers, contrairement à la kantienne, comme une théorie de la pratique et du discours critiques – comme si cette pratique et ce discours étaient le lieu par excellence de la relation esthétique[54]. Nous retrouverons ce trait, entre autres, chez Beardsley, qui le thématise clairement dans son titre : *Esthétique. Problèmes en philosophie de la critique*. Dickie s'en prend également à une proposition de Vincent Tomas[55], qui définit l'attitude esthétique (en peinture) par le fait de « regarder un tableau en prêtant une attention intense (*closely attending*) à la manière dont il apparaît », et qu'il qualifie de « vide ». Elle me semble seulement insuffisante, parce qu'elle ne définit que l'attention aspectuelle ; il lui manque évidemment l'orientation vers une appréciation : Champollion prête sans doute une attention intense à l'« apparence » de la pierre de Rosette, mais cette attention vise clairement autre chose qu'une appréciation en termes de plaisir ou de déplaisir ; on pourrait dire, en anticipant sur les catégories goodmaniennes, qu'elle scrute intensément les propriétés exemplifiées par

cet objet, mais spécifiquement en quête de sa fonction dénotative – ce qui détermine déjà une sélection parmi ces propriétés, dont elle ne retient que les graphiques, à l'exclusion de celles du support. Sherlock Holmes, sans doute encore, passe le lieu du crime au peigne fin, sans préjuger ce qui peut ou non faire indice ; il n'en est pas moins en quête d'un indice, et bien entendu son investigation s'arrêtera aussitôt qu'il l'aura trouvé ; pour lui comme pour l'esthète goodmanien, « chaque détail compte », mais seulement jusqu'à la découverte du détail pertinent, qui rejette les autres dans l'insignifiance. L'attention intense à l'apparence ne *constitue* donc pas l'attention esthétique, mais elle y contribue, et sa mention n'est donc pas si « vide » – je ne prétends pas pour autant qu'elle soit très neuve.

La critique la plus pertinente de Dickie[56] me semble atteindre l'idée qu'il pourrait exister plusieurs *sortes* d'attention, distinctes par leur nature psychologique. Mais je ne suis pas sûr qu'aucun tenant de l'« attitude esthétique » adhère à cette proposition, sans doute invérifiable. Ce qui distingue les divers types d'attention, c'est encore une fois leur choix d'objet et leur visée. Dickie y insiste à juste titre : « S'il est assez facile de voir ce que signifie "avoir divers motifs", il est plus difficile de voir comment ces divers motifs affectent la nature de l'attention. Divers motifs peuvent diriger l'attention vers différents objets, mais l'activité attentionnelle en elle-même reste identique. » Mais cette réserve ne disqualifie nullement la thèse qu'il combat, et qui, dans la plupart des cas, en tenait déjà compte. Je ne prétends pas pour autant que l'attention esthétique soit, par ce qui précède, définie de façon pleinement satisfaisante. Il me semble en revanche que la théorie goodmanienne des « symptômes de l'esthétique[57] » va nous permettre de faire quelques pas dans cette direction.

Symptômes de l'attention esthétique

Un tel recours peut sembler étrange, car Goodman ne se réfère qu'en des termes plutôt sarcastiques à la notion d'« attitude », qu'il juge trop entachée de statisme et de passivité contemplative, et à laquelle il oppose vigoureusement, et très pertinemment, celle, plus dynamique, d'*activité*[58] ; cédant à son goût pour la caricature, il croit pouvoir illustrer la première par l'idée que « l'attitude esthétique appropriée à l'égard d'un poème consiste à contempler la page imprimée sans la lire », alors qu'il tient lui-même, à juste titre, qu'il faut lire, non seulement les poèmes, mais aussi (comme le demandait déjà Poussin) les tableaux[59] ; son hostilité est d'ailleurs encore plus vive à l'égard de celle de *plaisir* esthétique, qu'il dévalorise au nom d'une conception purement cognitiviste de la relation esthétique, mais nous n'en sommes pas encore là ; et surtout, il ne présente nullement ses « symptômes » comme relatifs à un certain mode (subjectif) de réception, mais plutôt aux propriétés de certains objets, et en particulier (mais non exclusivement) des œuvres d'art. Mais cette présentation ne me semble pas vraiment soutenable : je pense que l'esthétique (terme qu'il récuse[60]) goodmanienne, sur ce point, est plus subjectiviste qu'elle ne le veut, ou plus exactement qu'elle se prête plus qu'elle ne le souhaite à une lecture subjectiviste[61]. Je pense même qu'elle n'en supporte pas d'autre, parce que ses « symptômes » ne peuvent être rien d'autre que ceux de l'*attention* esthétique.

Les deux principaux textes sur le sujet[62] insèrent l'analyse de ces « symptômes » dans une recherche sur le statut de l'œuvre d'art, et semblent donc subordonner la première à la seconde. Dans *Langages de l'art*, il s'agit de substituer cette série de critères à ceux, taxés d'hédonisme et d'affectivisme, de l'« esthétique traditionnelle », pour une description finale des effets de l'art. Dans « Quand y a-t-il art ? », il s'agit de répondre en termes fonctionnels à la question posée par le titre – la substitution du *quand ?* à l'habituel *qu'est-ce que ?* illustrant clairement ce parti anti-essentialiste. La démarche de ce dernier texte est au demeurant plutôt elliptique, puisqu'elle semble donner directement à une question sur l'*artistique* une réponse par l'*esthétique* : il y aurait art quand (seulement quand et chaque fois que) un

objet présenterait les symptômes de l'esthétique[63], et de ce fait tout « objet esthétique » (tout objet *quand* il fonctionne esthétiquement) serait une œuvre d'art. Je ne suis pas sûr que la position de Goodman soit aussi abrupte que ne l'implique cet enchaînement, mais je réserve ce point : nous considérerons pour l'instant lesdits symptômes dans leur simple pertinence esthétique, sans nous interroger sur la relation éventuelle entre les deux domaines.

Conformément à sa conception résolument sémiotique[64] de l'art et, plus généralement, de l'activité intellectuelle, Goodman aborde[65] donc la définition du fait esthétique par une série de « symptômes » – c'est-à-dire d'indices susceptibles de renvoyer à ce fait comme à leur cause probable : là où se trouvent ces (ou certains de ces) symptômes, il doit y avoir de l'esthétique – qui relèvent tous du fonctionnement symbolique : un objet est esthétique (artistique ?) quand il fonctionne symboliquement d'une certaine manière, que spécifient ces symptômes. Ils sont au nombre de quatre en 1968, un cinquième vient les rejoindre en 1977, et tous les cinq renvoient au système très particulier de la sémiotique goodmanienne, qui ne s'applique pas seulement aux objets esthétiques, et qui s'est élaborée dans la théorie de la notation (et de l'affichage des mesures) que présentent les chapitres IV et V de *Langages de l'art* – d'où leur caractère apparemment incongru dans le contexte de la théorie esthétique. Le premier est la *densité syntaxique*[66], c'est-à-dire le fait que la plus petite différence entre deux états du signifiant est pleinement signifiante : par exemple, le moindre déplacement de l'aiguille sur un cadran d'horloge analogique (le contraire en est la différenciation, ou articulation, syntaxique, où les états signifiants sont discontinus, comme dans une horloge à affichage numérique) ; ce trait oppose les figures graphiques (*sketches*), qui sont syntaxiquement denses, aux textes (*scripts*) produits dans les langues naturelles, et aux partitions (*scores*) musicales, chorégraphiques ou autres, qui sont syntaxiquement articulés : il n'y a pas d'état intermédiaire signifiant entre deux phonèmes, entre deux lettres ou entre deux notes conjointes de la notation musicale standard. Le deuxième est la *densité sémantique*, c'est-à-dire le caractère continu du signifié : l'écoulement du temps que symbolise l'aiguille analogique, ou le continuum spatial de l'objet figuré par un dessin, ou la manière dont les signifiés verbaux (concepts) des langues naturelles se fondent les uns dans les autres, s'emboîtent et se recoupent ; sur ce plan, les textes et les dessins s'opposent ensemble aux notations, qui sont articulées non seulement sur le plan syntaxique, mais encore sur le plan sémantique : on ne peut noter dans une partition classique un *la* en général qui subsumerait tous les *la* de toutes hauteurs et de toutes durées, comme on peut le faire – comme je viens de le faire – en « langage discursif », et il n'y a aucun ton dans le système tonal tempéré qui soit intermédiaire entre *la* et *la* dièse, comme on peut toujours trouver, sinon nommer, une nuance entre deux rouges. Le troisième, que Goodman semble réserver aux systèmes syntaxiquement denses[67], est la *saturation (syntaxique) relative*, c'est-à-dire le fait qu'un plus grand nombre de traits syntaxiques soient pertinents à la signification : entre un diagramme scientifique, par exemple économique (cours en Bourse) ou médical (courbe de température, électrocardiogramme), et un dessin rigoureusement de même forme, par exemple un Hokusai représentant une chaîne de montagnes, la différence, non perceptuelle et immanente, mais contextuelle (relative au statut symbolique de l'objet) tient à ceci : dans le diagramme, seules comptent les positions relatives en abscisses et ordonnées (et bien souvent la « courbe » n'est qu'une ligne brisée dont les segments, non pertinents en détail, servent seulement à relier les points pertinents successifs – ce qui, si je ne m'abuse, fait sortir le diagramme du régime syntaxiquement « dense »[68]) ; dans le dessin d'Hokusai au contraire, chaque détail « syntaxique » (aspectuel) compte : la dimension absolue, les nuances de couleur, l'épaisseur du trait, les hésitations, les repentirs, les coulures, la nature du support, etc.[69]. On peut évidemment récuser ce genre d'exemples au nom de l'improbabilité d'une telle coïncidence perceptuelle entre un diagramme et un dessin, mais il suffit de s'imaginer en présence d'un *seul* tracé dont on ne *saurait* pas s'il est celui d'un diagramme ou celui d'un dessin : pendant la Première Guerre mondiale, les

douaniers italiens arrêtèrent Stravinski en possession d'un portrait de lui par Picasso, dans sa manière cubiste, et refusèrent de le laisser passer, convaincus qu'il s'agissait d'un plan, éventuellement stratégique[70] ; selon l'hypothèse d'identification, le même tracé, non seulement changeait de référent, mais appelait deux *modes de lecture* fort différents. Ces différences sont de degré, entre autres parce qu'on peut toujours augmenter le nombre de traits pertinents d'un diagramme : dans un graphique de cotations journalières en Bourse, on pourrait symboliser le volume de transactions par l'épaisseur du tracé, ou par des variations de couleur – ce qui montre au passage, me semble-t-il, qu'un schéma articulé peut être lui aussi plus ou moins saturé, et donc que l'opposition *saturation-atténuation* n'est pas propre aux systèmes syntaxiquement denses ; inversement, la saturation ne signifie pas littéralement que *tous* les traits sont pertinents : par exemple, on ne tient pas pour significatif le *poids* d'un tableau ; disons au moins qu'il ne l'est pas en général, et pour le simple spectateur (il peut le devenir lors d'une expertise).

Le quatrième symptôme est l'*exemplification*, ou plus précisément le fait qu'un objet symbolise sur le mode de l'exemplification, c'est-à-dire réfère aux propriétés qu'il possède, comme un échantillon réfère à une ou plusieurs de ses propriétés (un coupon de velours de laine rouge réfère aux trois propriétés *velours*, *laine*, *rouge*, qu'il possède et que devra posséder le rouleau de tissu qu'il permet de commander). Un objet (reçu comme) esthétique peut fonctionner sur le mode dénotatif, comme le dessin d'Hokusai qui représente une chaîne de montagnes, ou non (un tableau abstrait ou un morceau de musique n'est pas censé dénoter quoi que ce soit), mais il fonctionne aussi (et parfois exclusivement) sur le mode exemplificatif, en ce sens qu'il désigne par appartenance à leur classe les prédicats qui réciproquement le dénotent, littéralement ou métaphoriquement (Goodman baptise *expression* l'exemplification métaphorique, qui est évidemment un cas particulier de l'exemplification) : tel *tondo* exemplifie (entre autres) la rondeur et exprime (entre autres) la douceur, telle symphonie exemplifie (entre autres) la tonalité d'*ut* majeur et exprime (entre autres) la majesté, telle église exemplifie l'art roman et exprime la naïveté rustique, la simplicité évangélique, etc.[71].

Le point sensible de ce quatrième symptôme est pour moi dans le *entre autres*, et j'y reviens, mais il faut d'abord observer que ce quatrième trait, d'exemplification, s'oppose aux trois premiers, qui concernaient tous trois le mode dénotatif : articulation ou densité, atténuation ou saturation sont des caractéristiques opposées (absolument ou relativement) à l'intérieur des systèmes dénotatifs, et qui servent entre autres à distinguer les notations strictes (qu'illustrent par excellence les partitions de la musique classique) des simples dénotations verbales ou graphiques. Tout semble donc se passer comme si les critères de l'esthéticité se dégageaient *a contrario* de ceux de la notation[72], ou comme si, après avoir trouvé dans les réquisits de la notation le critère distinctif du régime allographique, Goodman s'avisait après coup que la fonction esthétique eût partie liée avec ceux du régime opposé – ce que peut accréditer l'antithèse du diagramme et du dessin : le diagramme est un objet à la fois allographique, « atténué » et scientifique ; le dessin est à la fois autographique, saturé et artistique ; même si cette antithèse ne veut illustrer que l'opposition entre deux types de « densité », il est difficile de ne pas la lire comme un symbole à la Danto de l'opposition entre un objet non artistique et un autre objet (perceptuellement indiscernable) artistique[73], et de ne pas supposer que les symptômes d'esthéticité coïncident avec les critères d'autographisme. Dès lors, et quelle que soit la souplesse d'utilisation des « symptômes », les œuvres plastiques, comme naturellement denses et saturées, seraient en quelque sorte davantage (ou plus facilement) marquées du sceau de l'esthéticité que les textes littéraires, dont le médium (la langue) est syntaxiquement articulé, et que les compositions musicales, qui proposent des notations articulées de part en part. Il n'en est évidemment rien, pour plusieurs raisons : la musique ne se

réduit pas au caractère notationnel de (certaines de) ses partitions (mais non de ses exécutions), les œuvres littéraires ne se réduisent pas au système dénotatif de la langue et/ou de l'écriture ; inversement un tableau pourrait fonctionner comme symbole dans un système rudimentaire mais parfaitement articulé, où par convention afficher *La Joconde* signifierait « déclaration de guerre » et afficher la *Vénus d'Urbino* signifierait « poursuite des négociations » (je fais confiance aux herméneutes professionnels, et surtout amateurs, pour motiver après coup ces deux signes arbitraires, comme Lévi-Strauss s'amuse quelque part à motiver et contre-motiver les couleurs des feux de signalisation routière), et l'on sait bien qu'il n'est pas nécessaire de recourir à des cas aussi artificiels pour rencontrer des fonctions aussi conventionnelles, et par là aussi peu « denses ». Il n'est que de (ne pas) considérer les sculptures des monuments aux morts de nos communes – qui se soucie de leur détail iconique au-delà du signifié global : « Des fils de cette commune (liste ci-dessous) sont morts pour la patrie »? En fait, la réduction (aux traits pertinents) qui oppose les symboles « atténués » aux symboles « saturés » n'est pas identique, mais en quelque sorte parallèle à celle qui caractérise le régime allographique : la réduction allographique consiste à mettre entre parenthèses les propriétés de manifestation au profit des seules propriétés d'immanence (oublier par exemple les particularités typographiques d'une édition pour ne considérer que l'idéalité de son texte) ; la réduction propre aux symboles atténués consiste à mettre entre parenthèses comme non pertinentes certaines propriétés d'immanence, comme l'épaisseur de trait ou la couleur d'un diagramme – ou, ajouterai-je en changeant de terrain (mais non de sujet), comme les particularités stylistiques d'un ordre du jour. Le symptôme (inverse) de saturation est donc tout à fait indépendant du régime d'immanence[74] – si ce n'est, bien sûr, que les objets autographiques ignorent l'autre type de réduction, ce qui y élimine (pour nous) tout risque de confusion. D'autre part, Goodman insiste sur le fait que « la présence ou l'absence des symptômes ne suffit pas à qualifier ou à disqualifier quelque chose du caractère esthétique, et la mesure dans laquelle ces traits sont présents ne donne pas la mesure dans laquelle un objet ou une expérience sont esthétiques. Il ne s'ensuit donc pas du tout que la poésie, par exemple, qui n'est pas syntaxiquement dense, soit moins de l'art ou moins susceptible d'être de l'art que la peinture, qui présente les quatre symptômes. Certains symboles esthétiques peuvent avoir moins de symptômes que certains symboles non esthétiques. C'est parfois mal compris[75] ». La fonction apotropaïque de cette note est assez claire, et sans doute nullement superflue ; du coup, on pourrait en venir à se demander si les fameux symptômes, qu'on doit manier avec tant de précautions, sont bien fiables et bien utiles. Je crois qu'ils le sont, et peut-être plus que ne le revendique leur inventeur, mais pour le montrer il faut en poursuivre encore un peu l'examen[76].

Les trois premiers, nous l'avons vu, portent sur le mode de fonctionnement d'objets pris comme symboles dénotatifs. Ils concernent donc essentiellement les arts à fonction dénotative, tels que la peinture figurative ou la littérature, mais on ne doit pas oublier que n'importe quoi peut, par convention, dénoter n'importe quoi – y compris lorsqu'un objet déjà dénotatif est utilisé pour dénoter tout autre chose, comme à l'instant ma *Joconde* et ma *Vénus d'Urbino*. Une mélodie, objet (œuvre) en principe non dénotatif, peut fort bien être investie, en cas de besoin, d'une dénotation spécifiée, comme, si j'ai bonne mémoire, dans le film d'Hitchcock *Une femme disparaît*. Dans cet exemple comme dans le précédent, le symbole est syntaxiquement fort « atténué », puisque son identification globale suffit à sa fonction, sans que son détail importe : c'est évidemment le cas des sonneries de clairon, et de bien d'autres types de signaux sonores. Mais on pourrait entreprendre de « saturer » davantage le signifiant mélodique, en faisant assumer des nuances sémantiques par des variations de rythme ou de tonalité. Il ne serait pas très difficile, par exemple, de symboliser, sur convention expresse, la « courbe » des températures biquotidiennes d'un malade par une ligne mélodique chantée ou sifflée (ou *a fortiori* notée sur une portée, mais cela devient vraiment trop facile) dans une certaine tonalité, et celle des onze autres malades du

service, chacun d'eux ayant sa tonalité distinctive ; les variations de rythme ou de timbre pourraient augmenter encore les capacités du système, qui n'exigerait qu'un personnel dûment qualifié et – j'y tiens – correctement rétribué. Je ne prétends (et d'ailleurs je ne souhaite) nullement par de tels exemples ou hypothèses récuser toute une tradition, de Hanslick à Stravinski (et au-delà), de « formalisme » musical, mais simplement, et en passant, préciser le point d'application de la thèse selon laquelle la musique ne peut rien signifier : un objet musical, comme n'importe quel autre, peut toujours, par convention dénotative, signifier n'importe quoi ; ce dont ne dispose pas la musique, ou ce dont elle dispose moins que d'autres arts, c'est du moyen de dénoter d'une manière *motivée*, et spécialement de manière mimétique ; il lui reste, bien sûr, toute la gamme (c'est bien le mot) des capacités connotatives, ou « allusives », par emprunt (une phrase, un accord peuvent sonner *bluesy*, *jazzy*, flamenco, brésilien, oriental, etc.), et quelques bribes de conventions partielles, mais relativement stables, comme les valeurs affectives bien connues (et passablement surfaites) du majeur et du mineur, celles que les Anciens donnaient aux modes grecs (dorien = sérieux ; phrygien = martial ; lydien = triste ; éolien = joyeux), ou celles que certains attachent à nos tonalités (*fa* majeur = pastoral). Et au titre des valeurs symboliques globales, et largement arbitraires, attribuées à tel ou tel thème, il est sans doute superflu de rappeler les *leitmotive* wagnériens, dont on distribue parfois le glossaire officiel aux herméneutes démunis.

Densité syntaxique et sémantique et saturation syntaxique relative sont donc des indices relatifs à la fonction dénotative, mais qui peuvent affecter n'importe quel système symbolique, et donc entre autres n'importe quelle pratique artistique. Il me semble toutefois percevoir une différence de statut entre les deux premiers et le troisième, qui s'en trouve fortement rapproché du quatrième (l'exemplification). Qu'un système soit syntaxiquement et sémantiquement dense ou articulé est une donnée stable et objective, posée par convention au départ, et qui ne dépend pas de la manière dont on considère un objet. Il ne dépend pas de mon attitude attentionnelle que les segments de droites qui composent un diagramme soient ou non pertinents à sa fonction dénotative, et je dois en être préalablement informé pour l'interpréter correctement – faute de quoi je pourrai croire, par exemple, que la température de mon patient a monté de façon constante entre le 37,2 du matin et le 38,7 du soir, alors qu'aucune observation n'en a été faite, et que le segment intermédiaire est sémantiquement inerte. Il cesserait de l'être si chacun de ses points correspondait à une prise de température toutes les cinq minutes, ce qui lui donnerait sans doute un tracé moins rectiligne – et au patient une existence plus encombrée. Ou encore : on sait que les indications de tempo de la notation musicale classique (*adagio, allegro, presto…*) sont de type dense (et donc non notationnelles), en ce sens que leur valeur n'est pas précisément fixée, et que l'on peut donc toujours passer insensiblement d'un tempo à l'autre, sans savoir où se trouve la frontière (d'où la relative liberté des interprètes) ; ce n'est plus le cas des indications métronomiques (noire à 90, noire à 91), qui sont donc au contraire syntaxiquement (et sémantiquement) articulées, mais rien n'interdirait à un compositeur de fixer ses tempi en nombres métronomiques tout en conservant la nomenclature classique (allegro = *x*, adagio = *y*, etc.), qui s'en trouverait dès lors articulée en unités discrètes, permettant de discerner absolument les exécutions conformes des non conformes. Dans ces deux cas (et d'innombrables autres), il faut donc savoir *a priori* à quelle convention on a affaire, convention objective (c'est-à-dire ici : *instituée*) et que l'attention du récepteur n'est pas libre de modifier. Les effets de saturation dénotative que j'imaginais plus haut doivent évidemment fonctionner selon la même règle conventionnelle : si l'épaisseur ou la couleur variables du trait d'un diagramme ou la tonalité ou le timbre variables d'un signal mélodique sont investis d'une valeur dénotative, les partenaires de la communication sémiotique doivent en être également informés. En revanche, les effets de saturation que Goodman attribuait au dessin d'Hokusai ne relèvent pas de la même exigence, parce qu'ils n'exercent pas nécessairement la même fonction : tel tremblement (presque) imperceptible de la ligne ne « représente »

pas forcément un accident dans le profil montagneux ; il peut n'avoir aucune fonction dénotative, et néanmoins revêtir une grande signification, disons artistique, pour l'amateur sensible et attentif (un tremblement identique dans le diagramme scientifique est censé n'en avoir *aucune*, d'aucune sorte). En somme, les faits de saturation peuvent soit relever d'une convention objective, quand on les investit explicitement d'une fonction dénotative, soit relever d'un tout autre mode symbolique, quand une telle convention et une telle fonction sont absentes. Cet autre mode est évidemment celui que Goodman appelle l'exemplification. Il me semble donc que la « saturation syntaxique » peut être, selon les circonstances, un instrument de dénotation ou un facteur d'exemplification – et qu'elle ne vaut symptôme esthétique que dans le second cas. Je vais naturellement y insister un peu.

J'ai dit que le tremblement de la ligne dans le dessin d'Hokusai *pouvait* n'avoir aucune fonction représentative, ce qui signifie qu'il *peut* avoir une fonction d'exemplification, et que rien dans ce cas ne permet de trancher : ou bien ce tremblement représente un accident du paysage, ou bien il constitue un accident du parcours graphique, et je ne sais qu'en penser ; s'il s'agit, non d'un tremblement de la ligne, mais d'une légère coulure d'encre, la cause est plus facilement entendue : ce détail graphique, qui ne peut guère correspondre à un détail du sujet, ne peut dès lors être qu'une propriété, accidentelle ou volontaire, du dessin comme objet artistique. Dans les deux cas, avec ou sans certitude, je cesse de considérer ce dessin comme un simple instrument transitif de représentation, et je commence de le considérer pour lui-même, dans les propriétés qu'il manifeste, et dont je vais peut-être dire qu'il les exemplifie.

Je laisse ce *peut-être* en suspens pour envisager encore un ou deux exemples. Soit cette phrase de notre ancien Code pénal, qui a déjà beaucoup (trop, à tous égards) servi : « Tout condamné à mort aura la tête tranchée. » On peut la considérer dans sa seule fonction dénotative, et donc sur le mode de la réduction (« atténuation ») syntaxique à ses seuls aspects sémantiquement pertinents : c'est évidemment ainsi que procédera l'autorité judiciaire, sans s'attarder à la longueur de cette phrase ou au jeu de ses sonorités. On peut aussi, comme Stendhal, la considérer dans sa forme : observer son laconisme, compter ses douze pieds approximatifs, critiquer en bon malherbien la cacophonie *morora*, etc., et éventuellement relier comme « expressifs » ces traits formels à la rude prescription qu'elle édicte ; dans ce cas, l'attention s'attache, soit exclusivement, soit par surcroît, aux propriétés d'objet de la phrase – j'entends, bien sûr, d'objet idéal, supposant acquise cette réduction préalable qui conduit de la manifestation graphique à l'immanence textuelle[77]. De nouveau, j'ai le choix entre une attention « dénotative » et une attention « exemplificative » au même objet, et seule la seconde m'invite à saturer sa « syntaxe », c'est-à-dire à en considérer le plus grand nombre de détails[78]. Le dessin d'Hokusai, je le rappelle, est un objet autographique, la phrase du Code est un objet allographique. En voici un troisième, qui peut être indifféremment considéré dans l'un ou l'autre régime. Soit, sur ma route en voiture, un panneau (européen) de sens interdit. L'attention qu'on lui prête ordinairement est dénotative et transitive : je vois ce panneau, je comprends que cette voie m'est interdite, je m'arrête ou je bifurque. Mais je puis aussi bien, dans des conditions particulières (j'ignore sa signification, on m'invite à l'« apprécier », un détail me frappe soudain assez pour que je m'y attarde, etc.), mettre sa fonction dénotative entre parenthèses et m'absorber dans sa contemplation : j'observe « pour lui-même » ce large cercle rouge barré d'un large trait horizontal blanc, je considère les particularités de *cet* exemplaire, plus ou moins éraillé, ou celles du type (c'est-à-dire que je le traite comme autographique ou comme allographique) selon, par exemple, qu'on me demande mon avis sur l'exemplaire (« Faut-il remplacer ce panneau-ci, qui est usé ? ») ou sur le type (« Faut-il changer de symbole ? »). Aucune de ces décisions attentionnelles en faveur de l'exemplification, notons-le, n'est encore nécessairement, au sens courant, d'ordre esthétique : je puis étudier en expert, en historien, en ethnographe, la « facture » du dessin attribué à Hokusai, en linguiste la phrase du Code, en ingénieur le panneau routier : par exemple, me demander si une surface incurvée,

comme il est d'usage (au moins) en Norvège, ne le rendrait pas plus facilement visible pour qui l'aborde latéralement. Dans tous ces cas, et pour réintroduire dans ce commentaire (libre) de Goodman le qualificatif avancé plus haut, mon attention peut être aspectuelle sans être encore pour autant esthétique. Même si la première est une condition nécessaire de la seconde, il me semble évident – comme à Goodman – qu'elle n'en est pas la condition suffisante.

Le symptôme par excellence

La « saturation syntaxique » fonctionne donc tantôt en mode dénotatif (sur convention explicite), tantôt en mode d'exemplification, et il me semble que c'est dans le second cas qu'elle peut constituer un symptôme de relation esthétique. C'est qu'en fait, du moins à mes yeux, le symptôme esthétique par excellence est bien l'exemplification, et que la saturation, par son ambivalence, fait en quelque sorte transition entre les deux modes symboliques. Ce n'est pas pour autant que le second soit lui-même un indice certain de relation esthétique : un échantillon est typiquement un symbole exemplifiant, et de toute évidence son fonctionnement n'a rien de spécifiquement esthétique : c'est un symbole aussi fonctionnel et utilitaire que n'importe quel signe dénotatif, et son utilisation ordinaire est aussi sûre, malgré les défaillances imaginaires évoquées par Goodman[79], qui supposeraient chez les usagers une bonne dose de stupidité ou de mauvaise foi. La raison de cette efficacité tient au fait que les échantillons (et autres « exemples » courants) sont utilisés selon des règles sémiotiques, explicites ou implicites, connues de part et d'autre de la transaction : quand je choisis un tissu sur échantillon, je sais que celui-ci exemplifie la qualité du tissu, non sa dimension ; quand je choisis une peinture pour ma cuisine, je sais que le mur sera peint dans la couleur choisie, mais non dans le plastique qui la présente sur le nuancier ; quand je propose un exemple à mon auditoire, ce n'est pas dans le vide, mais dans un contexte qui en spécifie l'application. Un exemple est toujours exemple de quelque chose (exemplifie une classe), même si l'objet choisi appartient évidemment à un nombre indéfini de classes qu'il serait aussi apte à exemplifier. « Être un exemple » est une propriété typiquement relationnelle, qui appelle d'urgence une spécification : si je désigne un objet (parmi d'autres) sur ma table *ex abrupto* et hors de tout contexte en disant : « Voici un bon exemple », on me demandera inévitablement, et non sans agacement : « De quoi ? » Car cet objet peut exemplifier sa couleur, sa forme, sa fonction, sa provenance, son ancienneté, etc. – sans compter la bonne réponse (puisque nous en sommes aux devinettes) : « D'objet se trouvant actuellement sur ma table. » Ainsi, la fonction d'exemplification n'est sûre et efficace (« pratique ») qu'à condition d'être spécifiée – du moins parmi les nombreuses relations d'appartenance qu'entretient l'objet choisi : le trombone dont il s'agissait à l'instant ne peut pas exemplifier la classe des ordinateurs portables, et mon chandail vert, qui peut parfaitement exemplifier celle des vêtements en général, ne peut exemplifier ni celle des chaussettes ni celle des vêtements rouges.

De cette restriction manifeste, Goodman tire la proposition que les symboles exemplifiants sont plus déterminés que les symboles dénotants – puisque, de ce côté, l'arbitraire du signe conventionnel règne en maître (« Quand je sonnerai du cor, tu avaleras ce poison »), tandis qu'un objet ne peut exemplifier qu'une classe à laquelle il appartient, ou – ce qui revient au même – ne peut exemplifier que les propriétés qu'il possède : exemplifier, c'est référer à une propriété qu'on possède[80]. Cette proposition me semble à la fois exacte, pour la raison susdite, et inexacte, pour la raison suivante : une fois un symbole dénotatif adopté par convention, il n'est plus possible, sauf nouvelle convention explicite, de modifier sa fonction dénotative : je ne puis de mon propre chef, comme l'Hermogène du *Cratyle*, décider *in petto* que *cheval* désigne un homme, et Hernani ne peut sans rupture de contrat prétendre que l'appel du cor l'invite à prendre le large avec Dona Sol ; et inversement, comme je ne l'ai déjà que trop montré, on ne peut

jamais savoir *a priori* laquelle de ses propriétés un objet exemplifie. Autrement dit, les valeurs dénotatives ne sont libres qu'*avant* la convention, et les valeurs d'exemplification ne sont déterminées qu'*après* la spécification. Mais comme Goodman règle toute sa théorie de l'exemplification sur le cas des échantillons dûment spécifiés (fût-ce seulement par l'usage), il en vient à attribuer cette spécification à toutes les sortes d'exemplification – y compris apparemment dans l'ordre esthétique, où elle n'a que faire.

Cette question, décisive pour mon propos actuel, a été posée entre autres par Monroe Beardsley dans un article de 1978, auquel Goodman répond dans le même numéro de la revue *Erkenntnis*[81]. Que les traits exemplifiés par une œuvre, dit en substance Beardsley, doivent être des traits « possédés » par cette œuvre ne nous précise pas *quels* ils sont, et par conséquent la distinction entre « posséder » et « exemplifier » est inopérante, et une œuvre exemplifie tout simplement la totalité de ses traits. À cette objection Goodman réplique en général[82] que les valeurs dénotatives ne sont pas plus sûrement déterminées et que le rôle du philosophe n'est pas de déterminer les valeurs symboliques, mais de les analyser telles qu'elles fonctionnent en pratique ; et, plus spécifiquement, qu'une propriété possédée par une œuvre est exemplifiée quand l'œuvre la souligne, y réfère, la transmet (*conveys*), l'exhibe, la met en avant, etc. Ces métaphores anthropomorphiques ne me semblent pas vraiment répondre à la question, car encore faut-il que quelqu'un décide des propriétés qu'une œuvre (ou un objet en général) souligne ou ne souligne pas. Qu'une symphonie comporte *x* mesures, qu'un tableau fasse *x* sur *y* cm, qu'un roman contienne *x* mots, ce sont là des propriétés incontestables (objectives), mais que ces œuvres y réfèrent (et donc les exemplifient) ou non n'est pas de l'ordre du connaissable, sauf à décider comme Beardsley (j'y reviendrai) que toutes les propriétés perceptibles – et elles seules – sont exemplifiées. Certaines propriétés sont effectivement « soulignées », mais par l'auteur d'une œuvre, ou quelque autre instance plus ou moins autorisée ou influente, par voie de titre (*Symphonie en ut majeur*, *Nature morte au compotier*, *Poèmes saturniens*) ou de quelque autre indication paratextuelle (*Madame Bovary* couleur puce, *Salammbô* couleur pourpre) ; en fait, la plupart le sont *ad libitum* par le récepteur, qui peut à sa guise privilégier certains des traits présents, et plus ou moins « perceptibles », dans un objet : que *Tristan et Isolde* soit plutôt une exaltation morbide de la passion ou une amorce de dissolution du système tonal, la *Vue de Delft* plutôt l'écrin précieux d'un fameux petit pan de mur jaune ou une « chevauchée de théorèmes[83] », c'est assez clairement affaire de « vision », c'est-à-dire d'attention. Comme dit Roger Pouivet : « Il est appauvrissant de réduire la fonction d'exemplification à des cas où la codification est conventionnalisée par un usage social[84]. »

J'ignore si cette mise en garde vise Goodman, et même s'il serait opportun de la lui adresser, mais ce qui me paraît sûr, c'est qu'elle vaut pour tous et dans l'absolu : les valeurs d'exemplification d'un objet ne peuvent être réduites à celles que lui prescrit une convention sociale ou interindividuelle que dans les limites de cette convention (« Cet objet est un exemple de tire-bouchon ») ; hors de cette convention, l'objet, ou plus exactement son usager, retrouve sa liberté d'interprétation : cet objet peut exemplifier toutes les classes auxquelles il appartient, et dont en retour les prédicats peuvent le dénoter. Reconnaître cette liberté n'est pas un geste laxiste, ni une profession d'anarchisme sémiotique (ou logique), car il reste posé qu'un objet ne peut exemplifier que les propriétés qu'il possède, et que la liste de ces propriétés ne dépend pas du caprice absolu de son récepteur : d'un objet vert et carré je suis libre d'activer la propriété *vert* ou la propriété *carré*, mais non, sans obligation de justifier ce choix paradoxal[85], les propriétés *rouge* ou *circulaire*. Les œuvres d'art, du fait qu'elles procèdent d'une intention auctoriale parfois déclarée, peuvent supporter le poids de cette intention d'une manière qui entrave, ou pour le moins oriente, les choix interprétatifs de leurs récepteurs, mais cette limite n'est jamais infranchissable, et encore moins incontournable : le fait que Prokofiev ait intitulé *Symphonie*

classique sa première symphonie opus 21 ne m'interdit pas d'y trouver des accents modernistes, rien ne m'*oblige* à tenir compte du sujet mythologique de *La Chute d'Icare*, le « côté Dostoïevski » de Mme de Sévigné n'était certainement pas programmé par l'exquise marquise, et si Proust défendait son commentaire en disant que ces lettres, d'elles-mêmes et sans intervention interprétative de quiconque, « soulignent », « exhibent » et « mettent en avant » cette étrange parenté, chacun comprendrait qu'il redouble de métaphores en attribuant à un objet (en ce sens) inerte le propos esthétique qu'il lui impose rétroactivement. Les capacités d'exemplification des œuvres ne sont pas plus déterminées que celles, disons, des objets naturels, et en un sens elles le sont moins, parce que l'Histoire qui les porte ne cesse de modifier l'horizon de leur perception ; « Les traits qu'un objet exemplifie, dit excellemment Catherine Elgin, sont fonction des catégories qui les subsument. Ainsi les occasions d'exemplifier augmentent lorsqu'on invente de nouvelles catégories. Certaines ne se révèlent qu'après coup. Lorsque ses œuvres furent exposées pour la première fois, il était, pour des raisons évidentes, impossible de voir en Cézanne un précurseur du cubisme. Actuellement ses tableaux réclament à grands cris une telle lecture, tant ils exemplifient de façon manifeste la tournure que vont prendre les événements[86]. » Il y a de nouveau, dans cette dernière phrase, une inflexion anthropomorphique peut-être de nature à masquer le rôle interprétatif du spectateur, mais le fait en lui-même est clair : les toiles de Cézanne exemplifient aujourd'hui pour nous, de manière éclatante, un trait qu'elles ne pouvaient exemplifier ni pour les contemporains de Cézanne ni pour Cézanne lui-même, et qui est d'« annoncer le cubisme » – comme Mme de Sévigné, selon Proust, par le subjectivisme de son écriture, « annonçait » Dostoïevski et surtout, selon moi, Proust lui-même. Je reviendrai plus loin sur les implications de ces effets catégoriels propres aux œuvres d'art, mais il importait d'insister ici sur ce double point : que ces effets sont principalement liés à la fonction d'exemplification, et que les exemplifications artistiques sont aussi (sinon plus) ouvertes que les autres exemplifications esthétiques, c'est-à-dire qu'elles sont dans une large mesure attentionnelles.

Contrairement donc aux exemplifications fermées par convention qui caractérisent le fonctionnement des échantillons, les exemplifications esthétiques sont essentiellement ouvertes parce que indéterminées, et c'est cette indétermination qui fonde le principe de saturation. « Chaque détail compte » en ce sens que chaque détail (chaque propriété « possédée ») peut être, à un moment ou à un autre, activé, ou « mobilisé », par l'attention du récepteur[87], qui en applique le prédicat à l'objet considéré. Selon que ce prédicat est littéral (« cette église est romane », « ce prélude est en *si* mineur ») ou figuré (« cette église est modeste », « ce prélude est triste »), la propriété relève de l'exemplification *stricto sensu* ou de l'exemplification figurale, généralement métaphorique (c'est ce dernier mode symbolique, je le rappelle, que Goodman baptise *expression*), mais éventuellement métonymique[88], comme lorsqu'on dit qu'un vers de Baudelaire est racinien ou, de nouveau, qu'une phrase de Sévigné est dostoïevskienne. À l'indétermination de l'assignation générique s'ajoute donc celle du transfert figural : non seulement un objet relève toujours, plus ou moins objectivement, de plusieurs prédicats (de plusieurs classes d'appartenance), que de ce fait il peut exemplifier, mais encore chacun de ces prédicats peut être métaphoriquement ou métonymiquement interprété en plusieurs sens, que de ce fait il « exprime » ou « évoque » indirectement : une composition musicale peut, selon la disposition attentionnelle de chacun de ses auditeurs, exemplifier sa « forme », son mode, sa tonalité, son instrumentation, son tempo, son style, etc., et chacune de ces propriétés peut exprimer, plus ou moins légitimement, selon les auditeurs et les occurrences, les sentiments les plus divers : rien après tout n'oblige quiconque à trouver « triste » un prélude en *si* mineur, ou « majestueuse » une ouverture en *ut* majeur. Je ne suis pas sûr, d'ailleurs, que les catégories figurales soient aussi étanches et aussi stables que ne le supposait la rhétorique classique, et encore moins que leurs distinctions soient, surtout ici, d'une importance capitale ; ni davantage la distinction entre prédicats littéraux et figurés, qui de toute façon subissent l'érosion, entre autres, de

l'évolution linguistique : dire qu'une couleur est « froide » n'est plus une métaphore qu'au titre d'une rétrospection historique, parler d'un accord « pâle[89] » sera peut-être un jour aussi techniquement et objectivement littéral que le sont aujourd'hui devenues les *blue notes* de la gamme afro-américaine, et le choix me semble bien difficile, et bien oiseux, entre « ce lied exprime… » et « ce lied exemplifie le romantisme ». Les « expressions » d'aujourd'hui sont peut-être les « exemplifications » de demain – et vice versa.

La fonction d'exemplification, encore une fois, n'est pas un indice certain, ni une condition suffisante de la relation esthétique. Le passage du dénotatif à l'exemplificatif, lorsque je cesse de considérer le sens prescriptif d'un panneau de sens interdit pour m'interroger sur ses propriétés aspectuelles, ne signe pas absolument, je l'ai dit, l'entrée dans le régime esthétique, et pas davantage le fait d'observer soudain que telle pièce d'un jeu d'échecs est dépareillée, ce qui ne me détourne un instant de sa valeur fonctionnelle qu'au profit d'une simple assignation générique : « Ce fou blanc n'appartient pas au même ensemble que les autres. » Je ne suis pas sûr que l'on puisse spécifier comme esthétique une attention aspectuelle sans faire intervenir un nouveau facteur, que Goodman refuse absolument de considérer, et que nous n'allons pas tarder à envisager sans lui, mais il me semble en tout cas que les deux critères d'exemplification et de saturation syntaxique doivent être ici étroitement liés. On a vu que Goodman ne faisait aucune place à ce qui pourrait être une « saturation sémantique », et je ne suis pas sûr de devoir le faire à sa place. Ce pourrait être quelque chose comme l'indétermination du sens (le « sens pluriel » des herméneutes), que nous retrouverons peut-être avec le cinquième symptôme. La saturation syntaxique, en revanche, a manifestement partie liée avec l'exemplification, puisqu'elle favorise (ou révèle) le basculement de l'attention du dénotatif (ou plus généralement du fonctionnel) vers l'exemplificatif, autrement dit vers les propriétés aspectuelles – de ce à quoi sert un objet vers ce qu'il est, ou plutôt vers ce qu'on lui « trouve ». Le symptôme le plus sûr de l'attention esthétique serait donc quelque chose comme une exemplification *saturée* (ou *saturante*), c'est-à-dire encore une fois dont la fonction sémiotique resterait ouverte et indéterminée.

Une telle interprétation tombe peut-être sous le coup de la critique adressée par Pole à Urmson, de « déterrer de vieilles racines avec une nouvelle houe » – nommément, de retrouver la bonne vieille « contemplation désintéressée de la *Beschaffenheit* » du cher Emmanuel ou l'« intransitivité » de Vivas, redéfinies (ou simplement rebaptisées) dans les termes d'une sémiotique post-peircienne. Je ne suis pas sûr que ce reproche soit absolument décisif : après tout, si les nouvelles houes retombent sur les vieilles racines, cela prouve peut-être que les vieilles racines sont bien là, et qu'il y a quelque chose à en faire.

Goodman lui-même semble avoir perçu cette objection, qu'il s'efforce de repousser en ces termes : « Considérer une telle exemplificationalité (*sic*) comme esthétique peut sembler une concession à la tradition qui associe l'esthétique à l'immédiat et au non-transparent et qui veut donc que l'objet esthétique soit tenu pour ce qu'il est en lui-même plutôt que comme signifiant quoi que ce soit d'autre. Mais l'exemplification, tout comme la dénotation, met en rapport un symbole avec un référent, et la distance entre un symbole et ce qui s'y applique ou qu'il exemplifie n'est pas moindre que la distance à ce à quoi il s'applique ou qu'il dénote[90]. » L'exemplification est bien un mode de référence au même titre que la dénotation, même si elle procède en sens inverse (de l'objet au prédicat, et non du prédicat à l'objet), et l'on ne peut donc la définir théoriquement comme une abolition, mais plutôt comme un *renversement* du transit symbolique. Aussi les œuvres sans fonction dénotative, comme en général celles de la musique, de l'architecture ou de la peinture non figurative, sont-elles, en ce sens, tout aussi « symboliques » que les autres : « Il n'y a pas que les œuvres qui représentent qui soient symboliques.

Une peinture abstraite qui ne représente rien peut exprimer, et donc symboliser, un sentiment ou une autre qualité, ou bien une émotion ou une idée[91] », et même les objets naturels, quand ils agissent (c'est-à-dire sont reçus) comme objets esthétiques, partagent cette fonction symbolique – quoique sur un mode (plus) purement attentionnel, puisqu'on ne peut référer leurs valeurs expressives à l'intention d'un agent humain. Mais ce simple renversement est, spontanément et en pratique, perçu par le sujet esthétique comme une véritable suspension du transit, qui le détourne, au moins momentanément, de traverser l'objet à la recherche (et au profit) de sa fonction, symbolique ou autre, et l'engage à le considérer de manière désintéressée et, comme dit Stolnitz, « pour lui-même seul ».

La relation esthétique est donc tout aussi transitivement sémiotique que la relation ordinaire aux objets reçus comme pratiques ou (seulement) dénotatifs, mais le renversement de direction qu'elle opère et l'attention saturante aux propriétés de l'objet qu'elle exige la font percevoir comme intransitive et purement contemplative, comme si cette contemplation ne dégageait aucune signification. Elle en dégage autant (contempler, *c'est* justement chercher et trouver des valeurs d'exemplification ou d'expression – « cette tulipe est mauve », « cette église est romane », « cette musique est joyeuse » – qui *sont* des significations), mais d'un autre ordre, et d'une autre manière, qui donne l'impression d'une signification immanente, ou, comme disait Sartre, d'une « transcendance tombée dans l'immanence[92] ». Goodman reconnaît d'ailleurs cet effet en disant que les traits esthétiques « tendent à réduire la transparence et à exiger la concentration sur le symbole […]. Quand l'exemplification entre en scène, nous devons réfréner notre habitude de passer d'emblée du symbole à ce qu'il dénote[93] ». « Ces propriétés tendent à centrer l'attention sur le symbole plutôt que, ou au moins en même temps que, sur ce à quoi il se réfère […]. Nous ne pouvons pas simplement regarder à travers le symbole vers ce à quoi il réfère comme nous le faisons en obéissant à des feux de signalisation ou en lisant des textes scientifiques, mais nous devons être constamment attentifs au symbole lui-même […]. Cet accent mis sur la non-transparence de l'œuvre d'art, sur la primauté de l'œuvre par rapport à ce à quoi elle réfère, loin d'impliquer qu'on refuse ou qu'on néglige les fonctions symboliques, découle de certaines caractéristiques de l'œuvre en tant que symbole. C'est là une autre version de l'opinion selon laquelle le puriste a entièrement raison et entièrement tort[94]. » Cette formule délibérément ambiguë trouve un écho dans la proposition de Danto selon laquelle les œuvres d'art (et, selon moi, les « objets esthétiques » en général) sont « des objets semi-opaques[95] ». Elles le sont d'ailleurs en au moins deux sens : l'un est celui qui vient de nous occuper (l'exemplification n'est pas exactement l'interruption de transit qu'elle paraît être), et l'autre est que les valeurs d'exemplification n'abolissent pas les valeurs dénotatives (quand il y en a), mais s'y ajoutent : s'intéresser à la composition d'un tableau figuratif ou aux « sonorités » d'un poème n'exige pas que l'on devienne aveugle ou sourd à leur signification, pas plus, si l'on me passe cette comparaison simplette, que percevoir la teinte d'une vitre colorée n'empêche que l'on perçoive ce qu'elle laisse voir, et qu'elle colore – et réciproquement. Il en va de même, *mutatis mutandis*, des éventuelles fonctions pratiques, que l'attention aux propriétés d'objet n'occulte pas nécessairement : si « une église peut être belle sans être désaffectée », réciproquement l'admiration esthétique pour une église n'empêche pas forcément d'y suivre la messe, non plus qu'apprécier la forme d'un nuage ne dissuade d'ouvrir son parapluie, ou celle d'un paysage de « s'informer du revenu », comme Charles Bovary à la Vaubyessard[96].

Cette notion de « semi-opacité » me semble capable de résoudre l'antinomie qui oppose les tenants de deux esthétiques extrêmes, et abusivement exclusives, dont on pourrait qualifier l'une de formaliste et l'autre (en élargissant l'acception courante) de « fonctionaliste ». Je viens de dire que l'admiration esthétique pour une église n'empêche pas d'y suivre la messe, mais ce n'est apparemment pas l'avis ni l'expérience d'Étienne Gilson, qui confesse qu'à Venise les Véronèse de Saint-Sébastien lui font « oublier la messe pendant qu'[il] regarde[97] ». C'était encore moins, à Port-Royal, celui de Jean Hamon,

qui recommandait aux solitaires « de fermer les yeux lorsqu'ils priaient dans une église trop belle », ni de la mère Angélique, qui supprimait tous les ornements de la chapelle de la maison parisienne, déclarant bravement : « J'aime *tout ce qui est laid*. L'art n'est que mensonge et vanité. *Qui donne aux sens ôte à Dieu*[98]. » Et l'on pourrait ainsi remonter, au moins, jusqu'aux campagnes de saint Bernard contre l'opulence clunisienne. Selon une telle disposition, une église ne pourrait être jugée belle sans, en quelque sorte, se « désaffecter » d'elle-même en perdant toute fonction religieuse, et l'on ne pourrait être à la fois croyant et amateur d'art. Mais selon la disposition inverse, on ne pourrait apprécier une œuvre sans adhérer pleinement à sa fonction et/ou à son « message ». C'était par exemple l'opinion de Ruskin, pour qui « les formes architecturales ne pourront jamais vraiment nous ravir si nous ne sommes pas en sympathie avec la conception spirituelle d'où elles sont sorties[99] ». Dans une note à sa traduction de *La Bible d'Amiens*, Proust cite en regard l'« idée contraire » (formaliste, donc), qu'il trouve exprimée en ces termes par Léon Brunschvicg : « Pour éprouver la joie esthétique, pour apprécier l'édifice, non plus comme bien construit mais comme vraiment beau, il faut […] le sentir en harmonie, non plus avec quelque fin extérieure, mais avec l'état intime de la conscience actuelle. C'est pourquoi les anciens monuments qui n'ont plus la destination pour laquelle ils ont été faits ou dont la destination s'efface plus vite de notre souvenir se prêtent si facilement et si complètement à la contemplation esthétique. Une cathédrale est une œuvre d'art quand on ne voit plus en elle l'instrument du salut, le centre de la vie sociale dans une cité ; pour le croyant qui la voit autrement, elle est autre chose[100]. » Proust, qui voit là, à juste titre, « la contrepartie même de *La Bible d'Amiens* et, plus généralement, de toutes les études de Ruskin sur l'art religieux en général », s'abstient ici de prendre parti dans ce débat fictif (même s'il lui arrive ailleurs de condamner les désaffectations d'églises comme des actes de pur vandalisme dont elles « mourront[101] »). Il me semble qu'il fait bien : la fonction esthétique, si elle est clairement distincte des fonctions pratiques, n'en est ni dépendante ni exclusive ; elle s'accommode aussi bien de l'adhésion maintenue ou renouvelée aux « conceptions », spirituelles et autres, qui ont présidé à la production d'une œuvre, ou de l'indifférence (ne fût-ce que par ignorance) à leur égard, ou de quelque « hésitation prolongée » entre ces deux attitudes ; elle n'exige ni transparence absolue ni opacité radicale à ce qu'à travers elle, selon la formule de Ruskin, « nos pères [ou nos lointains cousins] nous ont dit ». Le sûr est, comme dit Malraux, que les œuvres « ressuscitent dans notre monde de l'art, non dans le leur », et que nous entendons « ce [qu'elles] *nous* disent »[102] ; mais leur monde n'est pas *nécessairement* différent du nôtre, ce qu'elles nous disent n'est pas nécessairement différent de « ce qu'elles ont dit » – ni nécessairement la même chose –, et rien n'assure que le « message » d'origine ait été par vocation d'ordre extra-esthétique, ni que l'actuel soit par définition d'ordre exclusivement esthétique. Bref, l'adhésion fonctionnelle ou symbolique n'est sans doute ni une condition nécessaire ni un obstacle infranchissable pour la relation esthétique, qui investit ce qu'elle veut, comme elle veut.

Une telle description de l'attention esthétique ne peut manquer de rappeler celles qu'ont proposées, du « langage poétique » ou de la « fonction poétique », des auteurs comme Richards, Valéry, Sartre ou Jakobson, qui tous ont insisté sur l'intransitivité relative d'un message qui accentue la « perceptibilité » de sa forme et devient par là « intraduisible », c'est-à-dire non susceptible de s'« abolir » dans sa signification ou de s'échanger contre un autre message de même signification. Je ne vais pas égrener une fois de plus la litanie de ces propositions, devenues aujourd'hui quasi proverbiales[103] ; je citerai seulement celle-ci, qui me semble consonner au plus près : « L'attitude poétique considère les mots comme des choses et non comme des signes. Car l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa

réalité et le considérer comme objet[104]. » J'épargne au lecteur la paraphrase généralisante qui s'impose d'elle-même, mais j'insiste une dernière fois sur le fait que l'attention exemplifiante renverse (ou détourne) le transit plutôt qu'elle ne le bloque : considérer un signe (ou quoi que ce soit) « comme un objet » n'est pas congédier toute signifiance, mais plutôt en « poursuivre » une autre, qui s'ajoute à la première et s'y adapte bien ou mal. La « considération » selon laquelle « ce vers est un alexandrin » est aussi chargée d'activité sémiotique (mais d'un autre ordre), que celle selon laquelle « ce vers parle d'amour ». Valéry simplifiait sans doute exagérément le fait en assurant que certaines paroles « agissent sur nous sans nous apprendre grand-chose » ; mais il se reprenait aussitôt en ajoutant : « Elles nous apprennent peut-être qu'elles n'ont rien à nous apprendre ; qu'elles exercent, par les mêmes moyens qui, en général, nous apprennent quelque chose, une tout autre fonction. » Cette « action », cette « fonction » ne sont nullement dépourvues de *sens*, et nous apprendre *cela* n'est certes pas ne rien nous apprendre. Signifier l'insignifiance est encore une signifiance, et non des moindres.

Un dernier symptôme ?

Le cinquième et dernier symptôme goodmanien, découvert (« ajouté ») postérieurement à la seconde édition de *Langages de l'art*, est celui de la « *référence multiple et complexe*, où un symbole remplit plusieurs fonctions référentielles intégrées et en interaction, certaines directes et certaines médiatisées à travers d'autres symboles[105] ». Une note précise que ces fonctions symboliques multiples doivent s'exercer simultanément, ce qui exclut l'« ambiguïté ordinaire, où un terme a deux dénotations ou davantage, tout à fait indépendantes, à des moments et dans des contextes tout à fait distincts ». Cette distinction est donc entre la *polysémie* courante, par exemple du mot français *pêche*, dont les deux références sont en principe disjointes et alternatives (ce mot désigne rarement, en usage, à la fois un sport et un fruit), et l'*ambiguïté* chère aux théoriciens du « langage poétique », où les deux références coexistent, ou pour le moins restent indécidables (ce que pourrait d'ailleurs réaliser un énoncé volontairement ambigu comme « L'été est la saison de la pêche[106] »). En l'absence de précisions supplémentaires de la part de Goodman, il me semble que ce cinquième symptôme est lui-même « complexe et multiple », rassemblant sous le même chef deux modes distincts de pluralité sémantique : celui de l'ambiguïté, où plusieurs dénotations coexistent sur un même plan, et celui de la transnotation[107] figurale, où un dénoté est à son tour dénotant, comme lorsque le mot *flamme* désigne un phénomène physique qui symbolise par analogie un sentiment, ce qui confère à *flamme* une fonction de dénotation indirecte et un statut de figure – en l'occurrence, de métaphore ; mais toute autre figure, comme la synecdoque *voile* pour « navire », ou l'antiphrase *génial* pour « stupide », est tout aussi transnotative.

La formulation laconique de Goodman semble bien viser ici des faits de dénotation, qui ne sont d'ailleurs nullement négligeables, nullement réservés à l'expression verbale (un dessin comme le lapin-canard de Jastrow est, sauf effet de contexte, indécidable ; un symbole graphique comme la croix réfère à une religion *à travers* un instrument de supplice) et effectivement caractéristiques, quoique non exclusifs, de situations de type esthétique : on accepte plus volontiers un énoncé ambigu comme « L'été est la saison de la pêche » dans un contexte plaisant que dans une communication pratique où l'équivoque serait malvenue. Mais rien n'interdit *a priori* d'illustrer le critère de référence multiple par des relations d'*exemplification multiple* – qui peuvent être, de nouveau, soit spécifiées dans la présentation d'une œuvre (un titre comme *Symphonie fantastique* ou *Tragédie optimiste* impose à la fois une assignation générique et une couleur thématique), soit laissées *ad libitum* à l'activité prédicative du récepteur – ce qui nous ramène évidemment au critère d'exemplification ouverte déjà proposé avec ou sans l'accord de Goodman. Quant à l'*exemplification complexe*, ou indirecte, elle est tout simplement constitutive de ce

mode symbolique, puisqu'un objet exemplifie toujours à la fois (de nouveau *entre autres*, sauf spécification expresse) une de ses classes, une des classes à laquelle appartient cette classe, et ainsi de suite : ce tire-bouchon est un instrument bachique, un instrument, un objet matériel, un objet d'attention ; le Parthénon est un temple dorique, un temple grec, un temple, un édifice, une œuvre, etc. Goodman lui-même illustre ce fait à propos d'œuvres d'art en observant qu'un tableau peut « être dans », et donc exemplifier, le style de Picasso, celui de sa période bleue, celui de l'art moderne, etc.[108].

En somme, ce cinquième symptôme tard venu[109] me semble correspondre assez bien à cette « saturation sémantique » qui nous échappait tout à l'heure, avec la double appartenance (dénotation et exemplification) qui s'attache à tout fait de saturation, et l'effet d'intransitivité fonctionnelle qui en découle : « L'ambiguïté, disait Jakobson, est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref, c'est un corollaire obligé de la poésie. Nous répéterons, avec Empson, que "les machinations de l'ambiguïté sont aux racines mêmes de la poésie"[110] » ; peut-être faut-il plutôt dire, en sens inverse, que l'ambiguïté (et l'indirection figurale) *favorise* l'accentuation du message. Mais ce symptôme, comme les quatre autres plus nécessaire que suffisant, ne nous fait pas sortir du terrain d'une définition purement sémiotique, et donc purement cognitive, de la relation esthétique. Les aspects de cette relation que découvre et décrit la théorie goodmanienne me semblent peu contestables ; pour autant, je ne crois pas que cette description soit complète, ni donc qu'elle nous fournisse une définition – nous avons vu d'ailleurs que Goodman n'y prétend nullement. Au risque de sembler, quant à moi, y prétendre, je dirai que ce qui manque le plus à sa théorie (*ce qu'*elle manque le plus, et le plus délibérément – je reviendrai plus loin sur les raisons qu'il en donne), et sans quoi aucune description de la relation esthétique ne peut être un tant soit peu fidèle, c'est sa dimension *affective*, c'est-à-dire sa part d'appréciation. Il est peut-être temps d'y venir.

17. L’appréciation esthétique

C’est avec une bonne raison, dit Sancho, que je prétends avoir un jugement sur les vins : c’est là une qualité héréditaire dans notre famille. Deux de mes parents furent une fois appelés pour donner leur opinion au sujet d’un fût de vin, supposé excellent parce que vieux et de bonne vinée. L’un d’eux le goûte, le juge et, après mûre réflexion, énonce que le vin serait bon, n’était ce petit goût de cuir qu’il perçoit en lui. L’autre, après avoir pris les mêmes précautions, rend aussi un verdict favorable au vin, mais sous la réserve d’un goût de fer, qu’il pouvait aisément distinguer. Vous ne pouvez imaginer à quel point tous deux furent tournés en ridicule pour leur jugement. Mais qui rit à la fin ? En vidant le tonneau, on trouva en son fond une vieille clé, attachée à une lanière de cuir.

Cet épisode du *Quichotte*[111] est invoqué par David Hume dans son célèbre essai *De la norme du goût*[112] pour illustrer la manière dont on peut selon lui échapper au relativisme ou, comme il préfère dire de manière maintenant[113] plus dépréciative, au « scepticisme » en matière de ce que nous appelons aujourd’hui l’appréciation esthétique. Ce danger présumé est inféré de l’observation faite par le même Hume, au début de ce même essai, de la diversité des jugements selon les individus, les contrées, les époques, les générations ou les âges de la vie. Hume est effectivement l’un des premiers[114] à faire cette observation, après des siècles d’une philosophie dont l’article cardinal, depuis le *Banquet* de Platon en passant par Thomas d’Aquin, était que le Beau est une propriété objective de certains objets, de certains êtres ou de certaines œuvres[115], propriété dont les composantes sont plus ou moins clairement établies, et dont l’évidence doit s’imposer à tous. Je n’entre pas dans le détail de l’enquête humienne sur la diversité des goûts, diversité dont le fait, sinon les conséquences, est d’ailleurs aujourd’hui très couramment admis. C’est au-delà de ce fait que s’établit la controverse, et la solution, passablement palinodique, envisagée par Hume est encore emblématique de certaines positions actuelles. Elle est d’une simplicité plutôt désarmante, et s’énonce ainsi : les jugements de goût sont certes divers et même souvent contradictoires, mais cette discordance tient simplement au fait que certains sont meilleurs juges que d’autres, comme les parents de Sancho Pança, qui savent déceler dans une gorgée de vin le goût communiqué par la présence d’une clé à lanière de cuir, sont meilleurs juges que ceux qui ne l’avaient pas perçu, et dont la grossièreté de palais peut se comparer, pour emprunter au même texte une autre comparaison célèbre, à l’aveuglement de qui ne saurait pas distinguer – différence objective et même mesurable – la hauteur du mont Ténérife de celle d’une taupinière, ou la largeur d’une mare de celle d’un océan[116].

La faiblesse de cette parabole saute aux yeux : le diagnostic des œnologues parents de Sancho (« un léger goût de fer et de cuir ») trouve sa confirmation dans une épreuve objective, qui est la découverte, au fond du tonneau, de la clé responsable de cette saveur parasite, mais un diagnostic n’est pas une appréciation, et en matière de jugements de goût, c’est-à-dire d’appréciations, la preuve objective est un peu plus difficile à établir. Mais sans doute vaut-il la peine de s’attarder un peu davantage sur la situation évoquée par cette histoire.

La découverte de la clé semble bien prouver de manière péremptoire la justesse de goût de nos deux œnologues – même si l’on passe sur le fait, observé récemment par George Dickie[117], que l’un d’eux n’a

décelé que le goût de fer et l'autre que le goût de cuir, ce qui ne fait de chacun d'eux qu'un demi-expert. Mais, après tout, la présence de la clé et le goût de fer et de cuir ne sont entre eux que dans une relation de causalité probable, et non certaine, comme l'est par exemple, dit-on, la relation entre l'anomalie apparue un jour de 1846 dans les calculs de Le Verrier et l'existence, observée après coup, de la planète Neptune ; et d'ailleurs, les deux parents de Sancho n'ont pas exactement diagnostiqué la présence d'une clé, mais seulement perçu un goût de fer et de cuir, dont la cause pourrait être d'un tout autre ordre, et même éventuellement indécelable. *A contrario*, l'absence constatée de cette clé n'aurait nullement disqualifié leur palais : elle les aurait seulement privés d'un triomphe facile, et fondé sur une induction plus éclatante que solide : un vin peut avoir un goût de fer et de cuir sans contenir la moindre clé, ni quelque objet de fer et de cuir que ce soit ; et réciproquement, un tel objet pourrait fort bien se trouver là sans communiquer au vin la moindre saveur perceptible. Dickie[118] imagine un troisième expert invoquant un certain goût de cuivre, qu'aucune découverte objective ne viendrait confirmer ; plus simplement et plus couramment, quand un œnologue trouve dans son verre un parfum de violette ou un goût de framboise, il n'attend d'aucune épreuve objective la confirmation de son diagnostic, qui de fait n'est pas non plus un diagnostic au sens plein de ce terme, c'est-à-dire l'interprétation d'un état de fait comme indice, ou « symptôme », d'un autre état de fait auquel il renvoie comme à sa cause. Dans les situations ordinaires comme dans le cas évoqué par Cervantès, le jugement de l'œnologue est une simple observation sans aucune prétention inductive : le goût de fer, ou de framboise, est un fait en soi, qui ne renvoie à aucune cause – et je doute qu'on sache toujours, question peut-être oiseuse, *d'où* vient à tel vin la saveur de tel fruit. Moyennant quoi, si un autre œnologue appelé en contre-expertise soutient que ce vin n'a pas le moindre goût de framboise, mais bien un très évident goût d'abricot qu'un enfant de cinq ans aurait pu déceler, les deux avis resteront face à face sans qu'aucune épreuve objective puisse les départager, fût-ce en faisant quérir, comme Groucho Marx, ledit enfant de cinq ans. Ce qui peut ressembler le plus à la prétendue épreuve du *Quichotte*, c'est évidemment celle des dégustations à l'aveugle au cours desquelles des experts doivent tenter de découvrir la provenance du vin proposé, cru et millésime compris : celui qui aura proposé « château-lafite 1976 » sera effectivement confirmé dans son diagnostic (cette fois le mot est bien à sa place) et dans son expertise lorsqu'on dévoilera l'étiquette d'un authentique lafite 1976. Pourtant, ici comme tout à l'heure, cette confirmation ne procède toujours pas d'une inférence certaine, comme celles que je prête, peut-être naïvement, à la mécanique céleste : un margaux 1974 pourrait avoir, par hasard, le même goût que le susdit lafite, qui pourrait à son tour partager celui d'un rothschild 1982, et ainsi de suite, laissant place à ce que j'appellerai une *erreur judicieuse*, c'est-à-dire le fait de se tromper à bon escient en décelant correctement dans un objet une propriété plus ordinairement présente dans un autre[119] – comme on peut inversement « tomber juste » sans raison, tel l'aveugle de Platon qui prend la bonne route par hasard, ou pour de mauvaises raisons, comme le piètre expert qui éviterait d'attribuer à Vermeer un fidèle pastiche de ce peintre, non parce qu'il y flairerait la « forgerie », mais parce qu'il n'y reconnaîtrait même pas le style de Vermeer, triomphant ainsi par pure incompétence.

Mais le point essentiel, me semble-t-il, est le suivant : dans le discours de Sancho, le diagnostic se présente comme justifiant, et donc comme participant à une appréciation (un « verdict »), puisque la présence d'un léger goût de cuir ou de fer est invoquée à l'encontre de la qualité du vin ; mais cet argument suppose déjà établie la liaison toujours difficile du fait à la valeur que Hume, précisément, voudrait en déduire : car il reste en tout état de cause à démontrer que le léger goût de fer ou de cuir soit de nature à *détériorer* (ou améliorer) celui du vin. Deux œnologues peuvent fort bien s'accorder sur la présence d'une saveur « en bouche », et s'opposer sur sa *valeur* gustative ; sans aller jusqu'au fer et au cuir, le fameux « petit goût de pierre à fusil » si apprécié par les amateurs de sauvignon n'est pas nécessairement du goût de tous. La découverte de la clé à lanière de cuir peut établir ce que Hume

appelle la « délicatesse » du goût des parents de Sancho, c'est-à-dire la justesse de leur perception, mais nullement la justesse de « jugement » (d'appréciation) qu'ils prétendent y attacher. Une grande part du sophisme tient évidemment à l'ambiguïté, en la plupart des langues européennes, du mot *goût* (et aussi bien du mot *jugement*), qui désigne tantôt une capacité de discernement factuel (savoir déceler la présence d'une saveur, ou plus généralement d'une propriété), tantôt une capacité, pour moi douteuse, et même proprement impensable, à porter sur cette propriété ce qu'on croit pouvoir appeler une « appréciation juste ». En raison de cette équivoque, où s'opère une confusion du fait et de la valeur, et pour éventer encore une formule déjà passablement madérisée, disons que l'œnologie telle que la conçoit Sancho n'est pas, et ne peut pas être, une science exacte, ni même une science tout court. L'esthétique[120] non plus, quoi qu'en ait pensé Hume, ou plutôt quoi qu'il en ait souhaité, peut-être sans trop d'illusions ; mais avant de revenir sur ce terrain, je veux tirer du tonneau de Sancho – comme on disait avant l'invention de l'alcootest – un dernier verre pour la route. Comme le goût de fer et de cuir, le goût de framboise ou de pierre à fusil se veut une observation, si peu vérifiable soit-elle ; mais après tout, quand le commun des mortels se penche sur un gobelet, ce n'est pas le plus souvent pour deviner une provenance, ni même vraiment pour analyser un bouquet et une saveur en bouche, mais tout simplement, comme dit la chanson, pour savoir si le vin est « bon » – c'est-à-dire s'il lui plaît –, de même que je regarde généralement un tableau, non en expert que je ne suis pas, pour l'attribuer à son auteur, mais pour savoir s'il est « beau » – c'est-à-dire s'il me plaît. Il ne s'agit plus ici d'identifier un fait, et moins encore d'en inférer la cause, comme dans une procédure d'attribution ; il s'agit bien de porter ce qu'on appelle une *appréciation*, et cette fois-ci le recours à l'avis des experts n'est plus de mise, car rien n'est plus absurde et moins pertinent que de s'en remettre à autrui pour ce qui relève du goût de chacun : « Monsieur, raille Stendhal à propos du conformisme français, faites-moi l'amitié de me dire si j'ai du plaisir[121] ? » Dût toute la compagnie s'esclaffer de mon « mauvais goût », préférer la piquette au vin des Canaries ou Sully Prudhomme à Baudelaire (Hume dit : Ogilby à Milton) est mon droit le plus strict, et nul ne peut m'imposer une véritable préférence. Me ranger à l'avis des connaisseurs ne peut être qu'un trait d'inauthenticité, qui ne modifiera nullement mon goût, mais seulement le discours insincère que j'en tiendrai, et peut-être l'opinion contrite que j'en aurai sous influence (« J'aime mieux la piquette, mais je dois avoir tort »). Le « goût » pour ceci ou pour cela est un fait psychologique, peut-être physiologique, et ce n'est pas un fait sur lequel on puisse *effectivement* agir de l'extérieur par contrainte ou par raisons démonstratives : le jugement esthétique est « sans appel », c'est-à-dire autonome et souverain. Seule une évolution intérieure, effet par exemple du vieillissement ou de ce qu'on appelle couramment une éducation, pourrait le modifier, et sans doute vaudrait-il mieux dire en ce cas qu'il se modifie lui-même. Mais dans l'instant, *hic et nunc*, il n'est au pouvoir de personne, y compris de moi-même, de modifier effectivement, c'est-à-dire authentiquement, mon appréciation. Cela tient à son caractère rigoureusement *subjectif*, et c'est précisément ce trait qu'Emmanuel Kant – dont le retour en scène, à la suite de Hume et après mention du vin des Canaries, ne surprendra personne – qualifie d'*esthétique*.

L'esthétique du jugement

Le premier paragraphe de la *Critique de la faculté de juger* s'intitule en effet, d'une manière pour nous assez curieuse, « Le jugement de goût est esthétique ». Puisque Kant appelle « jugement de goût » (*Geschmacksurteil*) ce qu'aujourd'hui nous appelons couramment le jugement esthétique, cette première proposition, je l'ai dit plus haut, peut sembler une pure tautologie selon laquelle le jugement esthétique est… esthétique. En fait, cet adjectif a chez Kant deux significations très distinctes. Ce que nous appelons jugement esthétique, et qui porte par exemple et pour parler vite (et faux) sur la « beauté » ou la

« laideur » des choses, Kant le nomme en effet le plus constamment « jugement de goût », empruntant ce terme et cette notion, comme bien d'autres choses, à une tradition antérieure à laquelle appartenait évidemment Hume lui-même. Et ce que désigne chez lui l'adjectif « esthétique », c'est le fait que ce jugement, je cite, « n'est pas un jugement de connaissance, n'est donc pas un jugement logique, mais esthétique, c'est-à-dire un jugement dont le principe déterminant ne peut être *rien autre* que *subjectif*[122] ». Ce principe déterminant, c'est un sentiment de plaisir ou de déplaisir, et le jugement esthétique du type « Cet objet est beau » ne fait absolument rien d'autre qu'exprimer ce sentiment, sur lequel, comme sur tout sentiment, aucun argument, aucune démonstration ni aucune « preuve » objective, s'il en était, ne peut agir effectivement. Aucune clé, avec ou sans lanière de cuir, ne peut, en matière de goût, départager les « bons » des « mauvais » juges ni convaincre authentiquement qui que ce soit de la « fausseté » de son sentiment, une telle expression étant tout simplement dépourvue de sens[123]. Ni l'avis d'autrui ni l'allégation de règles générales ne peuvent imposer à quiconque un assentiment intérieur. « Bien entendu, il peut faire comme si la chose lui plaisait afin de ne pas passer pour manquer de goût ; il peut même commencer à douter d'avoir assez formé son goût par la connaissance d'un nombre suffisant d'objets d'un certain type […]. Il lui apparaîtra néanmoins très clairement que l'assentiment d'autrui ne fournit pas le moindre argument probant lorsqu'il s'agit de juger de la beauté […]. Il semble que ce soit là une des raisons essentielles pour lesquelles on a désigné précisément par le substantif de goût cette faculté de juger esthétiquement des choses. En effet, on aura beau m'énumérer tous les ingrédients d'un plat et me faire observer que chacun d'entre eux m'est agréable par ailleurs […], je resterai sourd à toutes ces raisons, et je goûterai le plat avec *ma* langue et mon palais : je ferai ensuite connaître mon jugement (qui n'obéira pas à des principes universels)[124]. » L'esthétique kantienne s'oppose donc diamétralement, je ne dirai pas à celle de Hume, qui est en fait un peu plus incertaine ou plus fluctuante qu'elle ne le voudrait, mais à celles qui se jugeraient illustrées par l'histoire de la clé à lanière de cuir telle que l'interprète Sancho, c'est-à-dire comme preuve, non seulement d'une « délicatesse » de perception, mais d'une justesse d'appréciation. Autrement dit, à celles qui proposent ou postulent, voire simplement recherchent, ce que Hume appelle une « norme du goût », un critère du Beau, un fondement objectif de l'appréciation esthétique. Je dirais volontiers, en des termes plus actuels, celles qui cherchent à éviter le relativisme en matière esthétique – s'il ne se trouvait, pour compliquer un peu les choses, que Kant lui-même s'efforcera bientôt d'échapper à ce relativisme. Mais nous n'en sommes pas encore là.

Au point où nous en sommes, en effet, l'analyse du jugement que nous appelons esthétique se réduit au constat de son caractère « esthétique », c'est-à-dire purement subjectif. Ce caractère, nous l'avons vu, est tout à fait commun à l'appréciation esthétique et à ce que Kant appelle le « jugement d'agrément », c'est-à-dire exprimant un plaisir physique, ou plaisir des sens : celui qu'on éprouve, disons, puisque cet exemple pudique est décidément le sien, à déguster un verre de vin des Canaries. Ce trait de subjectivité, qui les distingue tous deux, par exemple du jugement de connaissance ou du jugement « pratique » ou moral – qui sont, eux, fondés sur des concepts de propriétés objectives ou des principes d'intérêt supérieur –, ne suffit donc pas à définir le jugement esthétique dans sa spécificité. Ce qui le définit, c'est-à-dire, puisque cette distinction sera désormais suffisante, ce qui le distingue du jugement d'agrément, c'est, nous l'avons vu et je n'y reviens pas, le fait d'être « désintéressé », au sens particulier que Kant donne à ce terme, c'est-à-dire de n'être pas fondé sur un intérêt porté à l'existence effective de l'objet considéré, pour cette raison simple qu'il ne porte que sur sa *Beschaffenheit*.

Le jugement esthétique ainsi défini dans ce qu'il partage avec le jugement d'agrément (la subjectivité) et dans ce qui l'en distingue (l'intérêt exclusif pour la forme), il ne serait pas tout à fait faux de prétendre que l'esthétique kantienne a énoncé en dix pages tout ce qu'elle avait (de bon) à dire, et que la suite n'en sera qu'une sorte d'appendice facultatif, quelque peu redondant et parfois sophistique. Ce

propos décisif tient d'ailleurs en deux phrases qui forment la conclusion du « premier moment » de la *Critique* : « Le goût est la faculté de juger et d'apprécier un objet ou un mode de représentation par une satisfaction ou un déplaisir, indépendamment de tout intérêt. On appelle *beau* l'objet d'une telle satisfaction[125]. » On peut observer au passage la manière dont ce qui avait été pendant des siècles le centre de la réflexion esthétique (le Beau) se trouve ici réduit à un statut second, dérivé et en quelque sorte périphérique : le beau n'est maintenant rien de plus que « l'objet d'une telle satisfaction » ; ce n'est plus le beau qui définit la satisfaction esthétique, mais l'inverse, comme l'annonçait déjà assez insolemment la première note de ce même texte : « Le goût est la faculté de juger et d'apprécier le beau. Quant à ce qui permet d'appeler beau un objet, c'est à l'analyse des jugements de goût qu'il reviendra de le découvrir[126]. » Ici comme ailleurs, la philosophie kantienne procède donc exactement à ce que son auteur, sans fausse modestie mais somme toute sans exagération, appelait une « révolution copernicienne » – mais en sens inverse, puisque ici le centre de gravitation se déplace de l'objet vers le sujet : si le beau n'est rien d'autre que le contenu de l'appréciation subjective, l'esthétique, jusqu'ici conçue comme science du beau, ne peut être une telle science, car il ne peut y avoir d'étude, et encore moins de science, de ce qui n'a pas d'existence objective. Il y a des objets que certains jugent beaux, et ces objets peuvent être étudiés comme objets, mais non comme beaux : il peut exister, et d'ailleurs il existe une science des fleurs, des étoiles ou des cathédrales, mais non de la beauté des fleurs, des cathédrales ou de la « voûte céleste » (laquelle, typiquement, n'est un objet qu'au point de vue esthétique, puisque au point de vue scientifique le ciel n'a rien d'une voûte), et l'esthétique comme étude, éventuellement comme « science », ne peut être rien d'autre qu'une « méta-esthétique[127] », c'est-à-dire l'étude de l'appréciation esthétique elle-même.

Un tel propos peut sembler contradictoire, puisqu'il pose à la fois que l'appréciation est subjective et qu'elle peut faire l'objet d'une étude, possibilité que je viens de refuser à « ce qui n'a pas d'existence objective ». La réponse est que c'est le *contenu* de l'appréciation (la « beauté », la « laideur », etc., de l'objet apprécié) qui n'a pas d'existence objective, parce qu'il résulte d'une objectivation erronée de l'appréciation elle-même. Celle-ci, en revanche (l'acte de juger « beau » ou « laid » cet objet), est un fait, évidemment « subjectif », mais bien réel en tant qu'événement psychologique, et observable, au moins indirectement à partir de ses diverses manifestations, en particulier verbales – et à ce titre, objet d'étude valide et légitime. Je dirais volontiers, en dégageant maintenant de cette formulation radicale la responsabilité de Kant, que l'appréciation esthétique est un fait subjectif réel dont le contenu objectivé (le prédicat d'appréciation) est, comme tel, illusoire. Et donc que le seul fait qui se prête ici à l'étude, théorique (générale) ou empirique (cas par cas), est l'appréciation elle-même, objet d'une analyse méta-esthétique qu'on ne continuera d'appeler « esthétique » que pour en alléger le lexique ; mais, après tout (*avant* tout), l'inventeur du terme, Baumgarten (1750), ne définissait pas cette nouvelle « science » autrement que comme l'étude de certaines conduites cognitives. Le terme « esthétique » est donc légitime, à la condition expresse de n'y jamais chercher une illusoire « science du beau ». Nous avons affaire à des objets (d'attention) esthétique, nous avons affaire à l'acte (« jugement de goût ») de leur prêter des « qualités esthétiques », mais nous n'avons jamais, et pour cause, affaire à ces « qualités » elles-mêmes, autrement (dit à peu près Kant) que dans l'analyse, et comme contenu, de ce jugement. Comme disait déjà un proverbe que Hume paraphrase[128] avant de le renier : « La beauté est dans l'œil du spectateur » (*Beauty is in the eye of the beholder*).

Nous voici donc en présence de deux conceptions de l'appréciation esthétique : celle que symbolise la clé de Sancho, et celle qui résulte, selon moi, de la révolution kantienne. Il n'y aura pas de ma part grand effort à qualifier la première d'objectiviste, et la seconde de subjectiviste, ni à confirmer que je me rallie totalement à cette dernière, entre autres au nom du fait, dûment reconnu par Hume, de la diversité

des appréciations, et de celui, manifesté par lui bien involontairement et comme *a contrario*, qu'aucune clé d'aucune sorte ne peut départager les appréciations contradictoires comme elle le fait pour les simples diagnostics. Cette motivation s'appelle évidemment *relativité*, et elle trouve dans le subjectivisme kantien un appui décisif, mais, je l'ai dit, il serait abusif d'enrôler Kant lui-même dans ce camp, car la suite de la troisième *Critique* le montre au contraire fort soucieux d'éviter cette conséquence : son esthétique est typiquement subjectiviste, mais elle se garde, ou plutôt elle se défend, autant qu'elle le peut, du relativisme qui me semble découler de cette position. La protection qu'elle se trouve consiste comme on sait à trouver dans l'appréciation esthétique ce que Kant qualifie de « prétention légitime » à l'universalité, c'est-à-dire à l'unanimité des jugements de goût. Il y a dans cette notion quelque peu contradictoire de *prétention légitime* deux aspects évidemment distincts dont la liaison n'est nullement assurée : l'un est la prétention elle-même, c'est-à-dire le fait que, lorsque je forme un jugement esthétique, je revendique que tout un chacun le partage ; l'autre est la légitimité de cette prétention, c'est-à-dire son appui sur un fondement réel. Le fait supposé de cette prétention relève en principe de la simple observation : selon Kant, tout jugement esthétique exige l'assentiment de tous, et cette exigence est l'un des traits qui le distinguent du jugement d'agrément physique. Je cite : « En ce qui concerne l'agréable, chacun consent à ce que son jugement, qu'il fonde sur un sentiment personnel et privé, et en vertu duquel il dit d'un objet qu'il lui plaît, soit du même coup restreint à sa seule personne. C'est pourquoi, s'il dit : "Le vin des Canaries est agréable", il admettra volontiers qu'un autre le reprenne et lui rappelle qu'il doit plutôt dire : "Cela est agréable *pour moi*" […] en ce qui concerne l'agréable, c'est donc le principe suivant qui est valable : *à chacun son goût* […]. Il en va tout autrement du beau. Il serait bien au contraire ridicule que quelqu'un qui se pique d'avoir du goût songeât à s'en justifier en disant : "Cet objet […] est beau *pour moi*." Car […] s'il affirme que quelque chose est beau, c'est qu'il attend des autres qu'ils éprouvent la même satisfaction : il ne juge pas pour lui seulement, mais pour tout le monde, et il parle alors de la beauté comme si c'était une propriété des choses[129]. »

Je reviendrai sur ce dernier membre de phrase, qui me semble capital ; observons seulement pour l'instant que le *comme si* (*als ob*) qui y figure décrit encore l'universalité du jugement comme pure prétention, sans fondement assuré, et dont le caractère paradoxal est souligné ailleurs par le rappel du fait que le goût juge (c'est la conséquence, ou plutôt la définition de son caractère « esthétique ») *sans concept*. Le fondement de légitimation que va lui donner Kant consiste en deux faits, dont l'un est d'ordre logique, et l'autre pure hypothèse *ad hoc*. Le premier est en effet un raisonnement prêté au sujet esthétique et tenu pour évidemment valide : du fait que mon jugement esthétique, contrairement aux autres sortes de jugement, est « désintéressé », c'est-à-dire n'est déterminé par aucun intérêt personnel, physique ou moral, il est à mes yeux nécessairement partagé par tous, et donc universel. On s'étonne un peu de voir un motif aussi abstrait figurer dans un contexte en principe dominé par un pur sentiment (de plaisir ou de déplaisir), et encore plus de voir validé par le philosophe un raisonnement aussi faible, ou expéditif, puisqu'il n'envisage pas d'autre raison que l'intérêt qui puisse rendre idiosyncrasique, et donc nullement universel, un jugement de goût. C'est évidemment oublier au passage les motifs empiriques de désaccord qu'avait décelés Hume, et qui tiennent par exemple à la diversité, native ou acquise, non pas des intérêts, mais des *sensibilités* individuelles. Kant ne reconnaît pas explicitement cette faiblesse, mais il va bientôt trouver un second fondement de légitimité, qu'il invoquera plus loin à propos d'une seconde « prétention » du jugement de goût, à vrai dire peu distincte de la première : la prétention à la *nécessité* ; ce fondement de secours, c'est l'hypothèse de ce que Kant appelle le *sensus communis*, ou sens commun esthétique. Au nom de cette hypothèse et, de nouveau, contrairement à l'observation la plus courante, le sujet esthétique individuel postule une communauté de « sentiment » (de sensibilité) entre tous les hommes, qui les ferait naturellement s'accorder dans leurs jugements de goût. Kant se garde de dire

explicitement s'il juge lui-même cette postulation fondée ou non : il se contente de la poser comme nécessaire à la légitimité de la prétention et de l'attribuer au sujet esthétique, comme il lui attribuait plus haut l'argument du plaisir désintéressé. Cela fait en somme deux raisons pour croire à l'universalité et à la nécessité du jugement esthétique, sans attenter à son caractère subjectif, c'est-à-dire sans poser un critère objectif du beau : chacun juge beau ce qui lui plaît (et laid ce qui lui déplaît) de manière désintéressée, et revendique l'assentiment universel, au nom, premièrement, de la certitude intérieure de ce caractère désintéressé et, deuxièmement, de l'hypothèse rassurante d'une identité du goût parmi les hommes. Sur cette double base doublement fragile, et en débordant largement ce qu'elle autorise, Kant conclut par deux fois de manière, pour le coup, fort dogmatique : « Est *beau* ce qui plaît universellement sans concept », et « Est *beau* ce qui est connu sans concept comme objet d'une satisfaction *nécessaire* »[130]. Il n'est pas difficile de conjoindre ces deux propositions sous cette forme apocryphe et synthétique : « Est beau ce qui plaît sans concept d'une manière universelle et nécessaire. » Il n'est pas difficile non plus d'observer que la conclusion dépasse ses prémisses. Ce qu'a réellement montré Kant, c'est tout au plus que le jugement esthétique *prétend* à la nécessité et à l'universalité ; mais la légitimité de cette double prétention reste à démontrer ; je doute qu'elle soit démontrable, je doute que les voies empruntées par Kant pour le faire soient les plus sûres, et je doute encore plus qu'elles soient véritablement cohérentes avec son point de départ, qui me paraît, lui, incontestable, et qui est la subjectivité radicale du jugement esthétique comme simple expression objectivante d'un sentiment de plaisir ou de déplaisir. Il me semble encore une fois que toute cette argumentation, passablement spécieuse, n'est qu'une tentative désespérée pour échapper à la conséquence inévitable de ce constat, qui est une fois de plus la relativité du jugement esthétique.

L'objectivation

Mais je reviens à ce membre de phrase laissé tout à l'heure en suspens, et qui me semble le point crucial de l'analyse : selon Kant, celui qui porte un jugement de goût « ne juge pas pour lui seulement, mais pour tout le monde, *et* il parle alors de la beauté *comme si* c'était une propriété des choses ». De nouveau, la locution *comme si* confirme clairement la conviction de Kant, qui est accessoirement la mienne, que ladite beauté *n'est pas* une propriété de l'objet, mais que son affirmation n'est qu'une façon d'exprimer le jugement favorable que porte sur lui le sujet esthétique. Un peu plus loin[131], Kant, se référant à la problématique de la *Critique de la raison pure* et voulant montrer que les jugements esthétiques sont des jugements synthétiques *a priori*, propose cette description à mon sens très parlante : lorsqu'on porte un jugement esthétique, on lie à une perception un sentiment de plaisir ou de déplaisir qui accompagne la représentation de l'objet, et qui « lui tient lieu de prédicat ». Ces deux propositions se rejoignent en ceci que le sujet esthétique *attribue* à l'objet, à titre de prédicat, une propriété qui doit être la cause objective de son propre plaisir ou déplaisir, et qu'il appelle sa « beauté » – ou toute autre « qualité » esthétique. D'autre part, il me semble que le *et*, dans la phrase qui nous occupe (« Il juge pour tout le monde *et* il parle de la beauté comme si c'était une propriété des choses »), contient et dissimule une relation plus forte, qui n'est pas de simple coordination, mais de subordination causale : je dirais pour ma part : le sujet esthétique croit pouvoir juger pour tout le monde, *parce* qu'il fait de la beauté une propriété (sous-entendu et par définition : objective) de l'objet qu'il apprécie. Quand je dis que cette relation causale est dissimulée dans cette phrase, j'entends qu'elle me semble échapper à Kant lui-même, qui passe à côté d'elle sans la percevoir, sans doute parce qu'il ne souhaite pas la percevoir. En effet, si le véritable et le seul motif de la prétention à l'universalité tient à la croyance, évidemment fausse pour Kant lui-même, en l'existence d'une propriété esthétique objective telle que beauté ou laideur, alors cette

prétention se trouve *ipso facto* disqualifiée, et frappée d'illégitimité ; elle n'est qu'une illusion, comme la croyance sur laquelle elle se fonde, et c'est de nouveau la chute, si redoutée de Kant et de bien d'autres, dans le relativisme. D'où l'occultation de ce motif en tant que tel, et l'allégation laborieuse des deux autres, que je rappelais à l'instant : la preuve par le désintéressement et l'hypothèse du consensus esthétique.

Il me semble pourtant que ce fait que Kant signale ici et ailleurs, sans (vouloir) reconnaître toute sa portée, est tout à fait constitutif du jugement esthétique. Ce fait, de psychologie empirique mais de présence très générale, sinon universelle, c'est ce que l'on peut appeler l'*objectivation* du jugement, et c'est la tendance naturelle à attribuer à un objet, comme une propriété objective, la « valeur » qui découle du sentiment qu'on éprouve à son endroit. Je ne suis d'ailleurs pas sûr que ce mouvement soit tout à fait propre à l'appréciation esthétique, car il me semble qu'en bien des circonstances les jugements d'agrément (de plaisir physique) s'accompagnent d'une telle projection : contrairement à ce qu'affirme Kant, il nous arrive constamment de dire qu'un vin, des Canaries ou d'ailleurs, est « bon », sans juger nécessaire ou pertinent d'ajouter une clause relativisante telle que « du moins pour moi », et il nous arrive même fréquemment, comme aux parents de Sancho (et à leurs contradicteurs), oubliant le principe *de gustibus non disputandum*, de contester le goût de ceux qui ne partagent pas le nôtre, comme s'ils manquaient à reconnaître la propriété objective qui justifie à nos yeux notre appréciation. Comme dit Gombrich avec une simplicité et un bon sens exemplaires, « l'homme est un animal social et il a besoin qu'on l'approuve[132] », sur quelque plan que ce soit. Mais je laisse de côté cette question secondaire, qui touche à la distinction, à mon avis un peu forcée par Kant, entre appréciation esthétique et appréciation physique. Que le motif de cette distinction soit évident, et qu'il soit bien celui qu'indique Kant (savoir : que l'appréciation esthétique concerne davantage l'aspect des choses, et l'appréciation physique davantage leur existence effective) n'entraîne pas nécessairement une différence de fonctionnement sur tous les plans, et celui-ci me semble un cas de convergence, dont la cause est d'ailleurs assez claire : en matière d'agrément physique comme en matière d'appréciation esthétique (et d'autres encore, sans doute), le mouvement d'objectivation est en quelque sorte naturel, et fait partie intégrante du sentiment – et l'objectivisme caractéristique de tant de théories esthétiques, mais non de celle de Kant, en est en somme la philosophie spontanée, ou la « théorie indigène ». On ne peut aimer ou détester quelque chose ou quelqu'un, sur quelque plan que ce soit, sans supposer que ce sentiment ait une cause, ce qui est assuré, et que cette cause soit entièrement contenue dans l'objet, ce qui l'est beaucoup moins. Elle y est en un sens, mais partiellement, et en tant que la relation entre cet objet et ce sujet suppose de part et d'autre une détermination réciproque : si j'aime le vin des Canaries, ce n'est pas parce que le vin des Canaries est « bon » en lui-même (il n'est certainement pas « bon » pour toutes les espèces animales, et même probablement pas pour un enfant de six mois), mais ce n'est pas non plus sans aucune raison tenant à ce vin ; si j'aime le vin des Canaries, c'est parce qu'il existe entre ses propriétés (objectives) et mon goût (subjectif) une relation de convenance qui explique mon plaisir – un plaisir que ne provoquera pas chez moi un autre vin, et que ce même vin ne provoquera pas chez un autre dégustateur. Bref, comme disait Montaigne en autre (mais proche) propos, je l'apprécie « parce que c'est lui, parce que c'est moi ».

L'appréciation esthétique repose sur une relation de même sorte : si je trouve « belle » une fleur que mon voisin trouve laide, ou indifférente, c'est en raison d'un accord qui se fait entre cette fleur et moi (entre ses propriétés objectives et ma sensibilité propre), et qui ne se fait pas entre elle et mon voisin. La raison des sentiments esthétiques est dans ces faits de convenance qui, comme tous les faits de relation, ont eux-mêmes un double motif, dans l'objet et dans le sujet. Le mouvement d'objectivation fugitivement et obliquement observé par Kant, et qui mérite une attention plus soutenue, consiste à attribuer

unilatéralement à l'objet l'entière responsabilité de cette relation bilatérale, *comme si* cette relation dépendait entièrement de l'objet – et comme si cet objet, par voie de conséquence, devait la provoquer nécessairement et universellement chez tous les sujets. Cette projection est un cas parmi bien d'autres de méconnaissance de la part de subjectivité qui marque, comme l'a bien montré Proust, l'ensemble de nos rapports au monde, mais George Santayana n'a pas tort, me semble-t-il, d'en faire le trait le plus marquant de la relation esthétique, dans une page dont on ne retient ici ou là que cette phrase plus souvent citée que bien comprise, et parfois injustement moquée[133] : « *Beauty is pleasure objectified*[134]. » Cela ne signifie pas, comme on l'interprète parfois, que l'*objet beau* soit un « plaisir objectifié » (car pour Santayana comme pour Kant il n'y a pas d'objet beau en soi, mais seulement des objets auxquels le sujet prend un plaisir esthétique), mais que *cette valeur* (subjective) de plaisir est attribuée par le sujet à l'objet comme si elle en était une propriété – objective, comme toute propriété. Cette attribution, notons-le, déborde de beaucoup le simple fait d'identifier dans l'objet telle propriété comme *motif* de l'appréciation : dire qu'un objet a pour moi une valeur esthétique, positive ou négative, parce qu'il présente telle propriété (« J'aime cette tulipe parce qu'elle est rouge ») est une simple inférence, exacte ou non[135], d'un effet subjectif à sa cause objective. L'illusion esthétique, c'est l'objectivation *de cette valeur elle-même* (« Cette tulipe rouge est belle »), qui présente l'effet (la valeur) comme une propriété de l'objet, et de ce fait l'appréciation subjective comme une « évaluation » objective. La prétendue évaluation esthétique n'est pour moi qu'une appréciation objectivée. En effet, l'évaluation, au sens propre et légitime, est une appréciation fondée sur des critères objectifs, comme lorsqu'un expert évalue un objet selon son état et le cours du marché ; l'appréciation esthétique, quant à elle, se prend et se donne pour l'évaluation qu'elle n'est pas et ne saurait être dès lors que (et dans la mesure où) elle objective, illusoirement, ses motifs en critères.

La raison de cette méprise tient sans doute à la présence intense de l'objet de la relation esthétique, qui est à bien des égards une relation de fascination, où le sujet tend à s'oublier lui-même et donc à tout rapporter à l'objet, y compris sa propre activité valorisante. Santayana[136] observe assez justement, me semble-t-il, que la principale différence entre plaisir physique et plaisir esthétique est le fait que le premier soit plus précisément localisé, ou focalisé, rapporté à son organe de perception et, si j'ose dire, d'exercice, tandis que dans le second l'organe sensible, par exemple la vue ou l'ouïe, est en quelque sorte transparent. On peut certes dire (et juger) qu'une couleur est agréable à l'œil ou un son agréable à l'oreille, mais c'est qu'on est là dans le cas de ce que Kant appelle le plaisir (physique) d'agrément ; la vue d'un tableau ou l'audition d'une symphonie, *a fortiori* peut-être la lecture d'un poème ou d'un roman, procurent un plaisir plus global, en grande part intellectuel, et qu'on ne rapporte pas aussi spontanément à l'appareil d'un sens, que la transitivité de son action contribue à faire oublier. Cette transparence sensorielle à l'objet présent favorise l'illusion objectiviste, et une contre-épreuve tout à fait courante me semble confirmer cette explication : si nous disons spontanément, par exemple en présence (fût-elle seulement mentale) d'un tableau qui nous plaît, « Ce tableau est beau », et s'il nous faut un effort sur nous-mêmes pour (éventuellement) corriger cette assertion objectivante en « Ce tableau me plaît » ou « J'aime ce tableau », en revanche, lorsque nous portons une appréciation sur un ensemble plus vaste, ou plus générique, nous disons tout aussi spontanément (et selon moi plus justement) : « J'aime Vermeer » ou « J'aime Mozart », ou *a fortiori* « J'aime la peinture » ou « J'aime la musique ». Dans une telle situation, en effet, la prégnance de l'objet singulier disparaît, et laisse place à une plus juste appréciation du caractère subjectif de l'activité valorisante. La relation aux objets singuliers, en revanche, donne lieu à une activité « judicatrice[137] » où l'exploration cognitive, si synthétique, voire rudimentaire, qu'elle puisse

être parfois, se mêle à l'appréciation affective dans l'attribution, fût-elle muette, de ce que Kant appelle pertinemment des « prédicats ». Nous retrouverons plus loin ce point capital.

Il me semble donc en somme que Kant a raison de trouver dans le jugement esthétique une certaine prétention à l'universalité, mais qu'il en exagère à la fois l'importance et la spécificité et qu'il en méconnaît, ou peut-être en occulte partiellement la véritable cause, et ce pour les besoins de son propos, qui est de légitimer cette prétention, seul moyen d'échapper au relativisme qui découle, inévitablement selon moi, de la reconnaissance du caractère subjectif des valorisations esthétiques. Je ne nie pas pour autant l'existence factuelle, mais à vrai dire très ponctuelle et même erratique, du fameux *sensus communis* : il va de soi que deux individus *peuvent* s'accorder sur une appréciation esthétique, et si deux, pourquoi pas trois, quatre, ou plusieurs millions ; mais il s'agit là, dans le meilleur des cas, de ce que Kant appelle un accord *général* et purement empirique, et nullement d'un accord universel et *a priori*, que seul pourrait assurer un fondement objectif. Le hasard et surtout l'acculturation y sont pour beaucoup, et je ne crois d'ailleurs pas que de telles convergences, même entre deux individus de culture aussi proche que l'on voudra, puissent porter sur la totalité de leur univers esthétique commun. Bref, la révolution kantienne ouvre au relativisme une porte que tous ses efforts ultérieurs ne parviennent pas à refermer. Ce qu'ont bien compris les antirelativistes contemporains, comme Monroe Beardsley, George Dickie, Frank Sibley et quelques autres, qui, au-delà de leurs divergences et à travers bien des nuances, s'accordent pour rejeter du même geste le subjectivisme et s'efforcent de renouer avec l'objectivisme prékantien. À bien des égards, la question de l'appréciation esthétique reste aujourd'hui encore le terrain d'un débat, à mon avis inconciliable, entre les deux partis que symbolisaient ici les noms de Hume et de Kant, c'est-à-dire entre objectivisme et subjectivisme.

D'une esthétique objectiviste

Typique en cela de la méthode analytique anglo-américaine, pour qui la philosophie est avant tout une enquête, non sur le monde, mais sur « les manières dont on pense le monde et dont on en parle[138] », l'esthétique de Monroe Beardsley se présente comme une métacritique : « Il n'y aurait pas de problèmes d'esthétique, au sens où je me propose de délimiter ce champ d'étude, si jamais personne ne parlait des œuvres d'art. Aussi longtemps que nous prenons en silence – réserve faite de grognements ou gémissements occasionnels, de murmures d'ennui ou de satisfaction – plaisir à un film, un récit ou un chant, il n'y a pas d'appel à la philosophie. Mais aussitôt que nous émettons une assertion à propos de l'œuvre, diverses sortes de questions peuvent apparaître[139]. » Telle est la première phrase de ce livre de plus de six cents pages, de loin le plus considérable monument de l'esthétique analytique. C'est évidemment se donner comme objet non la relation esthétique en elle-même, qui échapperait à toute étude dès lors qu'elle reste muette, mais le discours par lequel il lui arrive de s'exprimer. Cette première restriction s'aggrave d'une seconde, qu'indique fort nettement le sous-titre de cet ouvrage : « Problèmes en philosophie de la critique ». Ce passage du simple propos esthétique ordinaire au discours critique professionnel signale indirectement un passage de l'objet esthétique à l'œuvre d'art, puisqu'il n'existe pas de « critique » esthétique des objets courants, et encore moins des objets naturels[140]. De fait, l'étude de Beardsley porte essentiellement sur la relation aux œuvres d'art, qu'il tient, en raison de leur « fonction spécialisée » à cette fin, pour « des sources plus riches de valeur esthétique, qu'elles procurent à un plus haut niveau[141] » (c'est le parti pris hégélien, inverse de celui de Kant). Mais enfin, Beardsley ne conteste pas en principe que les objets naturels, au moins, puissent faire eux aussi l'objet d'une relation esthétique (en ses termes, typiques : que « la nature ait une valeur esthétique, parfois à un degré considérable »), et nous verrons même plus loin que par certains aspects sa théorie s'applique mal à la

relation aux œuvres d'art – par quoi il rejoint très paradoxalement, et très involontairement, l'esthétique kantienne. Il me semble donc que l'on peut, malgré son propos déclaré, traiter sa métacritique comme une méta-esthétique, et particulièrement dans la partie qui nous concerne pour l'instant, et qui est une théorie de « l'évaluation critique » et de « la valeur esthétique »: tels sont les titres des chapitres X et XI, que l'on peut considérer comme formant un tout[142], et dont la séparation formelle me semble même plutôt fâcheuse par les disjonctions conceptuelles qu'elle entraîne.

L'évaluation[143] esthétique peut, selon Beardsley, invoquer trois sortes de raisons : génétiques, affectives, et objectives. Les premières, qui tiennent à l'origine de l'œuvre et particulièrement aux intentions de (ou que l'on prête à) son auteur, ne sont pas valides, parce qu'elles font dépendre la valeur d'une œuvre de données qui lui sont extérieures, et dont certaines échappent d'ailleurs à notre connaissance : *l'illusion de l'intention*[144] est un cas particulier de l'« illusion génétique », qui croit pouvoir interpréter et évaluer un objet par la considération de ses causes. Les secondes raisons n'en sont pas, puisque faire état d'un sentiment n'indique pas la raison de ce sentiment : dire « Cet objet a de la valeur puisqu'il me plaît » n'explique évidemment pas pourquoi cet objet me plaît, *a fortiori* pourquoi il a de la valeur ; cet énoncé peut *constituer* un jugement de valeur, mais non le justifier. Les seules raisons valides sont donc les raisons objectives, c'est-à-dire qui se fondent sur des propriétés observables de l'objet. Ces propriétés, à la fois objectives et axiologiquement positives, sont, de nouveau, au nombre de trois : l'unité, la complexité et l'intensité[145] : une œuvre qui présente ces trois qualités possède une valeur esthétique intrinsèque, et leur allégation constitue donc bien une raison d'évaluation (positive). Mais Beardsley n'ignore évidemment pas l'objection que peut rencontrer un tel axe d'argumentation, et qu'il formule lui-même en reconnaissant que le raisonnement « Cet objet est unifié, donc il est beau » pèche par *non sequitur*, puisqu'il suppose établie la majeure implicite « Tout ce qui est unifié est beau », que rien n'oblige logiquement à admettre. Je reviendrai sur cette question capitale, qui ne sert pour l'instant qu'à introduire trois théories de l'argumentation critique que Beardsley rejette toutes les trois : la théorie « émotive », pour laquelle le jugement esthétique n'est rien d'autre que l'expression d'une émotion[146] ; la théorie « performative », pour laquelle le jugement esthétique n'est pas une assertion véritable, mais plutôt (ce qu'on appelle depuis Searle) une « déclaration », qui *confère* une valeur plutôt qu'elle ne la constate[147] ; et la théorie « relativiste », qui soutient que les jugements dépendent des dispositions particulières des individus ou des groupes qui les énoncent – et n'ont donc aucune validité objective. La théorie émotive tombe naturellement sous le coup de la même critique que la « raison affective », qu'elle entérine ; la théorie performative pèche par méconnaissance du fait que les « verdicts » esthétiques, comme les autres, s'appuient sur des attendus de fait : on ne « confère » une valeur à un objet, comme on ne décore une personne, que lorsqu'on l'en juge digne, et de telles « déclarations » n'ont rien de commun avec les véritables performatifs, qui sont des actes accomplis par des personnes habilitées (« Je vous déclare unis par les liens du mariage »)[148] ; ce sont des « verdicts » dans un sens très métaphorique, qui tient à l'« autorité » de certains critiques, c'est-à-dire à leur influence sur le public (« Si Greenberg l'a dit… »), et que nous retrouverons, mais en fait ce sont bel et bien des assertions, qui doivent comme telles pouvoir s'appuyer sur des arguments de fait – je mêle un peu, ici, ma voix à celle de Beardsley, parce que je partage sur ce point son avis.

Mais l'essentiel est évidemment sa critique de la « théorie relativiste » (à quoi peut, selon moi, se ramener la prétendue « théorie émotive »). Cette théorie, dit Beardsley, s'appuie sur la « diversité » des jugements esthétiques ; mais l'existence de deux jugements opposés ne prouve nullement l'impossibilité de trouver des critères objectifs qui permettent (Beardsley retrouve ici sans le dire l'argumentation de Hume) d'établir la justesse de l'un et la fausseté de l'autre. « Ce sera donc notre principal problème dans le chapitre suivant [XI] : nous voulons savoir si l'adoption de critères tels qu'unité, complexité et

intensité peut être justifiée […]. La question centrale est celle-ci : y a-t-il une preuve décisive de ce que certaines raisons à l'appui de jugements critiques puissent être données ou acceptées par un groupe de critiques, raisons qu'un autre groupe considérerait comme complètement à côté de la plaque, *et* qu'il n'y a en principe aucun moyen rationnel de convaincre d'erreur l'un ou l'autre groupe ? Je ne crois pas que les relativistes puissent apporter une telle preuve. Mais j'admets qu'on dise que c'est plutôt aux non-relativistes de prouver l'existence d'un tel moyen. Et c'est cette démonstration que je vais tenter d'apporter dans le chapitre qui suit[149]. » La théorie relativiste, ainsi décrite, est purement négative : elle pose une impossibilité, qu'elle ne peut évidemment prouver, puisqu'on ne peut apparemment jamais prouver une impossibilité. En revanche, elle sera réfutée *ipso facto*, ainsi que les deux autres[150], si une théorie « non relativiste » (en fait, objectiviste) réussit à faire la preuve contraire, dont Beardsley, en son nom, assume élégamment la charge : celle de l'existence de critères objectifs – oubliant apparemment qu'il en a déjà allégué trois au paragraphe précédent, que j'ai mentionnés plus haut et que nous allons retrouver dans un autre emploi.

Mais la démonstration annoncée va prendre, au chapitre suivant, un tour un peu oblique : la théorie objectiviste que l'on attend, Beardsley va la refuser, ainsi que son antithèse subjectiviste, pour finalement proposer ce qu'il présente comme une troisième voie – ce qu'à mon sens elle n'est pas, et ne peut pas être. Comme on risque de se perdre un peu dans ces méandres, je préfère dire tout de suite que cette « troisième voie » n'est à mes yeux qu'une théorie objectiviste mal déguisée – et selon moi insoutenable. Voyons cela de plus près.

En bonne rhétorique philosophique, Beardsley présente donc deux théories adverses de la valeur esthétique, qu'il renverra dos à dos. La première est l'objectiviste, qu'il baptise non sans raison « théorie de la Beauté ». Cette théorie, que nous avons déjà rencontrée, soutient que la beauté est une propriété objective de certains objets, qui fonde sans conteste leur valeur esthétique. Le premier défaut d'une telle théorie est de fait : c'est de ne pouvoir rendre compte de la fameuse diversité des goûts (Beardsley se refusant apparemment, du moins pour l'instant, le contre-argument humien des « mauvais juges ») ; l'autre défaut est logique : c'est la fameuse impossibilité, déjà mentionnée, de déduire d'un (ou plusieurs) jugement(s) de fait un jugement de valeur : « On considère ordinairement que les jugements normatifs […] ne peuvent être déduits de jugements non normatifs, quel qu'en soit le nombre. Ainsi, dans un argument déductif à conclusion normative, une des prémisses au moins doit être normative. Sans le dire, nous avons tenu compte de ce fait au chapitre précédent, quand nous avons dit que de "Cet objet est unifié" (non normatif) ne découle pas directement "Cet objet est bon" ; il nous faut une autre prémisse, normative[151]. » Et qui dit « normative » dit *comportant elle-même une appréciation* (par exemple : « Or, tout ce qui est unifié est bon ») dont le fondement objectif reste de nouveau à trouver, et ainsi de suite à l'infini. *Exit* donc, en principe, la « théorie de la Beauté ».

Son antithèse subjectiviste est qualifiée ici de « définitions psychologiques » – au pluriel, parce qu'il en existe selon Beardsley deux versions, la personnelle et l'impersonnelle. La personnelle définit la valeur esthétique, non seulement de manière « psychologique » (subjective), mais avec référence au sujet du jugement. Selon cette version, un énoncé tel que « Cet objet est beau » signifie simplement : « J'apprécie (esthétiquement) cet objet », ou, de manière plus collective, mais incluant toujours le sujet : « Dans mon groupe, nous apprécions cet objet. » La variante impersonnelle affirme, de l'extérieur, que l'énoncé « Cet objet est beau » signifie par exemple : « Cet objet est apprécié par les jeunes gens », ou « par les Bororos », ou encore « par les critiques les plus qualifiés »[152]. Le défaut pour Beardsley de cette théorie, dans ses deux versions, est son « relativisme », c'est-à-dire son incapacité, en cas de

désaccord, à arbitrer entre les jugements contradictoires ; cette incapacité étant par principe insupportable, *exit* la théorie subjectiviste, et *enter* la théorie désormais soutenue par Beardsley, et dite « instrumentaliste ». Cette théorie a trouvé bon accueil chez d'autres esthéticiens américains, dont George Dickie, qui l'a compliquée à plaisir[153], et à mon avis sans grand profit. Mieux vaut donc sans doute la considérer à sa source.

Les objets esthétiques (œuvres d'art ou autres) peuvent être traités comme des objets fonctionnels, dont la fonction (intentionnelle ou non) est de procurer des expériences esthétiques. Comme une bonne clé est celle qui fait bien tourner les écrous, un bon objet esthétique est celui qui procure de bonnes expériences esthétiques. Une bonne expérience esthétique se caractérise par trois traits – que nous connaissons déjà : l'*unité*, la *complexité* et l'*intensité*, dont la convergence peut être désignée comme *magnitude*. La valeur esthétique d'un objet tient donc à la magnitude de l'expérience esthétique qu'il procure – ou, plus exactement, à sa *capacité* à procurer une telle expérience. Capacité seulement, parce que le récepteur doit avoir lui-même une capacité de réception, ne serait-ce que physique ou technique : un sourd ne peut recevoir une œuvre musicale (sous sa manifestation sonore), un aveugle une œuvre picturale, et il faut savoir lire, et en connaître la langue, pour recevoir une œuvre littéraire. Cette capacité de réception peut encore être d'ordre psychologique, dans la dépendance d'un état de culture ou de maturité : il y a un âge ou un niveau d'éducation pour apprécier Tchaïkovski, un autre pour Haydn ; un pour Rockwell, un autre pour Cézanne ; un pour Graham Greene, un autre pour Shakespeare (je conserve scrupuleusement les exemples de Beardsley, peu soucieux de mettre mon propre doigt dans cet engrenage axiologique). Et plus massivement encore : un tableau que personne n'a encore vu peut avoir ou non une telle capacité esthétique « en ce sens que, s'il était vu dans les conditions adéquates, il procurerait une expérience esthétique ». Aussi Beardsley qualifie-t-il le terme *capacité* de « dispositionnel » (comme l'est un adjectif tel que « nourrissant »: un aliment très nourrissant ne nourrit que celui qui l'absorbe, ce qui ne l'empêche pas d'être, potentiellement, plus nourrissant qu'un autre ; de même un objet pourvu de valeur esthétique n'exerce cette valeur que sur qui est en situation de le recevoir et de l'apprécier), et sa propre définition de la valeur de « non relativiste ».

C'est en effet le moins qu'on puisse dire. Je vais commenter cette démarche en trois temps, dont le premier, en syncope, consiste simplement à approuver la critique, à mes yeux décisive, que Beardsley propose de la théorie (ouvertement) objectiviste ; voilà qui est fait. Je vais ensuite essayer de montrer que sa théorie « instrumentaliste » est en réalité objectiviste, et tombe donc sous le propre coup de ladite critique. Je reviendrai enfin sur la théorie subjectiviste, dont la description par Beardsley me semble tout à fait impropre, et qui reste à mes yeux, comme on s'en doute, la seule correcte, à condition toutefois de la définir correctement.

Ce que Beardsley appelle « expérience esthétique » est assez différent de ce que j'ai appelé « attention », et d'autres « attitude » esthétique : il ne s'agit pas ici d'un choix de point de vue, conscient ou non, de nature à constituer un objet en objet esthétique, et préalable (au moins logiquement) à son appréciation, mais plutôt de cette appréciation elle-même, considérée comme une expérience psychologique globale, et proche de ce que l'on qualifie habituellement de « plaisir » ou de « satisfaction » esthétique. En effet, Beardsley ne fait curieusement aucune place à l'appréciation négative (le « déplaisir » kantien), et pas davantage à l'appréciation neutre, dont nous avons vu plus haut, avec Urmson, qu'elle n'équivaut nullement à une absence d'appréciation. Pour Beardsley, « le mauvais en art est simplement un faible, peut-être très faible degré, ou une absence de valeur esthétique ». La raison de ce rejet est dans la définition même de l'expérience esthétique, caractérisée par l'intensité, la complexité

et l'unité : « Si l'intensité des qualités humaines régionales est la base de l'évaluation positive, il n'y a pas de base correspondante pour l'évaluation négative, puisque le bas de l'échelle n'est rien d'autre que l'absence de telles qualités. Si la complexité est une autre base, de nouveau il n'y a pas de degré négatif correspondant, car le bas de l'échelle est la complexité zéro, ou l'absence de toute hétérogénéité. Si l'unité est une base, on pourrait dire que son contraire est la "désunité" (*disunity*), mais toute partie distincte du champ perceptif a un certain degré d'unité, et la "désunité" n'est qu'un bas degré d'unité – même si ce degré est immédiatement déplaisant[154]. » S'il n'y a pas d'états négatifs, il s'ensuit évidemment qu'il n'y a pas d'états neutres : il n'y a que des degrés plus ou moins forts (et à la limite, nuls) de « magnitude » d'expérience esthétique positive[155]. Cette expérience, on vient de le voir, est définie par ces traits d'unité, de complexité et d'intensité dont je rappelle qu'ils étaient déjà attribués plus haut à l'objet esthétique lui-même. Leur transfert à l'*expérience* que procure cet objet (sans qu'on sache trop si l'objet s'en trouve maintenant dépossédé ou s'il les partage avec son effet psychologique) est le geste par lequel la théorie « instrumentaliste » se démarque d'une banale théorie objectiviste. Malheureusement, je ne suis pas sûr que ce transfert ait beaucoup de sens. Je conçois à peu près que l'on parle de l'unité et de la complexité d'un objet, peut-être de son intensité (au sens, plutôt superficiel, où l'on peut dire, sans doute, que tel tableau de Caravage ou de Soutine est plus intense que telle toile de Whistler, ne serait-ce que par la vivacité des couleurs ; ou que *Le Sacre du printemps* est plus intense que *L'Enfance du Christ* par le niveau dynamique ; ou que Céline est plus intense que Proust par la violence du style ; je ne suis pas sûr que ces différences constituent des critères évidents de supériorité, mais ce n'est pas notre propos actuel). Je conçois tout à fait que l'on parle de l'intensité d'un état psychique – mais je ne vois pas en quoi ce trait serait propre à l'expérience esthétique : une forte émotion, ou sensation physique, agréable ou désagréable, constitue évidemment une expérience intense, sans que cette intensité ait nécessairement quoi que ce soit d'esthétique. Quant à l'unité et à la complexité d'une expérience, je ne vois pas bien ce que cela peut signifier, sinon de nouveau un transfert métonymique des caractères de l'objet à l'expérience qu'il procure. Un tel transfert n'a rien d'illégitime dans le discours esthétique ordinaire, mais il me semble fâcheux dans un propos théorique qui vise en principe à une clarification aussi littérale que possible. En fait, il me semble procéder ici d'un désir d'affiner et de subtiliser la position objectiviste courante, dont Beardsley, nous l'avons vu, connaît bien la faiblesse, et de la mettre ainsi à l'abri d'une critique qu'il a lui-même formulée. Pour le dire plus crûment, cette théorie « instrumentaliste » me semble constituer, sans doute en toute bonne foi, un paravent de l'objectivisme. Ou plus précisément, telle est sa fonction dans sa version beardsleyenne ; mais on pourrait aussi bien lui donner une inflexion tout autre, qui en ferait une variante du subjectivisme, car cette « troisième voie » ne peut échapper, comme elle le prétend, au choix entre les deux autres.

En effet, la formule (neutre) : « La valeur esthétique d'un objet se mesure à la magnitude de l'expérience qu'il procure » doit nécessairement être interprétée, soit comme signifiant : « Chacun *attribue* une valeur esthétique positive ou négative à ce qui lui procure une expérience esthétique positive ou négative » (c'est l'interprétation subjectiviste), soit comme signifiant : « Seuls les objets doués de valeur esthétique *peuvent procurer* une expérience esthétique positive (une, complexe et intense) » – c'est l'interprétation de Beardsley, et je ne vois pas comment elle pourrait éviter la qualification d'objectiviste. La notion décisive, dans ce débat, est celle que nous avons déjà rencontrée, de *capacité dispositionnelle*, dont Beardsley ne semble pas percevoir la conséquence, pour moi évidente : si la valeur esthétique est contenue dans l'objet comme une capacité qui n'attend, pour se révéler et pour agir, que la rencontre avec un récepteur qualifié, si elle est présente même dans un objet que personne n'aurait

encore perçu, je veux qu'on me dise s'il peut s'agir là d'autre chose que d'une propriété objective, en attente d'un « bon juge » capable de la percevoir, comme le goût de fer et de cuir du tonneau de Sancho[156]. Je suis d'ailleurs plutôt sceptique sur l'idée que des prédicats esthétiques quels qu'ils soient puissent qualifier une expérience psychique, et non l'objet de cette expérience. Il me semble que le jugement d'appréciation qui s'exprime par des prédicats esthétiques porte toujours inévitablement sur l'objet, pour justifier ainsi un sentiment, positif ou négatif, inspiré par cet objet. Quand j'aime un objet, ce n'est pas cet amour que j'aime, c'est bien cet objet, et c'est à lui que j'attribue, à tort ou à raison, les « qualités » qui selon moi justifient ce sentiment. Je puis sans doute, en aval et de façon en quelque sorte seconde, porter une appréciation sur ce sentiment lui-même et sur l'« expérience » qu'il colore, mais il me paraît fort douteux que cette appréciation soit elle-même de type esthétique : le sentiment esthétique peut difficilement être lui-même constitué en objet esthétique[157], et ne peut donc guère faire lui-même l'objet d'un jugement esthétique, mais plutôt, peut-être, d'un jugement d'agrément, psychologique et sans doute en partie physique, comme j'ai rappelé plus haut que Kant l'accordait à Épicure : cet objet me plaît, et ce plaisir, non pas « me plaît » (esthétiquement), mais me rend heureux. Et l'appréciation (non esthétique) que peut provoquer un acte d'appréciation esthétique n'est même pas obligatoirement de même sens axiologique que l'appréciation elle-même : si j'aime un objet, mon sentiment sur lui est positif, mais mon sentiment sur ce sentiment peut être négatif (« J'ai un peu honte d'aimer cela »), et inversement, je puis me réjouir ou me féliciter de ne pas l'aimer (« Je ne suis pas comme tous ces ploucs qui aiment cela »).

L'idée même d'une « instrumentalité » de cette relation me semble foncièrement contraire à la réalité de l'expérience esthétique, qui est certes « attentionnelle », et par là intentionnelle au sens large, mais non intentionnelle au sens fort que suppose l'instrumentalisation de quoi que ce soit. La relation esthétique ne procède pas, chez le récepteur, d'une quelconque intention préalable ; ce qui peut être intentionnel, et donc traiter l'objet esthétique (encore virtuel) comme instrument d'une « expérience » (projetée), c'est la conduite de *recherche* d'une relation esthétique : voyager en quête de paysages, aller au concert, à une exposition, acheter un livre dont on espère, sans certitude de réussite, un plaisir (dans ce genre de conduite, il n'y a guère place pour l'anticipation d'une expérience négative, même si l'on peut s'y exposer délibérément à des fins purement cognitives : je n'aime pas, disons, Bacon, mais je me rends à une exposition de ce peintre par devoir professionnel, ou pour vérifier la constance et éventuellement les raisons de mon aversion). Mais, de toute évidence, ces travaux d'approche, s'ils peuvent provoquer la relation esthétique, ne la *constituent* en aucune manière. La relation elle-même est toute causale (j'y reviendrai), la cause espérée peut manquer au rendez-vous, et aucune intention ne peut évidemment la remplacer.

Beardsley ayant ainsi « instrumentalisé » l'objet esthétique au service de l'expérience et défini celle-ci en des termes (d'unité, complexité, intensité) qui ne comportent pas encore leur propre valorisation, il lui reste à instrumentaliser à son tour cette expérience, en lui assignant dans la vie humaine une fonction positive qui la justifierait. Cela revient à se demander à quoi sert et ce que vaut l'expérience esthétique elle-même. Je ne prétends pas qu'une telle recherche soit absolument oiseuse, et les questions qu'elle rencontre (par exemple, en cas de conflit entre satisfaction esthétique et obligation morale) ne sont certes pas négligeables[158]. Il me semble simplement, encore une fois, qu'ils débordent le plan de l'esthétique et que, sur ce plan, une définition de l'expérience en termes de plaisir/déplaisir dispense de toute justification transcendante : comme le dit Santayana[159], le plaisir esthétique, comme tout plaisir, est autotélique, il comporte en lui-même sa propre finalité et n'est au service d'aucun motif ultérieur – en ce sens, « tout véritable plaisir est désintéressé »: il ne peut être « intéressé » qu'à sa propre perpétuation, ou réitération – et le déplaisir à sa propre cessation. S'il peut y avoir quelque sens à

définir en termes « instrumentaux » la valeur esthétique d'un objet, que le sujet esthétique mesure effectivement en termes d'appréciation, il n'y en a vraiment aucun à définir dans les mêmes termes l'appréciation elle-même, qui n'est au service de rien d'autre qu'elle-même.

Je dois maintenant revenir sur ce que Beardsley appelle la « définition psychologique » de la valeur esthétique. Il me semble que sa variante « impersonnelle » est une hypothèse vide : personne ne propose une définition du type « L'énoncé "Cet objet est beau" signifie : "Telle catégorie de récepteurs aiment cet objet" », sauf à inclure le sujet de cet énoncé dans la catégorie en question, par exemple : « Quand un Bororo dit "Cet objet est beau", cela signifie que lui-même, et éventuellement les autres Bororos, aiment cet objet. » Mais ce n'est alors qu'un constat de la diversité des goûts, lequel constat ne constitue nullement une théorie de la valeur, puisqu'il reste à dire si l'on accepte cette diversité pour légitime (c'est le « relativisme », qui tient que chacun, ou chaque groupe, juge beau ce qu'il aime, et que chacun ou chaque groupe est alors dans son droit), ou si on la critique au nom d'un critère objectif à la Hume, capable de « départager » les goûts, en disant par exemple si les Bororos sont bons ou mauvais juges (ont raison ou tort d'aimer cet objet). Quant à la définition « "C'est beau" signifie : "Les juges qualifiés aiment cela" », déjà rencontrée comme exemple (selon Beardsley) de définition « psychologique impersonnelle », elle me paraît en fait typiquement objectiviste puisqu'elle soumet, comme je l'ai dit, l'appréciation à un critère de qualification qui ne peut être, dans l'esprit de celui qui le produit, qu'objectif.

Reste donc la « définition psychologique personnelle », ou proprement subjectiviste, qui énonce que « "C'est beau" signifie simplement : "J'aime ça" ». Je dois naturellement me reconnaître dans une telle proposition, puisque je pense effectivement que, lorsque quelqu'un déclare qu'un objet est beau, cela signifie simplement qu'il aime cet objet. Pourtant, je ne crois pas pouvoir qualifier cet énoncé de « définition subjectiviste de la valeur esthétique », tout simplement parce que je ne pense pas qu'un tel énoncé soit compatible avec la notion de « valeur esthétique » – ce qui revient à dire que je tiens pour illusoire la notion même de « valeur esthétique », au moins au sens où on l'entend ici (et presque partout ailleurs), et donc pour contradictoire la notion même de « définition subjectiviste de la valeur esthétique ». Il est, me semble-t-il, inhérent à la position subjectiviste de récuser la notion de valeur esthétique, qui est par définition une notion objectiviste, puisqu'une valeur, quelle qu'elle soit, est toujours attribuée à un objet. On m'objecte déjà que c'est précisément ce que nous faisons tous les jours dans toutes nos appréciations esthétiques ; je conviens bien volontiers du fait, je le tiens même pour assuré, mais je ne le tiens pas pour une objection. Il faut sans doute que je m'en explique.

Pour une esthétique subjectiviste

La proposition subjectiviste « Dire *C'est beau* signifie seulement *J'aime ça* » n'est *pas* une définition du beau, que le subjectivisme tient justement pour indéfinissable[160]. C'est une définition de l'appréciation esthétique qui décrit comme illusoire le jugement objectiviste « C'est beau », et lui substitue ce qu'elle tient pour le véritable sens de ce jugement (ce qu'il exprime) : « J'aime ça. » Mais il faut bien s'entendre sur le sens de l'expression « véritable sens »: elle ne signifie pas que, lorsqu'il dit « C'est beau », le sujet esthétique « entend (*means*) seulement par là », ou *veut seulement dire* : « J'aime ça. » Il ne *veut* pas le dire, parce qu'il ne le pense pas, ou plus précisément il ne pense pas que son appréciation « C'est beau » signifie seulement qu'il « aime ça »: il dit « C'est beau » parce qu'il pense que c'est beau. C'est *moi*, méta-esthéticien subjectiviste, qui, avec quelques (rares) autres, « entends par là » seulement qu'*il* aime ça, et qui donne cette signification à *son* énoncé « C'est beau » ; je la donne *de l'extérieur*, je pense que cette description (objective) de son acte d'appréciation est exacte, mais je ne

prétends aucunement qu'elle rende compte de la façon (subjective) dont il le vit et le pense lui-même, car je sais bien que pour lui cet objet est tout simplement et objectivement beau. Autrement dit, la théorie subjectiviste que je soutiens considère que l'appréciation esthétique est objectiviste par illusion constitutive. Cette théorie est donc tout sauf indigène, puisqu'elle décrit, de l'extérieur, son objet (l'appréciation) comme essentiellement illusoire. Et corollairement, elle ne peut que tenir pour illusoire toute théorie qui tente de – et *a fortiori* qui réussit à – rester fidèle à l'expérience subjective de l'appréciation. Si l'appréciation est objectiviste, la théorie objectiviste de l'appréciation en est la théorie indigène : d'où son succès. Mais je ne crois pas qu'une théorie indigène soit ici (ni peut-être ailleurs) une théorie digne de ce nom : le rôle d'une théorie n'est pas d'*exprimer* un phénomène, mais d'en rendre compte, et de l'expliquer.

J'ai dit que l'appréciation esthétique était *constitutivement* objectiviste. Cette clause peut sembler excessive, ou inutilement provocante. Ce n'est pourtant pas ainsi que je la conçois. Pour moi, l'appréciation esthétique est constitutivement objectiviste parce qu'elle ne peut renoncer à son corollaire d'objectivation sans se ruiner elle-même comme appréciation : si je juge beau un objet, je ne puis *dans le même temps* (dans le même acte) admettre la proposition subjectiviste, et typiquement *réductrice*, qui me dit : « Tu le juges beau, mais cela signifie seulement que tu l'aimes. » On ne peut pas à la fois aimer un objet et ne pas penser que cet objet est objectivement aimable : l'amour *consiste* en cette croyance objectiviste. Et il s'ensuit évidemment que le (méta-)esthéticien subjectiviste – celui qui dit, de l'extérieur et en théorie, avec Kant, que « le beau n'est rien d'autre que l'objet d'une telle satisfaction » (c'est-à-dire, bien sûr : ne se définit que par cette satisfaction) – ne peut jamais « appliquer » à lui-même (à ses propres appréciations) sa propre (et juste) théorie, dans l'acte même de son appréciation : si justement persuadé soit-il en théorie que l'appréciation en général est purement subjective, il ne peut pas en fait (non plus que quiconque) vivre sa vie esthétique sur le mode réducteur de cette théorie ; le rapport entre la théorie subjectiviste et l'acte objectiviste d'appréciation est du type bien connu « Je sais bien, mais quand même… ». Il en va de cette « révolution copernicienne » comme de l'autre : il ne suffit pas de *savoir* que c'est la Terre qui tourne sur elle-même pour cesser de *voir* le Soleil tourner autour de la Terre. Aussi la critique de Beardsley[161], selon lequel la théorie subjectiviste forclôt une question légitime du type « J'aime ça, mais est-ce vraiment beau ? » me semble porter à faux, car une telle question ne peut accompagner une véritable appréciation en acte, qui ne consiste pas à penser « J'aime ça », mais à aimer ça et à penser cet affect sous la forme « C'est beau »: ce n'est donc pas la théorie subjectiviste qui exclut la question[162], c'est l'appréciation elle-même. Une appréciation qui doute d'elle-même dans ces termes, c'est-à-dire qui doute de son fondement objectif (et je ne nie pas l'existence de tels cas) n'est pas une véritable appréciation : c'est le constat d'un goût qui hésite à « juger », c'est-à-dire à s'objectiver. Il en va de l'appréciation comme de la *croyance* selon Arthur Danto : « Lorsque quelqu'un croit que *s*, il croit que *s* est vrai. La pratique linguistique reflète ce fait, puisque en général on ne dit pas qu'on croit que *s*, on agit tout simplement comme si *s* était vrai […] [d'où] l'asymétrie bien connue qui existe entre l'assomption et l'attribution d'une croyance. Je ne saurais dire sans contradiction que je crois que *s* mais que *s* est faux. Lorsque je me réfère aux croyances d'un autre homme, je me réfère à lui ; en revanche, lorsque cet homme exprime ses propres croyances, il ne se réfère pas à lui-même mais au monde. Les croyances sont transparentes pour celui auquel elles appartiennent : il lit le monde à travers elles sans les lire […]. Mes croyances sont donc invisibles pour moi, jusqu'à ce que quelque chose me les rende visibles, de sorte que je puisse les contempler de l'extérieur. Ce phénomène a lieu généralement lorsque la croyance échoue à s'ajuster au monde […][163]. » Il suffit de transposer cette analyse pour obtenir une fidèle description de l'appréciation esthétique, et de son mouvement spontané d'objectivation, qui ne fait qu'un avec son caractère attentionnel ; l'appréciation, comme la croyance ferme[164], exclut le doute, et

même la conscience de soi : elle ne perçoit que son objet, et la « valeur » qu'elle lui attribue comme une propriété. La conséquence de ce fait sur le statut psychologique de la position subjectiviste, ou relativiste, a été fort bien indiquée par Stanley Fish, lui-même tenant de cette position en critique littéraire : « Le relativisme est une position que l'on peut soutenir (*entertain*), mais non pas occuper. Personne ne peut *être* relativiste, parce que personne ne peut se placer, par rapport à ses propres croyances et convictions, à une distance qui les rendrait aussi peu valides (*authoritative*) *pour lui* que les croyances et convictions d'autrui, ou que ses croyances et convictions passées. La crainte que, dans un monde de normes et de valeurs indifféremment valides, l'individu se retrouve sans base d'action, cette crainte est dépourvue de fondement, car nul n'est indifférent aux normes et aux valeurs qui animent sa conscience. C'est au nom de normes et de valeurs personnellement assumées que l'individu agit et raisonne, avec la pleine confiance qui accompagne toute croyance. Si ses croyances viennent à changer, les normes et valeurs auxquelles il donnait jusque-là un assentiment irréfléchi seront reléguées au statut de simples opinions, et soumises comme telles à une analyse critique ; mais cette analyse sera elle-même animée par un nouvel ensemble de normes et de valeurs qui se trouveront alors aussi peu soumises au doute et à l'examen que ne l'étaient celles qu'elles remplaceront. Le fait est qu'il n'existe pas de moment où l'on ne croie rien, où la conscience soit indemne de toute catégorie de pensée, et que toute catégorie de pensée active à un moment donné fonctionne comme un fondement non questionné[165]. » Je parlais de « statut psychologique » du subjectivisme, mais j'entends en fait que son statut psychologique est de n'en avoir aucun, parce (ou : en ce sens) qu'il ne peut être psychologiquement *vécu*, mais seulement théoriquement *pensé*.

Je ne suis finalement pas certain que les formulations en termes de « signification », ou d'équivalence sémantique (« Dire "C'est beau" signifie… ») soient les plus aptes à exposer de manière bien claire une théorie de l'appréciation. J'observe d'ailleurs que les définitions nominales courantes (celles des dictionnaires) sont généralement ambiguës, du type « *Beau* (adj.) : qui procure une satisfaction esthétique »[166], sans qu'on sache s'il faut l'entendre, en mode subjectiviste, comme : « On appelle beau ce qui (vous) procure une satisfaction esthétique », ou à la manière beardsleyenne (« dispositionnelle », et donc objectiviste), comme : « Est beau ce qui est propre à procurer (à tout un chacun sauf infirmité ou incompétence) une satisfaction esthétique. » Cette ambiguïté, je le rappelle, est présente dans la formule de « définition déduite du premier moment » de la *Critique* de Kant, « On appelle *beau* l'objet d'une telle satisfaction [désintéressée] », où le pronom *on* peut désigner soit le sujet de la relation esthétique, qui déclare beau ce qui lui plaît de façon désintéressée, soit celui d'un savoir théorique qui veut énoncer la vérité objective, et auquel participerait entre autres le philosophe lui-même (« J'appelle *beau* ce qui plaît [en général] de façon désintéressée »)[167], et déjà chez Thomas d'Aquin : « On [?] appelle beau tout ce qui plaît à voir[168]. » C'est pourquoi il me semble que la formulation la plus correcte, la seule claire et univoque en dépit ou en raison de sa rudesse, est en termes, non de « signification », mais de relation causale : « le sujet esthétique aime un objet *parce qu'*il est beau » (théorie objectiviste), ou « le sujet esthétique *juge* l'objet beau *parce qu'*il l'aime, et croit l'aimer parce qu'il *est* beau » – c'est la (ma) théorie subjectiviste.

Je perçois bien qu'une telle proposition ne règle pas la question, et même qu'elle présente une difficulté que la thèse objectiviste ne rencontre pas (mais nous savons qu'elle en rencontre une autre). Cette dernière thèse dit, en plein accord avec ce que j'appelle l'illusion objectiviste, dont elle est l'émanation théorique, qu'on aime un objet parce qu'il est beau, et dès lors, comme on dit, « la cause est entendue », ne subsistant plus que la mission (selon moi impossible) de définir objectivement le « beau ». La position subjectiviste, en inversant copernicieusement les termes, se prive, au moins pour un temps, d'une explication bien nécessaire : il ne suffit pas de dire : « Je juge cela beau parce que je l'aime », il

faut encore (tenter de) dire pourquoi je l'aime. En d'autres termes, constater que l'appréciation est subjective n'est pas une explication, et ce n'est peut-être, d'ailleurs, qu'un truisme : personne, sans doute, ne conteste qu'aimer quelque chose (esthétiquement ou autrement) soit un fait « psychologique ». La vraie question se trouve donc un peu plus loin, quand il faut dire à quoi tient ce fait, s'il ne tient pas aux raisons alléguées par la théorie objectiviste de la valeur esthétique, qui, malgré qu'elle en ait, ne peut être qu'une théorie objectiviste du Beau (et du Laid). Et c'est en effet un peu plus loin que nous la retrouverons, car il me faut d'abord éclaircir, autant que faire se peut, ce phénomène de l'*objectivation* dont j'ai dit, après Santayana (et, *volens nolens*, après Kant), qu'il est au cœur de l'appréciation esthétique. « Au cœur » est d'ailleurs encore faible : je pense en fait qu'il la *constitue*.

Les prédicats esthétiques

Le modèle (si l'on peut dire) d'appréciation dont je fais état depuis quelques pages est de l'ordre de ce qu'on appelle parfois, en partie improprement, le *verdict* esthétique : improprement, pour les raisons entrevues plus haut à propos de la théorie dite « performative »: le « jugement » esthétique n'est pas formulé au nom d'une autorité qui lui donnerait « force de loi » ; si compétent et influent que soit celui qui le porte, ce n'est rien d'autre que l'expression d'un sentiment, individuel ou collectif. Ce qui justifie néanmoins l'emploi métaphorique du mot « verdict », c'est le caractère massif et (pour l'instant) peu spécifié, et encore moins argumenté, de propositions telles que « C'est beau » ou « C'est laid », qui reviennent en fait à l'énoncé d'une opinion favorable ou défavorable, sans autre forme de procès. Quand nous portons de tels jugements, si « objectifs » que nous les supposions, nous sommes en quelque sorte au plus près de l'énoncé affectif « J'aime/Je n'aime pas », qu'ils expriment d'une manière presque littérale, sous un couvert objectiviste minimal et peu soucieux de justification. Mais le plus souvent, je l'ai dit, l'appréciation esthétique consiste en une activité « judicatrice » où l'exploration cognitive se mêle à l'appréciation affective dans l'attribution, fût-elle muette, de ce que Kant appelle pertinemment des *prédicats*. Frank Sibley a traité ce point décisif sous le terme, évidemment objectivant, de « qualités esthétiques », comme opposées à ce qu'il nomme des « traits non-esthétiques »[169]. Cette distinction se greffe implicitement sur une distinction antérieurement proposée par Beardsley, et que nous retrouverons plus loin sous un autre angle : Beardsley distingue dans tout objet, et particulièrement dans les œuvres d'art, des propriétés « physiques », qui peuvent n'être pas ordinairement perceptibles (par exemple : le poids ou l'âge d'un tableau), et des propriétés « perceptuelles », qui seules peuvent avoir une pertinence esthétique, comme les formes et les couleurs du même tableau[170]. Pour Beardsley, les propriétés perceptuelles (et elles seules) étaient pour ainsi dire immanquablement esthétiques. Selon Sibley, il faut distinguer plus avant parmi les propriétés perceptuelles, qui n'exercent pas toutes une action esthétique. Les simples « traits non-esthétiques » sont des propriétés objectives qui s'imposent selon lui à la simple perception commune, comme le fait par exemple qu'un dessin soit anguleux ou sinueux. Les qualités esthétiques sont des traits qui exigent en outre de leur récepteur une forme de sensibilité particulière que Sibley appelle le « goût » ou le « sens esthétique »: c'est par exemple le fait de percevoir en outre qu'un dessin sinueux est (ou n'est pas) *gracieux*[171]. La grâce est ici une propriété « émergente[172] », c'est-à-dire en somme *sous-déterminée* par le trait non-esthétique de sinuosité qui en est la condition nécessaire mais non suffisante – si du moins l'on admet avec cette hypothèse simplifiante qu'un dessin anguleux ne peut être gracieux (ou qu'il serait à la rigueur, dans ce cas, gracieux *quoique* anguleux), mais qu'un dessin sinueux n'est perçu comme gracieux (quand il l'est) que par un spectateur doué de sens esthétique.

L'idée que de tels traits soient aussi objectifs[173] que les traits non-esthétiques, mais que leur appréhension exige une sensibilité perceptive supplémentaire, me semble peu convaincante. Pour moi, la

différence entre les deux séries tient en fait à la part d'appréciation qui s'attache à ce que je rebaptise les *prédicats* esthétiques[174], et dont la liste (*gracieux*, *élégant*, *fade*, *vulgaire*, *puissant*, *lourd*, *léger*, *joli*, *profond*, *superficiel*, *noble*, *guindé*, *charmant*, *classique*, *académique*, *subtil*, *grossier*, *émouvant*, *sentimental*, *homogène*, *monotone*, *sublime*[175], *grotesque*, etc.) est évidemment inépuisable, et l'énumération oiseuse (Danto estime même leur gamme si étendue qu'« il n'existe guère d'adjectif qui ne puisse, d'une manière ou d'une autre, entrer dans des énoncés esthétiques[176] »). Pour en rester à l'exemple proposé par Sibley et simplifié par mes soins, il est assez évident que *gracieux* comporte un sème descriptif, portant sur une propriété objective – par hypothèse, *sinueux* – plus un sème d'appréciation positive : qualifier ce dessin de gracieux, c'est à la fois le décrire comme sinueux et l'apprécier positivement, dans le champ restreint d'appréciations positives que sous-détermine le trait de sinuosité, et qui ne comporte pas, par exemple, le prédicat esthétique *austère*. Le même dessin, apprécié négativement, serait éventuellement qualifié de *mièvre* ou de *maniéré* ; un dessin anguleux pourrait de son côté attirer des prédicats positifs comme *vigoureux*, ou négatifs comme *rigide*, et c'est cette ambivalence axiologique des propriétés « non-esthétiques » (objectives) qui les rend sous-déterminantes par rapport aux appréciations, qu'elles motivent sans pouvoir les fonder logiquement. Mais les qualifications « esthétiques », qui font en quelque sorte passer leur caractère appréciatif sous un couvert descriptif, constituent de très efficaces opérateurs d'objectivation. Une appréciation brute telle que « C'est beau » ou « C'est laid » laisse voir davantage son caractère subjectif de « verdict » (c'était déjà, on s'en souvient, le terme de Hume citant Cervantès). Dans « C'est gracieux » ou « C'est puissant », l'appréciation tout à la fois se précise et se motive par le biais d'une spécification descriptive, ce qui lui permet éventuellement de fonctionner comme justification, comme attendu d'un verdict : une argumentation telle que « Ce dessin est beau parce qu'il est gracieux » semble (contrairement au principe logique) fonder légitimement un jugement de valeur (« beau ») sur un jugement de réalité (« gracieux »), alors que celui-ci comporte en fait déjà un jugement de valeur, mais subreptice, et par là même plus persuasif. L'argument « Ce dessin est beau parce qu'il est sinueux » rencontrerait plus de résistance, parce que la majeure implicite, et contestable[177], « Tout ce qui est sinueux est beau » s'y ferait davantage sentir. Un jugement de valeur ne peut découler d'un jugement de réalité du type « Ce tableau est carré », « Cette symphonie est en *ut* majeur », « Cette église est romane », mais il peut en donner l'illusion, en alléguant comme descriptif un prédicat qui contient déjà une part d'appréciation positive ou négative : « Ce tableau est équilibré (ou : statique) », « Cette symphonie est majestueuse (ou : pompeuse) », « Cette église est austère (ou : indigente)[178] », et c'est à quoi contribuent (je n'ose dire plus brutalement : à quoi *servent*) nos prédicats esthétiques, qui fonctionnent un peu comme ces énoncés que Charles Stevenson appelle, sur le plan de l'éthique, des « définitions persuasives[179] ». Les prédicats esthétiques, semi-descriptifs, semi-appréciatifs, où l'appréciation passe sous le couvert de la description, sont aussi, sur leur terrain, des descriptions persuasives, ou valorisantes, qui enjambent sans trop se faire voir l'abîme entre fait et valeur[180].

Danto, toujours audacieux, estime pour sa part (sans référence aux catégories de Sibley) que « nous ne pouvons pas caractériser une œuvre d'art sans en même temps l'évaluer. Le langage de la description esthétique et celui de l'évaluation esthétique ne font qu'un[181] ». Cette proposition est manifestement excessive si l'on donne un sens large à l'expression « langage de la description esthétique », qui dans ce cas englobe des prédicats purement descriptifs comme « rectangulaire », « octosyllabe » ou « en *ut* majeur » ; mais si l'on accepte la distinction de Sibley, ces derniers termes sont évidemment « non-esthétiques », et les termes selon lui proprement « esthétiques » sont bien inévitablement « évaluatifs » comme le veut Danto – et comme le conteste Sibley. Ce point de choix terminologique me semble mineur, mais il vaudrait sans doute mieux, pour la clarté et dans la mesure du possible, distinguer, parmi les

prédicats esthétiques en général, d'un côté les prédicats purement descriptifs (les « non-esthétiques » de Sibley), de l'autre les purement appréciatifs (ses « verdicts »), et, *au milieu*, ses « concepts esthétiques », qui pour moi sont mixtes, et efficaces (persuasifs) en raison même de leur mixité[182]. Mais je ne présente pas cette liste comme limitative : des prédicats (d'ordre plus spécifiquement artistique) comme *banal* ou *original* font référence à d'autres catégories, qui excèdent manifestement les propriétés immanentes de l'objet (un objet n'est pas banal ou original *en soi*) ; nous les retrouverons plus loin.

Parlant ici de persuasion, j'en use comme si ce genre d'appréciations faisaient toujours l'objet d'arguments explicites, comme c'est le cas effectivement dans le discours critique ; mais il me semble que même notre expérience esthétique la plus tacite, voire la plus solitaire, passe par de tels mouvements informulés d'autopersuasion, dont l'effet est ce que j'appelle l'illusion objectiviste – une illusion que répercute sur le plan théorique un propos comme celui de Sibley, lequel a très bien perçu la présence et la spécificité de ce type de jugements, mais qui en occulte délibérément le caractère appréciatif, et donc subjectif[183]. C'est par de telles voies, me semble-t-il, que le plaisir (ou déplaisir) s'objective en « valeur » et, comme dit si bien Kant, « tient lieu de prédicat » à l'objet qui le procure.

La théorie subjectiviste que je soutiens ici me semble donc inséparable de la considération du phénomène d'objectivation qui selon moi n'accompagne pas seulement, mais *définit* l'appréciation esthétique, puisqu'il n'y a pas d'appréciation sans objectivation : une « appréciation » qui ne s'objective pas, du type « J'aime ce morceau de musique », n'est que l'expression d'un sentiment qui ne se cherche aucune motivation objective ; ce n'est, en somme, pas un jugement. Une motivation du type « J'aime ce morceau parce qu'il est en *la* majeur » est évidemment inopérante, sauf à la compléter par « … et *la* majeur est aimable », motivation qui se veut (et se croit) objective et n'est qu'(auto-)objectivante ; c'est pour le coup un véritable jugement d'appréciation, qui attribue tout son motif à l'objet (ou du moins à l'une de ses propriétés), et par là même retire tout motif au sujet : si j'aime un objet parce qu'il est objectivement aimable, je n'y suis pour rien. L'autre complément possible («… et j'aime *la* majeur ») reste, lui, dans l'ordre du subjectif, et il ne fait que déplacer la question : « Pourquoi aimes-tu *la* majeur ? », etc. C'est évidemment cette situation d'interrogation infinie qui rend psychologiquement insupportable la position subjectiviste, et qui l'exclut de toute relation esthétique effective : on peut et, selon moi, on *doit* être subjectiviste « en théorie », c'est-à-dire quand il s'agit de décrire de l'extérieur l'appréciation esthétique, mais on ne peut l'être en pratique, c'est-à-dire lorsqu'on est soi-même engagé dans l'acte d'appréciation, par définition objectiviste.

Il ne s'ensuit pas pour autant que les appréciations soient absolument inexplicables. Le fait est qu'elles ne cherchent pas elles-mêmes à s'expliquer, mais à se motiver (à se justifier), ce qui est presque le contraire : une conduite intentionnelle (en l'occurrence : attentionnelle) est rarement en quête d'explication, mais plutôt de justification. L'explication ne peut venir que de l'extérieur – ce qui ne signifie pas nécessairement de l'extérieur du sujet, mais de l'extérieur de la conduite elle-même, dans une autre posture et sans doute dans d'autres conditions : *hic et nunc*, j'aime ce tableau, et je « juge » qu'il est beau, c'est mon motif pour l'aimer ; en prenant du recul et en sortant de cette situation d'appréciation, je puis éventuellement adopter une attitude objective à l'égard de mon jugement, et m'interroger sur les raisons pour lesquelles je l'ai porté – par « raisons », j'entends ici, bien sûr, non plus les motifs qu'il allègue (et dont l'allégation le constitue, en somme, de part en part), mais les causes qui le déterminent, un peu comme Swann « guéri » de son amour pour Odette se demande comment il a pu aimer une femme qui, etc. Je n'oublie pas que Swann ne trouvera pas la réponse, mais c'est peut-être faute de l'avoir suffisamment cherchée, ou plus vraisemblablement parce qu'il n'est pas le mieux placé pour la

percevoir ; un ami perspicace et sans complaisance, comme Charlus, y parviendrait sans doute plus facilement, à condition par exemple de le faire un peu parler (d'autre chose), ce qui le mènerait insensiblement, et dangereusement, au divan. Je ne prétends pas que chaque appréciation esthétique, ou plus globalement chaque sujet esthétique, doive se soumettre à une investigation de ce genre, ou d'un autre, dont l'enjeu n'est peut-être pas de la première importance ; mais seulement que la chose est en principe possible, à condition de sortir de l'acte d'appréciation lui-même, qui par définition allègue ses motifs, non ses causes – qu'il ignore ; et que le principe d'une telle interrogation est évidemment la théorie subjectiviste elle-même.

Tout cela peut sans doute se dire en peu de mots qui, je l'espère, ne sembleront maintenant pas trop sophistiques : par rapport à l'acte d'appréciation, *la théorie objectiviste de l'appréciation est subjective* (inhérente et adhérente à l'acte d'appréciation), et ne peut donc pas être objective, comme doit l'être une théorie pour être correcte ; en revanche, *la théorie subjectiviste est objective*, c'est-à-dire extérieure à l'acte d'appréciation, et dans une attitude de ce qu'on appelait naguère le « soupçon », ou refus de prendre pour argent comptant la manière dont une conduite se présente, se définit et se justifie elle-même. Une telle attitude ne devrait pas choquer davantage que celle (la même) dont procèdent en général des « sciences humaines » comme la psychologie (spécialement, bien sûr, la psychanalyse) ou la sociologie. Encore une fois, le rôle d'une science ou d'une théorie n'est pas d'« épouser » son objet, mais de le décrire correctement, ce qui implique une part de divorce, fût-ce par consentement mutuel : si Untel juge beau (ou laid) tel objet et que je partage son jugement, l'affaire a toutes chances de s'arrêter là, car je partagerai aussi, par définition, sa croyance en l'objectivité de ce (de notre) jugement ; si je ne partage rien de tout cela, je puis soit tenter de le convertir à *mon* jugement (et à ma croyance en l'objectivité de celui-ci), par exemple en lui faisant percevoir cet objet sous un autre jour, et ce sera un débat esthétique, comme nous en tenons tous les jours ; mais je puis aussi adopter une position de neutralité « scientifique », et entreprendre de chercher (objectivement) pour quelles raisons (subjectives) les propriétés de cet objet rencontrent son appréciation, positive ou négative. Je ne les trouverai peut-être pas, mais on ne peut pas dire qu'une telle recherche soit dépourvue de sens (d'intérêt, peut-être, mais c'est une autre affaire) : car il doit bien y avoir, toujours, une raison pour laquelle un objet plaît à un sujet.

Du subjectivisme au relativisme

Je n'ai vraiment cherché, depuis le début de ce chapitre, qu'à exposer correctement une thèse qui me semblait quelque peu défigurée par l'exposé erroné qu'en font ses contradicteurs, comme Beardsley, et (antérieurement) abandonnée en chemin par son premier et plus éminent défenseur, peu soucieux de la suivre jusqu'à sa conséquence logique ultime, qui est le relativisme esthétique. Il resterait en principe à la *justifier*, c'est-à-dire à démontrer sa justesse, ou, à tout le moins, à réfuter la thèse adverse. Je crains que ni l'une ni l'autre de ces deux opérations ne soient possibles, ou plus exactement je crois qu'elles sont toutes deux inutiles. Je m'expose ici, sans aucun doute, au reproche de désinvolture, mais je vais tenter de l'écarter en justifiant, au moins, cette dernière proposition. Je crois inutile de justifier positivement la théorie subjectiviste parce que, sous cet angle, elle consiste en une observation simplement évidente, à savoir que l'appréciation esthétique est subjective ou, au sens kantien, « esthétique »: quand un objet me plaît ou me déplaît, il va de soi que ce plaisir ou déplaisir est un fait « psychologique », et comme tel subjectif ; et si le sujet est collectif, comme lorsque tout un groupe culturel apprécie de la même manière le même objet, cette appréciation n'en est pas moins, quoique collectivement – sociologiquement –, subjective : la subjectivité n'est pas affaire de nombre, et

l'appréciation collective n'est une appréciation que si elle englobe, fût-ce par conformisme ou hystérie de groupe, autant d'appréciations individuelles. Aucune théorie, fût-ce la plus « absolutiste », ne conteste d'ailleurs ce fait, qu'a bien souligné Durkheim : « Parce qu'un état se retrouve dans un grand nombre de sujets, il n'est pas, pour cela, objectif. De ce que nous sommes plusieurs à apprécier une chose de la même manière, il ne suit pas que cette appréciation nous soit imposée par quelque réalité extérieure. Cette rencontre peut être due à des causes toutes subjectives, notamment à une suffisante homogénéité des tempéraments individuels. Entre ces deux propositions, *J'aime ceci* et *Nous sommes un certain nombre à aimer ceci*, il n'y a pas de différences essentielles[184]. » La contestation commence lorsqu'il s'agit de déterminer la ou les causes de cette appréciation. Au risque de sembler exagérément simplificateur, je présenterai le débat comme suit : la réaction appréciative d'un sujet à un objet pourrait en principe et *a priori* tenir :

– soit au sujet seul, sans aucune détermination par l'objet : cette variante solipsiste de la théorie subjectiviste n'est évidemment pas la mienne, ni celle de Kant, et je doute qu'elle ait été soutenue par qui que ce soit ; je la mentionne néanmoins pour écarter tout malentendu, et aussi parce qu'elle peut à la limite s'appliquer à certaines expériences artificielles où un sujet, par exemple sous l'effet d'une drogue, « apprécierait » esthétiquement un objet qu'il percevrait d'une manière tout à fait erronée, ou purement hallucinatoire ; on doit d'ailleurs pouvoir réduire une telle situation en disant que le sujet réagit alors à l'objet « tel qu'il le perçoit, ou croit le percevoir », ce qui nous ramène à la relation commune : nous réagissons tous aux objets tels que nous les percevons ou croyons les percevoir, et la « justesse » de cette perception n'est pas toujours vérifiable ;

– soit à l'objet seul, sans aucune détermination par le sujet : prise à la lettre, cette position serait évidemment intenable, puisqu'elle reviendrait à nier le fait subjectif d'appréciation qu'il s'agit précisément d'expliquer ; mais elle sous-tend de fait celle de l'objectivisme « absolutiste », qu'illustre l'interprétation humienne de l'histoire de la clé de Sancho : il y a de bons et de mauvais juges ; les mauvais juges sont simplement empêchés, par maladie, stupidité, immaturité ou un autre obstacle, de percevoir correctement les propriétés de l'objet, et les bons juges, c'est-à-dire ceux qui perçoivent correctement l'objet, ne peuvent que l'apprécier correctement ; il n'y a donc entre eux aucune différence d'appréciation qui puisse tenir à la diversité de leurs dispositions singulières. L'existence de « standards du goût », c'est-à-dire de critères objectifs de la qualité esthétique, exclut de fait toute détermination subjective : le beau est *index sui*, et l'appréciation correcte, qui ne peut évidemment avoir lieu sans un sujet, ne dépend pas des dispositions de ce sujet, qui est en quelque sorte neutre et transparent, purgé de toute sensibilité autre que la pure réceptivité au beau (ou laid) objectif ;

– soit à une relation, doublement déterminée, de convenance ou de disconvenance esthétiques entre les propriétés de l'objet et les dispositions psychologiques et/ou physiologiques du sujet : une même propriété *x* plaît au sujet *y* en vertu de telle disposition, et déplaît au sujet *z* en vertu de telle disposition contraire ou différente. Cette description[185] exprime la véritable position subjectiviste : lorsque Kant dit que le principe du jugement de goût « ne peut être rien autre que subjectif », il n'entend pas que ce jugement ne repose sur aucune considération de l'objet, mais qu'il n'exprime que le sentiment du sujet « tel qu'il est affecté par la représentation » – évidemment de l'objet.

Si l'on accepte cette formulation des deux positions en présence (la première s'éliminant comme on a vu), il ne subsiste, me semble-t-il, que deux questions de fait. La première est relative à la position objectiviste : existe-t-il enfin, oui ou non, des propriétés objectives capables d'imposer à tous les récepteurs « corrects » une appréciation identique, comme les dimensions d'un rectangle, le poids d'un colis ou la température d'un lieu s'imposent à quiconque sait manier un instrument de mesure ? (Notons au passage que même ces données mesurables ne déterminent pas des « appréciations » identiques chez

tous les sujets : une surface de trois mètres sur deux sera « grande » ou « petite », un poids de dix kilos sera « lourd » ou « léger », une température de dix-huit degrés sera « chaude » ou « froide » selon les sujets et les circonstances.) Je rappelle que Beardsley accepte pour l'objectivisme la charge de cette démonstration, s'y dérobe ensuite en adoptant le prétendu tiers parti de la théorie « instrumentaliste », et reconnaît à plusieurs reprises la difficulté logique de dériver un jugement de valeur de prémisses de fait. Mais il avait d'abord, on s'en souvient, avant de les transférer de l'objet vers l'« expérience esthétique » elle-même, posé la candidature de trois critères : l'unité, la complexité et l'intensité, qui renouvellent (fort peu) les propositions antérieures de Thomas d'Aquin et de Hutcheson, comme si la théorie objectiviste n'avait décidément pas su en dénicher davantage en quelques siècles d'exercice. J'aurais un peu de peine à lui en souffler d'autres, et bien entendu un seul d'entre eux pourrait suffire, mais je n'étonnerai personne en disant qu'aucun de ces trois-là ne me semble propre à cet office. Les deux premiers sont entre eux dans une relation passablement antithétique, qui les rend inversement proportionnels : un objet est d'autant plus unifié qu'il comporte moins de diversité, et réciproquement ; si ces deux critères sont de pertinence égale, on ne peut donc augmenter l'un sans diminuer l'autre, ce qui les rend en quelque sorte optionnels : un objet sera beau parce que unifié, un autre parce que divers, et cela nous offre apparemment deux types de valeur esthétique, ce qui ne me gêne nullement, mais ne convient guère à une théorie qui prétend échapper au relativisme ; ou bien, en revenant au critère synthétique de Hutcheson[186], on devra souhaiter un juste équilibre d'unité et de diversité, qui me semble difficile à définir et plutôt propre à favoriser la banalité – sauf à affaiblir cette notion jusqu'à n'en faire, comme je l'ai déjà dit, qu'une condition (« liaison du divers ») de toute perception, sans considération de valeur esthétique. De toute manière, l'évolution du goût artistique (et sans doute, par contre-coup, du goût esthétique en général) nous a peu à peu écartés de ce genre de critères, nous faisant apprécier aujourd'hui des œuvres que le goût classique aurait jugées soit insupportablement déstructurées, comme certains *drippings* de Pollock ou certaines improvisations de Coltrane, soit insupportablement homogènes, comme les monochromes de Reinhardt ou de Klein – sinon les deux à la fois, comme déjà les *Nymphéas* de Monet. Au reste, la pratique moderne du « détail », évidemment liée aux techniques de reproduction photographique des tableaux, jette un doute, à mon avis très salutaire, sur la validité du critère d'unité ou d'*integritas* : combien d'œuvres d'abord appréciées pour leur structure d'ensemble révèlent-elles, au gré des choix du photographe et du maquettiste, une capacité insoupçonnée à se morceler en divers fragments tout aussi séduisants (et structurés), sinon davantage ? Et combien de poèmes ne survivent-ils que par une strophe, sinon un vers ? Avec ou sans « agrandissement », la pratique de l'anthologie, depuis des siècles, produit des œuvres « fictives », comme dirait Malraux, dont certaines surpassent sans peine les œuvres réelles dont elles sont extraites au mépris, parfois justifié, de l'ensemble qu'elles « disloquent » ; et bien des statues mutilées et des monuments en ruine ne suscitent aucun regret pour ce qui nous en manque, ou plutôt ne nous en manque pas : par exemple, leur polychromie d'origine. Bien des « parties » non seulement « valent » mieux que leur tout, mais encore font des « touts » fort vraisemblables, révélant ainsi le caractère souvent illusoire de la notion d'unité. Et l'on sait bien que certaines grandes œuvres, comme la *Messe en si*, *La Comédie humaine* ou *La Légende des siècles*, n'ont été « unifiées » que tardivement et, comme dit Proust à propos des deux dernières, « rétroactivement[187] ».

Il me semble donc que ces deux premiers critères témoignent chez Beardsley d'un certain privilège accordé au goût classique, qui n'a certes rien de blâmable en soi, mais qui n'est qu'un goût (une « esthétique ») parmi d'autres possibles ; et quand je parle d'évolution du goût, je n'ai pas à l'esprit un mouvement linéaire et continu : le classicisme succédait à (et répudiait sans nuance, ou occultait sans vergogne) des formes d'art plus proches de ce que nous acceptons et favorisons aujourd'hui : voyez son refus du « gothique » ou du baroque, pour cause d'hétéroclisme et de déséquilibre, ou son oubli pudique

du style « formulaire » et répétitif de l'épopée homérique. Mais nous retrouverons un peu plus loin ce genre de questions. Quant au dernier critère (l'intensité), il me paraît également hésiter entre l'insignifiance, si on l'élargit au point d'exiger seulement qu'un objet soit perceptible, et la non-pertinence, si l'on pose qu'un objet a d'autant plus de valeur esthétique qu'il est plus intense : c'est privilégier les couleurs vives et le *fortissimo* et disqualifier la discrétion – à moins de dialectiser le concept jusqu'à lui faire englober son contraire au second degré, en disant que Debussy ou Twombly sont « à leur manière » esthétiquement plus intenses que Wagner ou Caravage, ce qui nous ramène circulairement du *definiens* au *definiendum* : on ne mesure plus la valeur esthétique d'un objet à son intensité, mais celle-ci à la valeur qu'on attribue à celui-là. C'est un peu le mouvement qu'esquisse Beardsley en transférant ses critères de l'objet à l'« expérience » qu'il procure – transfert dont nous avons déjà rencontré les inconvénients. Au fond, ces prétendus critères objectifs, et apparemment trop difficiles à définir[188] pour mériter ce qualificatif, me semblent ressortir à la même catégorie que les « qualités esthétiques » de Sibley : ce sont des prédicats esthétiques parmi d'autres, qui se veulent pleinement objectifs et ne sont que semi-descriptifs, semi-appréciatifs : selon les goûts et les contextes, *unifié* se renverse axiologiquement en *monotone*, *divers* en *hétéroclite*, *intense* en *criard*, et une fois de plus le jugement de valeur que l'on voulait fonder objectivement se retrouve, plus ou moins bien dissimulé, dans son prétendu fondement.

La deuxième question de fait, inhérente à la position subjectiviste, est celle que Kant ne voulait pas trancher par des données de fait, mais par une réponse de principe et *a priori* : c'est celle du *sensus communis*, ou identité de disposition esthétique parmi les hommes. Poser cette question sur le plan d'une enquête empirique n'est évidemment pas conforme au propos kantien, qui visait une universalité absolue du jugement esthétique. Je ne reviens pas sur les difficultés de ce propos, ni sur l'obstacle infranchissable que lui oppose le fait, plutôt têtu, de la diversité individuelle ou culturelle des goûts. Je dois revenir, en revanche, sur celui, non moins évident, de leur communauté partielle, qui me semble constituer le complément, et même le corollaire indispensable de la théorie subjectiviste. Quoique empirique, et de nature à fonder de simples consensus « généraux » (et non universels), il repose sur un principe simple : si une appréciation dépend de la rencontre entre telle(s) propriété(s) de l'objet et telle(s) disposition(s) du sujet, il suffit que deux sujets possèdent, fût-ce par pur hasard, les mêmes dispositions pour qu'un même objet provoque chez eux deux la même appréciation ; et si deux, je l'ai dit, aussi bien trois, cent, ou dix millions apprécieront tous individuellement le même objet de la même façon, dont l'appréciation commune pourra être tenue pour une appréciation, comme dit à peu près Durkheim, collectivement subjective. Je viens de dire « fût-ce par hasard », mais il va de soi que la plupart de ces communautés d'appréciation doivent peu au hasard, et beaucoup à des faits de détermination commune, d'influence mutuelle ou d'acculturation. Je ne vais pas insister ici sur des données aussi évidentes, que l'anthropologie et la sociologie traitent en long et en large avec une compétence et des instruments dont je ne dispose manifestement pas. Je veux simplement insister sur ces deux faits souvent méconnus (ou du moins : que l'on suppose souvent méconnus par le subjectivisme) : que *subjectif* ne signifie pas nécessairement *individuel*, et que l'autonomie du véritable jugement esthétique (je veux dire : d'une appréciation authentique qui ne se laisse pas altérer par imitation et conformisme) n'exclut pas toute possibilité de modification. La description de Fish, que je citais plus haut, rend bien compte, en termes subjectivistes, des faits d'évolution du goût individuel, que l'on oppose parfois au subjectivisme, et dont Kant préférait ignorer l'existence : l'autonomie du jugement esthétique, qui tient à son caractère radicalement subjectif, n'exclut pas toute évolution, elle exclut seulement qu'une appréciation soit authentiquement modifiée par l'effet d'une argumentation ou d'une influence extérieure, sans que le nouvel « ensemble de normes et de valeurs » ait été *intériorisé*, et que ce nouvel ensemble ait été intégré

à une personnalité, elle-même de ce fait modifiée en profondeur. Je reviendrai sur ce dernier point, qui fonde, pour parler (sinon penser) comme Schiller, la possibilité de l'*éducation esthétique*. L'hypothèse kantienne d'un *sensus communis* universel, et donc capable de justifier la (trop) fameuse prétention à l'universalité du jugement de goût est certainement abusive, et d'ailleurs inutile une fois perçu que le jugement de goût prétend en fait à l'objectivité ; mais on peut (et on doit), de manière plus empirique, observer l'existence d'un grand nombre de *convergences* esthétiques, plus ou moins larges et plus ou moins stables, sur certains objets ou certaines propriétés, et reconnaître en conséquence que ces objets ou ces propriétés ont une capacité « dispositionnelle » à plaire davantage que d'autres, selon diverses conditions physiques, psychiques, culturelles et historiques. Je ne vais pas en entreprendre un recensement voué d'avance à la banalité, à la caducité, et forcément au ridicule. Qu'il suffise de poser que la subjectivité n'exclut nullement ces convergences (il y faudrait un principe absurde, selon lequel il serait *a priori impossible* que l'espèce humaine s'accorde sur une appréciation) et que, réciproquement, ces convergences ne contredisent en rien la subjectivité : quand bien même *tous* les êtres humains de tous les âges, de tous les temps et de tous les pays apprécieraient de la même façon (mais comment s'en assurer ?) le même objet, cela n'empêcherait pas cette appréciation unanime d'être, collectivement et en chacun d'eux, subjective et cela ne qualifierait pas cet objet comme « objectivement beau »[189]. J'avoue qu'une appréciation plus universelle, englobant dans le même frisson esthétique, dûment attesté, toutes les espèces animales – et pourquoi pas végétales ? on dit bien que certaines plantes préfèrent (esthétiquement ou physiquement ?) certaines musiques – me troublerait un peu davantage, mais nous n'en sommes pas là, et resterait encore à étendre l'enquête au-delà des mesquines limites de notre vieille planète : E.T. préférerait-t-il Cézanne ou Norman Rockwell ?

Cette question, oiseuse ou non, fait écho à un (double) argument souvent allégué par les tenants de la position objectiviste : je l'appellerai l'argument par la *postérité* et la *maturité* (on verra bientôt ce que ces deux notions ont en commun). L'argument par la postérité[190] est le plus ancien, car il remonte au moins à la doctrine classique. Il énonce que le temps (historique) opère de lui-même la distinction entre le bon grain et l'ivraie, et que, passés les engouements superficiels de la mode et les incompréhensions momentanées dues aux ruptures d'habitudes, les œuvres réellement (et donc objectivement) belles finissent toujours par s'imposer, en sorte que celles qui ont victorieusement subi l'« épreuve du temps » tirent de cette épreuve un label incontestable et définitif de qualité.

Les classiques (Boileau, Dryden, Johnson, etc.) utilisaient généralement cet argument dans le sens négatif, comme gage de la fragilité des fausses valeurs et des réputations surfaites, ainsi que l'étaient selon eux celles de périodes antérieures comme le gothique ou le baroque, dont les « extravagances » un moment prisées ne devaient pas tarder à susciter le dégoût : les modes passent, les vraies valeurs subsistent. Je ne nie certes pas que la mode et *a fortiori* aujourd'hui la publicité commerciale et le tapage médiatique puissent porter artificiellement au pinacle des œuvres dont « on » jugera ultérieurement qu'elles n'en méritaient pas tant, mais rien n'assure que ce retournement ne soit pas lui-même un autre effet de mode, qui substitue à un engouement factice un contre-engouement tout aussi factice. La nocivité de la « mode » est souvent le grief facile (et facilement réversible) d'une mode contre une autre, d'un goût contre un autre : qui veut noyer son concurrent l'accuse d'être aujourd'hui ou, mieux, d'avoir été hier à la mode. Les « révolutions » artistiques de l'époque moderne ont plutôt contribué à accréditer la variante positive de l'argument, selon laquelle le public met un certain temps à reconnaître la valeur d'œuvres d'abord difficiles ou dérangeantes, comme celles d'un Cézanne ou d'un Stravinski, dont le statut de « classiques » finit toujours par s'imposer durablement. Selon Proust, l'œuvre de génie, tels les

derniers quatuors de Beethoven, est par définition trop originale pour être acceptée d'emblée et doit commencer par former son public « en fécondant les rares esprits capables de [la] comprendre », ce qui « les fera croître et multiplier » ; le processus de cette « fécondation » reste un peu mystérieux, mais l'effet en est qu'une telle œuvre « crée elle-même sa postérité »[191]. Cette seconde variante est spontanément plus convaincante pour nous que la première, mais je doute que ce soit en raison de sa plus grande validité comme test d'une supériorité objective, et donc définitive, de l'œuvre d'abord jugée « difficile ». Proust lui-même raconte d'ailleurs comment l'œuvre de Bergotte, une fois assimilée et devenue tout à fait « limpide », perd beaucoup de sa valeur pour Marcel lorsqu'il découvre un « nouvel écrivain », dont les artifices de style lui font percevoir de nouveaux « rapports entre les choses » ; ainsi, « une œuvre est rarement tout à fait comprise et victorieuse, sans que celle d'un autre écrivain, obscure encore, n'ait commencé, auprès de quelques esprits plus difficiles, de substituer un nouveau culte à celui qui a presque fini de s'imposer[192] »: autrement dit, un « culte » chasse l'autre, sans qu'aucun puisse établir son règne à jamais. Il me semble surtout que cette variante – la « postérité » non comme instance finale mais comme témoin d'une influence tardive, et éventuellement transitoire – s'accorde pleinement à l'« ensemble de normes et de valeurs » qui est (aujourd'hui) notre paradigme esthétique dominant, et qu'Harold Rosenberg appelait la « tradition du nouveau ». De façon plus complexe, Adorno avance l'idée que les vrais « mérites » d'une œuvre – je dirais en termes plus neutres : ses propriétés les plus essentielles – n'apparaissent qu'une fois émoussés ceux de ses effets qui avaient été les plus frappants au moment de son apparition : « Beethoven ne put sans doute être entendu comme compositeur qu'après que l'attitude titanesque, son effet primaire, eut été dépassée par les effets grossiers de compositeurs plus jeunes, comme Berlioz. La supériorité des grands impressionnistes sur Gauguin n'apparut que quand les innovations de celui-ci pâlirent au regard d'inventions ultérieures[193]. » La remarque est en l'occurrence plutôt injuste envers Berlioz ou Gauguin, mais elle me semble désigner un fait notable : le fameux « recul » historique a souvent pour effet de débarrasser l'appréciation des œuvres d'aspects qui ne tenaient qu'au contexte passager de leur réception « primaire » ; traits, par exemple, de contraste ou de ressemblance qu'élimine forcément l'oubli, ou la réinterprétation, de ce contexte : les « impudicités » de Baudelaire ou les « déformations » de Picasso ne sont plus ce qui nous retient dans leurs œuvres, et la comparaison entre Racine et Pradon, si active en 1677, n'intervient plus dans notre appréciation de *Phèdre* ; elle y reviendra peut-être un jour – à moins qu'entretemps Racine lui-même n'ait fait naufrage, définitif ou non. Nous retrouverons plus loin ce genre de considérations, évidemment propres aux œuvres d'art.

Je ne méconnais donc pas l'existence de telles évolutions et révolutions historiques, et je participe évidemment comme tout le monde à la vulgate qui y insiste, mais je suis beaucoup moins sûr de la validité universelle des appréciations qu'elle entraîne : je ne vois pas en quoi le fait, par exemple, qu'il faille un temps de réflexion ou d'adaptation pour apprécier positivement une œuvre garantit que cette appréciation soit définitive ; la « difficulté » d'un Marino ou d'un Gongora ne les a pas protégés contre une longue période de désaffection à l'époque classique, et leur faveur plus récente ne détient aucune assurance d'éternité. Le romantisme français a été « révolutionnaire », puis classique à sa manière, c'est-à-dire accordé aux « valeurs » d'une époque, puis (aujourd'hui) quelque peu ringard aux yeux de beaucoup. Les mouvements historiques d'évolution du goût ne sont pas aussi vectorisés et cumulatifs que ne le supposent les tenants de ses paradigmes successifs : le fait est que le goût change en tous sens, avec des moments de rejet, d'oubli ou de redécouverte qu'on aurait eu quelque peine à prévoir une ou deux décennies plus tôt. Les classiques du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, si satisfaits d'avoir enterré leurs prédécesseurs et si confiants dans le « jugement de la postérité », seraient sans doute bien surpris d'observer le sort peu gratifiant qui est aujourd'hui celui de leurs œuvres, en survie artificielle sous

perfusion scolaire et académique, et le retour en grâce, depuis un bon demi-siècle, de l'art baroque (poésie comprise) et, depuis presque deux siècles, de l'art gothique – et roman. Soit dit, bien entendu, sans nullement exclure de l'avenir un renversement de ce renversement, et ainsi de suite : je ne m'en prends nullement à l'esthétique du classicisme, mais au dogmatisme ingénu qu'elle partage avec d'autres, ou à ce qu'il est, pour le coup, bien approprié d'appeler son « absolutisme ». Le vrai est simplement qu'au sens où ils l'entendaient la « postérité » est un mythe consolateur, comme l'immortalité de l'âme, la résurrection des corps et (plus récemment) l'infaillibilité à long terme de l'opinion publique (Lincoln : « On peut tromper quelques-uns pendant quelque temps, etc. »)[194]. « On nous dit que le temps est l'arbitre suprême, remarque Francis Haskell, observateur sagace des variations du goût, voilà une affirmation qu'il est impossible de confirmer ni de démentir ; mais, dans la position qui est la nôtre, nous pouvons certifier que ces deux artistes [il s'agit de Piero et Vermeer] ont été plus longuement dédaignés qu'admirés. On ne peut pas non plus tenir pour certain qu'un peintre arraché à l'oubli ne pourrait y retourner[195]. » Haskell pécherait plutôt ici par excès de modération : il me semble que son œuvre, et particulièrement l'ouvrage d'où je tire cette mise en garde, dément avec éclat les vertus attribuées par certains audit « arbitre suprême ». Il n'y a pas – il ne peut y avoir – d'arbitre en la matière[196].

Le second volet de l'argumentation (l'argument de la « maturité ») peut passer pour une transposition du premier du plan de l'histoire collective à celui de l'évolution individuelle, et comme tel il est de couleur plus « moderne » ; il me semble aussi fonctionner comme un recours contre les difficultés, aujourd'hui assez perceptibles, du premier. Il énonce que le goût individuel évolue toujours dans le même sens « unidirectionnel » et irréversible, celui d'un progrès dans la qualité de l'appréciation, par exemple, du goût facile pour Tchaïkovski, Graham Greene ou Norman Rockwell (annoncé plus haut) à celui, plus sophistiqué, pour Haydn, Shakespeare ou Cézanne[197]. Comme tous les arguments empiriques, celui-ci gagnerait à s'appuyer sur des enquêtes un peu rigoureuses, ce qui n'a jamais été le cas à ma connaissance – et l'on se souvient de la manière dont Nietzsche en vint à préférer *Carmen* (et la zarzuela) à *Tristan*, ce qui fait peut-être[198] contre-exemple à cette absence de statistiques. Dans ce brouillard d'idées reçues et de faits présumés, on peut toutefois percevoir deux facteurs relativement plausibles d'« unidirectionnalité », qui sont le vieillissement biologique et l'accroissement cumulatif de la « compétence » artistique. Le premier n'est que trop assuré, mais son effet bénéfique l'est un peu moins ; le second présente quelque degré de vraisemblance : on peut au moins tenir pour acquis le fait d'une augmentation quantitative de l'expérience esthétique individuelle (j'ai vu davantage de tableaux à soixante ans qu'à cinquante), en souhaitant (mais c'est déjà beaucoup moins garanti) que cette expérience ne perde pas d'un côté ce qu'elle gagne de l'autre, et qu'elle résulte vraiment en une compétence croissante. Le postulat implicite (cela commence à faire beaucoup de *si*) de cette argumentation est que le vieillissement biologique et l'accroissement de compétence agissent de manière convergente dans le même sens, celui d'une *maturation* du goût, qui délaisserait les effets grossiers, naïfs ou sentimentaux au profit de traits à la fois plus sobres et plus complexes, accessibles seulement à un sens esthétique affiné par le temps et la fréquentation des œuvres. En supposant correctes toutes ces hypothèses accumulées, on obtiendrait une sorte de loi tendancielle de ce genre : « La maturation biologique et culturelle conduit généralement de la valorisation d'œuvres plus faciles à celle d'œuvres plus difficiles » – le degré de difficulté de l'œuvre étant apparemment le seul trait un tant soit peu objectif et mesurable que l'on puisse lier au degré de maturité du récepteur individuel – déduction supposée faite des variations culturelles historiques qui rendent par exemple Picasso ou Stravinski

relativement plus accessibles aujourd'hui au récepteur même novice qu'ils ne l'étaient hier au public cultivé. Mais je rappelle que ce fait d'évolution, supposé acquis, est censé établir indirectement la supériorité objective de certaines œuvres sur certaines autres. Or, il ne peut jouer ce rôle par lui-même, car rien n'assure *a priori* l'effet positif, dans ce domaine, de l'accroissement d'âge et d'expérience, qui peut après tout apporter autant de facteurs défavorables (sénescence, attachement aux habitudes, obstination, fermeture d'esprit, régressions diverses) que de favorables. Le progrès esthétique supposé d'un sujet ne peut donc être établi en fait que sur la *supériorité* des œuvres (« difficiles ») qu'il apprécie dans sa maturité (quel âge ?) sur celles (« faciles ») qu'il appréciait dans son adolescence, ce qui fait clairement reposer la prétendue preuve sur cela même qu'elle est censée prouver. Il se peut que les œuvres difficiles soient « supérieures » aux œuvres faciles, il se peut que les récepteurs expérimentés soient « meilleurs juges », au sens humien, que les récepteurs novices, mais aucune de ces deux propositions n'est évidente de soi, et il est assez manifeste qu'elles se fondent réciproquement l'une sur l'autre : j'ai meilleur goût qu'autrefois puisque j'aime aujourd'hui des œuvres dont la supériorité est démontrée par le fait que je les aime aujourd'hui plus qu'autrefois. Cela fait un joli cercle, et il me semble que toute cette argumentation ne fait qu'illustrer, en prétendant le justifier, le système de valeurs propre à ceux qui la mettent en œuvre : la supériorité du jugement des critiques chevronnés est un article de foi, bien explicable, des critiques chevronnés qui, au bénéfice de l'âge, établissent eux-mêmes les palmarès où ils figurent en bonne place, mais il n'est jamais très sain, et encore moins convaincant, d'être juge et partie – ce qui vaut aussi bien contre les prétentions de la « postérité ». Comme l'observe Schaeffer, quand on dit que « c'est le *bon* goût qui s'est imposé contre le *mauvais* », c'est toujours « le bon goût qui qualifie l'autre de mauvais »[199], et donc qui s'autoproclame « bon ».

J'ajoute que ce prétendu argument suppose une conception abusivement simplifiante et réductrice du champ esthétique. La première réduction doit être évidente depuis quelques pages, c'est que les considérations de ce genre ne portent, délibérément et explicitement, que sur l'appréciation des œuvres d'art, et pourraient difficilement, étant donné la part qu'y tiennent les facteurs d'ordre culturel et technique, être étendues à la relation esthétique en général. Une seconde réduction tient à la vision homogène et gradualiste, qui s'y implique, du champ artistique lui-même. Il peut sembler plausible (sans plus) qu'un amateur d'art (en général) passe parallèlement, au cours de sa vie, de Rockwell à Cézanne et de la *Symphonie pathétique* à *L'Art de la fugue*, mais une phrase de Beardsley[200] me met une méchante puce à l'oreille : s'y trouvent convoqués, à titre d'exemples d'objets en quelque sorte transitoires pour un goût musical immature (*early*) – en attendant sans doute l'accès tardif aux joies durement méritées des *Derniers Quatuors* –, Johann Strauss et Duke Ellington. Je n'ai pas, comme on dit, « vocation » à défendre à tous crins la valse viennoise, mais il me semble un peu absurde d'y voir une « étape » dans un parcours conduisant où que ce soit : je doute que les auditeurs viennois ravis du concert annuel du nouvel an soient tous provisoirement incapables, pour raison d'âge ou autre, d'apprécier des musiques plus austères : ce sont deux appréciations disjointes que rien n'invite à disposer, dans un ordre ou un autre, sur une « échelle » de valeurs. J'en dirais autant, et avec plus de motivation personnelle, à propos du rapport (ici suggéré) entre le jazz et la musique dite « classique ». Je n'ignore pas que certains « fans » du premier, comme en son temps Boris Vian, font profession de mépriser la seconde, et réciproquement (ce n'est pas ce que les uns et les autres font de mieux, mais c'est leur affaire), mais nul n'ignore non plus qu'il existe aussi des mélomanes pour apprécier autant Ellington (puisque Ellington il y a) que Mozart, et Webern que Coltrane. Et comme je me range au nombre de ces derniers, je puis ajouter de source introspectivement sûre que ces deux goûts s'exercent dans des champs ressentis comme en grande partie hétérogènes et partiellement incommunicables : aimer *à la fois* le jazz et la musique classique n'est pas vouloir à tout prix les rapprocher, et ne conduit pas nécessairement à favoriser entre eux quelque

« fusion », ou « troisième voie », que ce soit. Aimer « autant » l'un que l'autre (si cet adverbe de quantité a ici un sens) n'est pas les aimer *de la même manière*, ni se demander lequel des deux surplombe l'autre sur la fameuse échelle : chacun s'exerce, et éventuellement excelle, *dans son ordre*, et pour tout dire il me semble que la maturité esthétique, si telle chose existe, commence avec l'admission de ce genre de pluralités : pour apprécier à la fois Racine et Shakespeare, faut-il chercher dans ces deux œuvres le même type de « mérite »? Et faudra-t-il un jour opter entre portraits et paysages ? Entre *Parsifal* et *Les Maîtres chanteurs* ? Entre *Otello* et *Falstaff* ? Entre *Le Misanthrope* et *Les Fourberies de Scapin*, comme suggérait (fortement) Boileau ? J'entends bien que l'on oppose souvent, au moins depuis Collingwood, l'art « proprement dit » (*art proper*) à ce qui ne serait qu'activités (production et consommation) de divertissement (*amusement*)[201], et je ne méconnais pas la pertinence de cette distinction, que nous retrouverons peut-être ; mais j'observe qu'on l'utilise parfois sans pertinence aucune pour déprécier un art au bénéfice d'un autre, ou – à l'intérieur d'« un même art » – un genre au bénéfice d'un autre, et établir ainsi des « hiérarchies » arbitraires, comme il est arrivé même à Kant ou Hegel d'en proposer[202], mais dont le fondement objectif n'est en rien assuré.

Il me semble donc que la « preuve » dont Beardsley attribuait la charge à l'objectivisme reste à produire, et qu'en l'attente indéfiniment prolongée de cette démonstration la position subjectiviste reste la plus correcte. Mais je précise qu'il ne s'agit pas là seulement d'une théorie « par défaut », qui reposerait entièrement sur – ou plutôt qui consisterait entièrement en – l'absence de preuve de la théorie « adverse ». Si l'existence de critères objectifs du beau et du laid, c'est-à-dire de causes nécessairement et universellement déterminantes de l'appréciation esthétique, venait à être démontrée, ces critères ne viendraient pas simplement fournir une explication objective à une appréciation jusque-là ignorante de sa cause, comme on viendrait me révéler la raison inconsciente pour laquelle j'aime tel tableau, tel poème ou telle sonate. Il leur faudrait également convaincre (effectivement et authentiquement) de leur « erreur » ceux qui ne partagent pas ce goût, ou plutôt sans doute leur apprendre, dans une révélation de style platonicien, qu'ils l'ont toujours partagé sans le savoir, puisqu'un critère objectif ne pourrait manquer d'imposer à tous une appréciation unanime, à laquelle toute exception ne pourrait être qu'illusoire. Inutile d'ajouter qu'une telle hypothèse me semble hautement improbable, pour ne pas dire fantastique.

Valeur et définition

On reproche parfois au subjectivisme, ou au relativisme qui selon moi en découle, de rendre impossible toute définition de l'art[203]. Une telle conséquence serait sans doute fâcheuse si elle était démontrée, mais elle ne l'est en aucune manière, car une définition objective du « beau » et du « laid » n'est nullement indispensable à celle de l'art – pas plus d'ailleurs qu'à celle d'une relation esthétique quelle qu'elle soit. Pour qu'il y ait relation esthétique à un objet quelconque, il faut et il suffit qu'un certain type (aspectuel) d'attention à cet objet détermine chez un ou plusieurs sujets une appréciation de cet objet, du point de vue défini par cette attention ; la présence ou l'absence d'un critère objectif susceptible de légitimer cette appréciation n'importent manifestement pas à la validité d'une telle définition. Pour qu'il y ait œuvre d'art, il faut et il suffit qu'un objet (ou, plus littéralement, qu'un producteur, à travers cet objet) vise, entre autres ou exclusivement, une telle appréciation esthétique, si possible favorable ; si l'appréciation obtenue n'est pas, ou (cas fréquent) pas aussi favorable que ne le souhaite l'auteur, cette visée aura entièrement ou partiellement échoué, mais il suffit que la visée (l'intention artistique) soit reconnue, ou même simplement supposée, pour que l'œuvre fonctionne comme

telle ; si cette visée elle-même n'est pas reconnue, l'œuvre ne fonctionnera pas comme telle, mais ce qui ne fonctionne pas ici et maintenant peut fort bien fonctionner ailleurs ou plus tard ; bien entendu, certains cas peuvent rester indécidables (on ne sait pas si le producteur de tel objet utilitaire visait ou non, en outre, l'appréciation esthétique qu'il provoque) ou de réponse manifestement négative (on sait que tel objet naturel, par exemple un galet, qui fonctionne esthétiquement, ne le fait pas en vertu d'une intention auctoriale) ; mais dans tous ces cas le caractère subjectif de l'appréciation souhaitée, obtenue ou non, voire obtenue sans avoir été souhaitée, n'invalide en rien la définition : un objet est « esthétique » en tant que et dans la mesure où il provoque une appréciation esthétique, il est artistique en tant que et dans la mesure où il est manifestement « candidat » (Dickie) à une telle appréciation (en l'occurrence positive), et ce n'est ni le succès ni l'échec de cette candidature qui détermine son caractère d'œuvre d'art. « La plupart des œuvres, dit Goodman[204], sont mauvaises. » Je ne peux évidemment pas endosser littéralement cette dernière proposition au nom d'une théorie subjectiviste pour laquelle « bon », « mauvais », et autres prédicats évaluatifs procèdent d'objectivations illusoires et abusives, mais je l'endosse tous les jours dans ma pratique objectivante, et je peux d'ailleurs la relativiser sous la forme : « Bien des œuvres me déplaisent, ou me laissent froid. » Mais je ne leur conteste pas pour autant le statut d'œuvres, qui ne dépend nullement de mon approbation. Illusoire ou non, le « mérite » d'une œuvre n'entre pas dans sa définition, et l'incertitude des appréciations esthétiques n'affecte pas davantage la définition de l'œuvre que celle de toute autre espèce d'objet : un marteau n'a pas besoin de me plaire pour être un outil, et pas davantage pour être une œuvre d'art – ce qui ne signifie pas qu'il n'a aucune (autre) condition à remplir. L'impossibilité de définir le beau n'entraîne donc selon moi, et j'y reviendrai, aucune impossibilité de définir l'art.

De cet état de fait Goodman a tiré dans le dernier chapitre de *Langages de l'art* une conséquence à mon sens excessive, que j'ai mentionnée à la fin du chapitre précédent, et qui est le rejet, hors du champ de ce qu'il refuse d'ailleurs d'appeler *esthétique*, de toute considération relative à l'appréciation, considération répudiée par lui comme « hédoniste », affectiviste, passiviste, etc., au profit d'une conception à la fois cognitiviste et volontariste, ou activiste, de la relation esthétique en général et de la relation artistique en particulier. Ces options portent en fait à la fois sur la définition de l'attention et sur celle de l'appréciation, et j'ai déjà dit que cette conception dynamique de l'attention esthétique me semblait tout à fait pertinente : la notion de contemplation, et encore moins d'attention, n'exclut pas nécessairement celle d'activité – y compris physique : visiter sérieusement une cathédrale n'est pas une sinécure. Il me semble en tout cas qu'elle l'implique plus qu'elle ne l'exclut, et nous avons vu au chapitre précédent que la présence et l'action des « symptômes » goodmaniens dépendaient de l'opération perceptive du récepteur au moins autant que de la nature de l'objet, ce qui est en somme accorder à cette opération davantage que ne le fait Goodman lui-même. L'accent qu'il met sur l'aspect cognitif de la relation esthétique, sur le rôle qu'y joue la « curiosité[205] », et sur la parenté, plus étroite qu'on ne le reconnaît généralement, entre le caractère « désintéressé » de la recherche intellectuelle et celui de l'expérience esthétique[206] ne me gêne pas non plus, bien au contraire, même si je ne suis pas sûr qu'il s'agisse du même « désintéressement »: j'accorde volontiers que les deux activités sont également désintéressées (à l'égard des « objectifs pratiques »), mais il me semble, comme à Santayana, que le trait d'intransitivité formelle (ou, comme le montre Goodman lui-même, le transfert d'attention sur les valeurs d'exemplification) propre à la seconde suffit à distinguer les deux types de « désintéressement ». Mais surtout, je ne crois pas que l'on puisse, comme le fait Goodman, emporté par le désir manifeste de déblayer le terrain au profit de sa thèse en présentant comme incompatibles des traits qui me semblent plutôt complémentaires, évacuer de la relation esthétique la composante affective que définit l'appréciation positive ou négative portée sur l'objet. L'attention « intransitive » est une condition

nécessaire de cette relation, mais elle n'en est pas la condition suffisante : tant que le sujet ne réagit pas affectivement, par plaisir ou déplaisir, à l'objet, la relation reste purement cognitive, comme peut (je dis *peut*) l'être, face à un tableau, l'attitude d'un expert en quête d'attribution ou, devant un poème, celle d'un historien de la langue. Goodman n'a que sarcasmes pour les notions de plaisir, de satisfaction ou d'émotion – allant jusqu'à confondre, d'une manière passablement sophistique, l'émotion que peut susciter une œuvre et celle qu'elle exprime, invoquant les exemples de Mondrian, *versus* Rembrandt, et de Webern, *versus* Brahms, à l'appui de son déni de toute affectivité, comme si une œuvre dépourvue (par hypothèse) de contenu affectif ne pouvait pas provoquer chez son spectateur une réaction affective – fût-ce de rejet, comme Boileau jugeant plus froid que « toutes les glaces du Nord ensemble », parce que artificiel, le *concetto* exprimé par deux vers célèbres de Théophile. La froideur (supposée) d'un Mondrian peut provoquer chez un spectateur une réaction très vive, de cette sorte (« Comment peut-on exposer une toile aussi raide et glaciale ? ») ou d'une autre. On dit que Malebranche, ayant trouvé chez un libraire de la rue Saint-Jacques un exemplaire du *Traité de l'homme* de Descartes, « le lut avec empressement et avec un tel transport qu'il lui en prenait des battements de cœur qui l'obligeaient quelquefois d'interrompre sa lecture[207] ». J'ignore de quel ordre était cette émotion, mais il me semble douteux qu'elle fût homogène au propos froidement « mécaniste » de l'ouvrage qui la provoquait ; inversement, l'émotion intense exprimée par une œuvre peut fort bien ne susciter chez son récepteur qu'indifférence ou dégoût : bref, la coloration affective de l'objet, s'il en a une, n'engage pas nécessairement celle de sa réception, et l'on ne peut donc pas inférer de l'existence supposée d'œuvres dépourvues d'affect l'absence d'affect dans la relation esthétique : une œuvre, comme tout objet, plaît plus ou moins, déplaît plus ou moins, laisse plus ou moins indifférent, cet effet est inévitable, et son caractère affectif est indéniable, parce qu'il consiste tout simplement dans la façon dont cet objet nous *affecte*.

« Le moteur (*drive*) est la curiosité, dit Goodman, et le but est d'obtenir des lumières (*enlightenment*) […]. Le dessein primordial est la cognition en elle-même et pour elle-même ; l'intérêt pratique, le plaisir, la contrainte et l'utilité communicative n'en sont que des corollaires […]. Les œuvres d'art ne sont pas des chevaux de course, le but primordial n'est pas de désigner un vainqueur. Loin que les jugements portant sur les caractéristiques soient de simples moyens en vue d'une appréciation ultime, ce sont plutôt les jugements de valeur esthétique qui sont souvent des moyens pour découvrir de telles caractéristiques[208]. » Je l'ai déjà dit, je ne pense pas qu'on puisse assigner à la relation esthétique un mobile et un but : c'est, comme dit Schaeffer, une relation « causale[209] », non intentionnelle (au sens courant) ; si elle peut être recherchée comme une fin, elle n'est elle-même au service d'aucune fin que sa propre perpétuation ou « reconduction », et je ne crois pas qu'on puisse y distinguer des fins (qu'elles soient cognitives ou affectives) et des moyens (qu'ils soient affectifs ou cognitifs). On peut en revanche y distinguer des causes et des effets, et il me semble qu'en ces termes, la cause est plutôt d'ordre cognitif et l'effet d'ordre affectif, même si les deux ordres peuvent agir simultanément : je ne vois pas un tableau *pour* l'aimer, je ne l'aime pas (comme semble le suggérer Goodman) *pour* le voir, je l'aime parce que je le vois et qu'un accord s'établit entre lui et moi, et mon jugement d'appréciation n'est pas le « but », mais bien la *conséquence* de ma perception – même si, à la suite et en raison de cette appréciation, je m'applique à le mieux regarder. Je n'ai pas distribué au hasard les verbes « voir » et « regarder » (on pourrait évidemment opposer de la même manière « entendre » et « écouter », mais cette nuance manque à d'autres modes de réception) : « voir » est un simple *fait* attentionnel, « regarder » est une *conduite* intentionnelle et finalisée ; je vois un objet *parce* qu'il est devant moi, je le regarde *pour* (mieux) le voir. Or il me semble que la relation esthétique (attention et appréciation) est en chaque occurrence *d'abord* de l'ordre du fait (attentionnel et appréciatif), *puis* éventuellement de la conduite : je perçois un objet, je le

considère sur le plan esthétique, je l'apprécie et, selon cette appréciation, je décide de le considérer plus attentivement, ou de m'en détourner[210]. Je ne crois pas que l'on puisse, dans cet ensemble complexe de faits et de conduites, distribuer à sa guise les notions de moyens et de fins, mais si l'on pouvait employer une telle expression en un sens non instrumental, je dirais volontiers que dans la relation esthétique, si dans un deuxième temps l'appréciation peut être « au service » de l'attention, c'est d'abord l'attention (l'adoption, spontanée ou délibérée, d'un point de vue esthétique) qui conditionne l'appréciation[211].

J'accorderai cependant un point à la critique (goodmanienne ou autre) de l'« hédonisme » en esthétique : c'est que la notion de plaisir (ou déplaisir) – sur laquelle j'ai constamment fait fond, à la suite de Kant ou de Santayana – ne va sans doute pas au cœur de la relation esthétique, mais plutôt à son effet, certes le plus direct, le plus indissociable et le plus manifeste : l'appréciation positive ou négative d'un objet *résulte* évidemment en un plaisir ou un déplaisir à son contact, qui en est la marque certaine, au moins pour le sujet qui l'éprouve. Mais il est sans doute inexact de dire qu'elle *consiste* en cet état résultant ; elle consiste plutôt en un autre sentiment, si j'ose dire moins égoïste, et à coup sûr plus attentionnel, qui est tout simplement d'*aimer* cet objet. Quand un objet me plaît, cela veut dire sans doute qu'il me procure du plaisir, mais il ne me procure ce plaisir que parce qu'il « me plaît » au sens courant de cette expression, qui désigne d'abord une *affection* positive, même si cette affection se traduit par le plaisir dont elle est la cause. On ne dit guère d'un objet d'appréciation esthétique : « Cet objet *me fait plaisir* » – et encore moins : « Cet objet *me fait de la peine* » ; on dit plutôt : « Il me plaît », ou « Il me déplaît », au sens, non pas « thymique[212] », mais bien *affectif*, de « Je l'aime » ou « Je ne l'aime pas ». Et *en ce sens* l'expression objectivante (la plus spontanée) « Il est beau », qui signifie qu'on le *trouve* beau, est plus fidèle au sentiment esthétique, qui est un sentiment relatif à l'objet, non à l'effet qu'il exerce – d'où le mouvement irrésistible d'objectivation. Un mot très courant exprimerait assez bien le sentiment en cause (à condition d'en spécifier le *ground* esthétique, car il s'applique évidemment à bien d'autres domaines, par exemple éthique, ou intellectuel) : c'est *admiration*[213]. Mais il me semble contenir une connotation qui le rend un peu difficile à appliquer à des objets naturels : ce qu'on admire, *stricto sensu*, c'est plutôt l'auteur d'un objet, objet qui ne peut donc alors être qu'un produit humain que l'on « admire », en somme, par métonymie. J'admire la *Passion selon saint Matthieu* avec référence à son auteur, et parce que c'est l'œuvre d'un auteur. Je dirais moins spontanément que j'admire les chutes de l'Iguaçu, parce que je ne les réfère à aucun producteur et que je n'y trouve pas la trace d'un acte humain. Je sais bien qu'on dit parfois, sans trop s'embarrasser de ces nuances (surtout quand on ne les perçoit pas), qu'on admire un paysage, et dès lors, de figure en figure, ce sens large pourrait être conventionnellement adopté pour désigner toute appréciation esthétique positive, mais l'antonyme « mépriser », d'application largement éthique, me semble vraiment malcommode pour désigner l'inverse, hors de l'appréciation des œuvres : je puis « mépriser » un roman, non un paysage. N'en parlons plus : la langue est parfois mal faite, nous n'y pouvons guère, et l'usage, ici, n'en souffre d'ailleurs pas davantage, puisque de toute façon, encore une fois, l'appréciation s'exprime le plus souvent par voie de prédicats objectivants : non pas : « J'admire la *Passion selon saint Matthieu* », mais (par exemple) : « La *Passion selon saint Matthieu* est sublime » ; le plus souvent et le plus justement, puisque c'est alors exactement, non pas sans doute ce qui *est* (la *Saint Matthieu* n'est pas sublime *en soi*), mais bien ce que je *pense*. Reste, bien sûr, que ma concession à l'antihédonisme ne concède rien à l'antiaffectivisme : que le plaisir ou le déplaisir esthétiques ne soient qu'un effet du sentiment positif ou négatif qu'inspire un objet n'empêche pas ces sentiments d'être… des sentiments.

J'ai conscience de proposer ici une théorie de la relation esthétique que je qualifierai en toute modestie d'*hyperkantienne*, puisque, du subjectivisme assumé et défendu par Kant lui-même, je tire une conséquence relativiste dont celui-ci, nous l'avons vu, se gardait par tous les moyens possibles. Une telle position n'a pas aujourd'hui très bonne presse dans le courant philosophique dont je me sens par ailleurs le plus proche, celui de la philosophie analytique, qui voit dans le relativisme (qu'elle impute non sans quelques raisons à la philosophie « continentale » de ce dernier demi-siècle) un danger pour la pensée, ainsi privée de critères objectifs, de valeurs stables et de démarches rationnelles. Sans prendre ici parti dans ce débat pour ce qui touche à la connaissance ou à la morale, il me semble que le caractère subjectif et relatif que je trouve à l'appréciation esthétique n'a aucune raison *a priori* d'être étendu aux autres domaines de la vie de l'esprit : qu'il n'existe pas de critères objectifs et universels du « beau » n'entraîne nullement pour moi qu'il n'en existe pas, disons, pour (beaucoup) simplifier, du vrai et du faux, et que les nécessités, entre autres, de la vie commune n'imposent pas des règles à la conduite des hommes[214]. Je n'ai donc pas l'impression de contribuer à quelque subversion nihiliste en me bornant à reconnaître à un sentiment, puisque sentiment il y a, les propriétés de toute affectivité, avec les privilèges et les limites qu'elles impliquent. Je ne crois pas non plus que le caractère largement irrationnel que je trouve dans la relation esthétique condamne son étude à le partager, comme si tous les oculistes devaient être myopes ou presbytes, et tous les astrophysiciens circuler à la vitesse de la lumière. La « rationalité esthétique[215] » ne peut être, selon moi, que celle de l'esthétique comme connaissance – comme étude, par définition aussi rationnelle que possible, d'une pratique qui elle-même ne l'est pas et n'a aucune raison de l'être. Et le premier acte de rationalité, ou tout simplement de lucidité, d'une science n'est pas d'attribuer indûment à son objet le caractère qu'elle s'impose légitimement à elle-même.

De cette relativité restreinte (à la sphère esthétique[216]), je ne fais pas non plus un principe *a priori* et, si j'ose dire, absolu : comme je l'ai déjà reconnu une ou deux fois, le caractère subjectif de l'appréciation n'empêche pas systématiquement tout accord de fait, éventuellement gratifiant, entre des appréciateurs – hypothèse manifestement réfutée par l'expérience, puisqu'il arrive constamment que *plusieurs* sujets, et donc qu'il *peut* arriver par hasard que *tous*, s'accordent, au moins pour l'essentiel et pour ce qu'ils peuvent s'en communiquer, sur l'appréciation d'un objet. Pour le dire autrement, la subjectivité des appréciations n'entraîne pas nécessairement leur diversité, mais seulement sa possibilité comme fait purement empirique – en revanche et comme tel tout à fait observable. Le seul principe *a priori*, c'est pour moi la subjectivité de l'appréciation, d'où découle par définition sa relativité (les deux termes, ici, sont en fait synonymes : chaque appréciation est *relative à* la subjectivité de chaque appréciateur), mais non sa diversité (le désaccord de fait des appréciateurs), qui n'en est qu'une conséquence possible et non nécessaire. En revanche, cette diversité, quand elle se manifeste, peut fournir un indice sûr de subjectivité, comme une empreinte est un indice de pas ; et inversement, une éventuelle unanimité de fait – disons au hasard, une admiration universelle pour la voûte céleste ou le dôme de Saint-Pierre – ne démentirait en rien cette subjectivité : l'absence d'empreinte ne prouve pas l'absence de pas. Si, dans une enquête à la Hume (première manière), j'observe une certaine diversité des appréciations sur un objet, je puis en induire que leur fondement n'est pas exclusivement dans cet objet, puisque l'existence d'un tel fondement exclurait toute diversité. Bref, la plus ou moins grande pluralité des appréciations ne prouve que sa propre possibilité, mais cette possibilité même prouve, selon moi, la subjectivité des appréciations. Le relativisme esthétique ne consiste qu'en cette observation d'un fait empirique *a posteriori* et non systématique (la pluralité des appréciations) et en la reconnaissance de sa cause (leur caractère subjectif, ou relatif) ; cause qui est, elle, *a priori*, puisqu'elle tient à la définition même de l'appréciation, et qui pourrait, somme toute, se passer d'un tel indice ou

d’une telle confirmation. Après tout, l’analyse kantienne, apriorique s’il en fut, ne repose en rien sur l’enquête empirique (initiale) de Hume, qu’elle préfère visiblement ignorer.

Je me suis obligé jusqu’à ce point, par nécessité de méthode, à considérer la relation esthétique dans sa plus grande généralité, sans trop faire acception de ce qui pourrait tenir au caractère particulier de la relation aux œuvres d’art, et même en résistant aux glissements du genre à l’espèce qu’opèrent ou suggèrent les esthéticiens modernes, généralement objectivistes et sélectivement orientés vers une théorie des œuvres (et même, plus sélectivement encore, de la critique des œuvres), dont la discussion a jalonné le parcours de ces deux premiers chapitres. Il est maintenant temps de revenir sur le terrain de l’art, pour considérer de manière plus spécifique l’inflexion particulière que subit la relation esthétique lorsqu’elle porte sur une œuvre d’art – ou plutôt, sans doute (nous retrouverons cette nuance), sur ce que le sujet de cette relation *tient pour* une œuvre d’art.

18. La fonction artistique

> Le chant des oiseaux est porteur d'allégresse et de joie de vivre. C'est ainsi du moins que nous interprétons la nature, que notre interprétation soit ou non conforme à ses intentions. Mais cet intérêt qu'ici nous prenons à la beauté exige absolument qu'il s'agisse d'une beauté de la nature, et il disparaît complètement dès que l'on remarque qu'on a été trompé, et que c'était seulement de l'art ; au point que le goût n'y trouve plus rien de beau et la vue rien d'attrayant. Quoi de plus apprécié des poètes que le trille enchanteur du rossignol, lancé dans un bosquet solitaire, par une calme soirée d'été, sous un doux clair de lune ? Mais on connaît des exemples de ce que, lorsqu'on n'a pu trouver un tel chanteur, quelque hôte malicieux a su tromper pour leur plus grande satisfaction les invités venus chez lui jouir de l'air de la campagne, en dissimulant dans les buissons un jeune espiègle qui sache imiter avec une apparence de parfait naturel ces trilles (en sifflant dans un jonc ou un roseau). Mais, dès qu'on est persuadé de la supercherie, personne ne supportera longtemps d'écouter ce chant auparavant si attrayant ; et il en va de même avec tout autre oiseau chanteur. Pour que nous puissions prendre un *intérêt* immédiat à ce qui est beau en tant que tel, il faut que cette beauté soit naturelle, ou qu'elle passe pour l'être à nos yeux ; *a fortiori* lorsque nous nous autorisons à supposer que d'autres doivent y prendre intérêt[217].

On trouverait difficilement chez Kant une page plus révélatrice de sa préférence bien connue pour le « beau naturel », et la clause « seulement de l'art (*nur Kunst*) » en est typique jusqu'à la caricature. Que l'imitation du chant du rossignol par un « jeune espiègle », une fois éventée comme telle, perde tout attrait et toute valeur pour « le goût » est une exagération manifeste[218], et l'on sait qu'Aristote, tout au rebours, faisait du plaisir pris à l'imitation identifiée comme telle un trait caractéristique de la sensibilité humaine et comme le fondement, ou le modèle, de toute expérience (que nous appellerions) esthétique. Arthur Danto endosse aujourd'hui cette proposition en évoquant, lui, l'imitation d'un chant un peu moins canonique, et moins gratifiant : « Le plaisir que nous procure une imitation dépend, comme on l'a vu, du fait de savoir qu'il s'agit d'une imitation et non pas de la chose réelle. Le croassement d'un corbeau produit par un homme qui imite un corbeau nous procure un plaisir (modéré) que nous n'éprouverions pas en entendant de véritables croassements, même s'ils provenaient d'un corbeau répétant l'appel d'un congénère[219]. » L'intérêt théorique de cette substitution est à mes yeux de manifester que le plaisir pris à une imitation est indépendant, comme s'en plaignait vainement Pascal à propos de la peinture, de celui que nous prenons (ou ne prenons pas) à l'original : le chant de l'imitateur kantien, qui, une fois celui-ci débusqué, est censé nous déplaire, nous plaira en fait *autrement* que celui du rossignol : celui de l'imitateur dantoesque nous plaît lors même que celui de son modèle, par hypothèse, ne nous plaît nullement.

L'analyse de Kant me semble pourtant propre à ouvrir une enquête sur notre nouvel objet, c'est-à-dire sur la spécificité de la relation esthétique aux œuvres d'art, que j'appellerai pour faire court la *relation artistique* – bien que nous ayons fréquemment aux œuvres d'art une relation qui n'est pas d'ordre esthétique, mais par exemple scientifique (historique), lorsque nous cherchons à déterminer l'auteur ou la date d'une œuvre, ou pratique, lorsqu'un fidèle entre dans la cathédrale de Chartres avec pour seul propos d'y suivre la messe, ou lorsque Duchamp, ou Goodman, négligeant délibérément le caractère artistique de l'objet, envisage d'utiliser un tableau de Rembrandt comme table à repasser, comme couverture ou comme volet[220]. En effet, ce que pointe opportunément Kant, c'est ici que le *même* objet (en l'occurrence sonore) peut revêtir au moins *deux* valeurs esthétiques différentes, sans nullement changer de *Beschaffenheit*, au gré d'une simple information (ou hypothèse) latérale sur son origine ou son mode de production[221]. Je dis « deux valeurs différentes » là où Kant oppose plus massivement une valeur et une absence de valeur, mais cette nuance est secondaire – au moins pour l'instant. Le même événement sonore est apprécié d'abord comme objet naturel (chant de rossignol), puis (selon Kant) rejeté avec

dégoût ou dépit ou (selon moi) apprécié d'une *autre* manière comme effet de l'art de l'imitateur – disons, pour faire joli[222], un oiseleur comme le Papageno de *La Flûte enchantée* –, qui appelle un autre type d'appréciation du seul fait d'être un objet artificiel, et plus précisément un artefact humain produit *ad hoc*, ne serait-ce que par la présence inévitable dans cette appréciation d'un prédicat d'*habileté* que n'impose nullement le chant « naturel » du rossignol, ou qu'il imposerait avec une autre orientation, ou application : l'habileté du rossignol est, si l'on veut, celle, instinctive, d'un merveilleux chanteur, l'habileté de Papageno est celle, sans doute apprise, d'un merveilleux imitateur, et il est clair qu'il ne s'agit pas dans les deux cas du même talent. De ce seul fait, le même « chant » constitue deux œuvres distinctes, dont il est parfaitement loisible de préférer la seconde, comme fait, un temps, l'empereur de Chine dans le conte d'Andersen. Danto formule cette différence de la manière la plus simple en disant qu'« il existe deux types de réactions esthétiques, selon qu'il s'agit d'une œuvre d'art ou d'un simple objet réel indiscernable d'elle[223] ». Reste, bien sûr, à *définir* la différence en question, et la recherche de cette définition sera en somme l'objet de ce chapitre, mais je dois préciser dès maintenant, à l'encontre de ce que peut suggérer notre exemple de départ, qui oppose un chant et son imitation, que la spécificité de l'œuvre d'art ne réside pas *nécessairement*, comme l'implique Aristote[224], dans le fait d'imitation ou de représentation : le « même objet » apprécié de deux manières différentes peut être, par exemple, un bloc de pierre perçu soit comme un rocher de forme fortuite, soit comme une sculpture de forme intentionnelle, mais en l'occurrence non figurative, sans qu'il soit question de tenir la seconde pour une imitation du premier – ni d'ailleurs, à la manière hégélienne, le premier pour une imitation de la seconde : un rocher peut susciter une appréciation esthétique sans ressembler à une statue, et une sculpture peut (aujourd'hui) manifester le talent de son auteur autrement que par sa ressemblance à quoi que ce soit. Papageno pourrait produire un air admirable, et manifestement imputable à l'art de siffler ou de jouer de la flûte, sans imiter aucun oiseau, et l'art de Mozart lui-même, ici ou ailleurs, ne relève pas exactement de l'imitation ; bref, l'habileté technique, que nous tiendrons bientôt pour un trait spécifique de l'œuvre d'art comme opposée à l'objet (esthétique) naturel, ne s'investit pas seulement dans la pratique d'imitation.

Ce thème (deux œuvres pour un même objet) nous a déjà occupé au titre de la transcendance des œuvres, et nous allons le retrouver ici sous un autre angle après un nouveau détour – détour imposé par le fait, déjà entrevu et d'ailleurs évident, que les objets naturels et les œuvres d'art ne sont pas les deux seules sortes possibles d'objets d'attention esthétique et qu'il convient de considérer au moins une fois le statut des cas intermédiaires. Mais je ne veux pas quitter le rossignol de Kant sans observer que les deux hypothèses envisagées par le philosophe ne sont pas, elles-mêmes, les seules possibles en cette occurrence : je puis entendre et apprécier un chant sans savoir s'il provient d'un rossignol ou d'un oiseleur espiègle, ou sans m'en poser la question – ce qui nous ramène à Courbet peignant un objet non identifié – ou même sans savoir qu'il existe sur terre des oiseaux et des oiseleurs. De telles situations d'ignorance de (ou d'indifférence à) la cause sont très diversement possibles, et certaines – comme déjà l'exemple de Kant dans sa version « espiègle » – supposent une part de mise en scène et de manipulation : quel professeur n'a pas, rééditant une expérience jadis préconisée (et pratiquée) par I.A. Richards[225], proposé à ses élèves la lecture d'un poème sans leur dévoiler l'identité de son auteur, à seule fin d'éviter les interprétations éventuellement prédéterminées par la connaissance de cette identité ? Et, après tout, il nous arrive tous les jours d'entendre à la radio un morceau de musique en cours de diffusion et momentanément non identifié, d'où réception artificiellement « innocente », ou tentatives diverses pour identifier par approximation stylistique (« Si ce n'est pas du Bartok… »), ou recherche historique, ou pure divination, ce qui ne l'était pas par information latérale[226] ; ce genre de situation se produisait moins facilement avant Marconi, ou Charles Cros, puisqu'on ne pouvait guère se rendre à un concert sans en

connaître le programme, mais il n'était pas absolument exclu, avec ou sans complicité d'un « hôte malicieux »: c'est apparemment le cas de « M. de Stendhal » à Florence et à Rome[227], ou de Swann chez Mme de Saint-Euverte, frappé au cœur par une sonate de Vinteuil inopinée[228], et c'est en somme la situation où se trouve tout expert devant un tableau ou une sculpture non (encore) attribués, en attente de diagnostic. Où l'on voit que l'incertitude ne se réduit pas à un choix entre l'oiseau et l'artiste, mais encore entre l'artiste et… l'artiste.

Entre nature et art

L'antithèse du rossignol et de l'imitateur espiègle met en place un dispositif simplifié par défaut (face-à-face entre la nature et l'art), mais il arrive au moins une fois, nous l'avons entrevu, que Kant évoque l'existence, et la question du statut esthétique, d'objets intermédiaires, produits humains supposés sans visée artistique. Il s'agit de la note finale au « troisième moment » de l'« Analytique du beau ». Kant vient d'énoncer sa troisième définition : « La *beauté* est la forme de la finalité d'un objet, en tant qu'elle est perçue dans cet objet *sans représentation d'une fin*. » La note ici appendue mérite d'être citée *in extenso* : « On pourrait objecter à cette définition qu'il y a des choses auxquelles on voit une forme conforme à une fin sans qu'on y reconnaisse une fin précise, ainsi par exemple les ustensiles de pierre, percés d'un trou comme pour un manche, qu'on trouve assez souvent dans les anciens tumulus ; lesquels n'en sont pas pour autant déclarés beaux, bien qu'ils indiquent dans leur forme nettement une finalité, dont on ne connaît pas la fin. Mais le simple fait de les regarder comme des ouvrages de l'art humain [le terme allemand est *Kunstwerk*, qui ne signifie pas encore ici "œuvre d'art", mais simplement "artefact"], cela suffit pour nous contraindre à reconnaître que nous rapportons la figure qui est la leur à une intention quelconque et à une fin déterminée. Donc, aucune satisfaction immédiate à les regarder. Une fleur, en revanche, comme par exemple une tulipe, est tenue pour belle, parce qu'en la percevant on y trouve une certaine finalité qui, telle que nous la jugeons, ne se rapporte à aucune fin[229]. » Le motif de distinction est évidemment la différence entre une fin simplement inconnue (mais supposée déterminée : je ne sais pas à quoi servait cet objet, mais je sais qu'il avait un usage spécifique) et une fin pleinement indéterminée, comme l'est selon Kant celle que nous percevons, ou plutôt, ne percevons pas, dans un objet supposé naturel – hypothèse au reste fort simplifiante, s'agissant d'une tulipe… Ce n'est pas ici cette clause qui nous importe, mais son effet, qui est le rejet, plutôt abrupt (« Donc, aucune satisfaction immédiate à les regarder »), de l'« ustensile » hors du champ de la considération esthétique. Cette note confirme explicitement le rejet tout à l'heure implicite des objets utilitaires – ou peut-être leur assimilation pure et simple, mais en l'occurrence guère plus gratifiante, aux œuvres d'art. Tout se passe comme si, là où nous percevons au moins trois statuts distincts (objets naturels, artefacts utilitaires, œuvres d'art), Kant n'en percevait que deux, par réduction du deuxième au troisième. Un adjectif commun aux deux textes mérite d'ailleurs l'attention : c'est *immédiat* ; selon Kant, seul un objet naturel peut provoquer un intérêt ou une satisfaction immédiats. Je ne suis pas sûr d'interpréter ce point d'une manière fidèle à l'intention kantienne (on sait bien, en tout cas, et j'y reviendrai, que cette intention n'est pas de dénier *toute* fonction esthétique à l'art), mais j'en retiens pour l'instant que les œuvres humaines pourraient éventuellement procurer une satisfaction esthétique, mais en tout cas non immédiate, ou (je dérive encore) *moins immédiate* – nous verrons en quel sens – que celle que procurent les objets naturels.

On pourrait concevoir l'ensemble des objets susceptibles de provoquer l'attention esthétique (c'est-à-dire, en fait, l'ensemble de tous les objets, matériels et idéaux) comme formant une gradation continue qui mènerait, dans un sens ou dans l'autre, des objets les plus manifestement naturels aux œuvres d'art les plus « pures » – au sens où l'on parlait jadis de « poésie pure » – ou les moins fonctionnelles : disons, à

titre d'illustration provisoire (car plutôt naïve), de la fleur sauvage, s'il en existe encore, à une toile de Mondrian ou à une variation de Webern. Ce supposé continuum connaît sans doute quelques sauts ou seuils qualitatifs, par exemple entre l'objet naturel effet du hasard et de la nécessité, dépourvu de « fin déterminée » sauf hypothèse théologique, et le produit humain qui procède d'une intention purement pratique ; ou entre ce dernier et l'œuvre à visée manifestement esthétique ; ou encore, entre deux types d'œuvres dont l'un (une église, un vêtement, un discours) comporte en outre une fonction pratique manifeste et dont l'autre (une sonate) n'en comporte apparemment pas. Mais ces distinctions sont en fait plus labiles qu'il ne semble *a priori*, et je ne suis pas sûr qu'aucune d'elles soit à l'abri de quelque doute salutaire. L'empreinte de l'homme sur cette planète (en attendant mieux, ou pis) est telle, chacun le sait, que la notion d'objet purement naturel devient de plus en plus théorique – ne serait-ce que parce que certains objets, autrefois inaccessibles à notre perception, comme ces êtres abyssaux dont la supposée splendeur inutile intriguait Kant[230], nous sont devenus presque familiers grâce à la photographie et à la cinématographie sous-marines, recevant ainsi le statut d'*objets* (d'attention) qui leur avait longtemps manqué : naturels ils étaient, et apparemment sont encore, mais objets ils ne sont devenus que par intervention technique. Plus active, si l'on veut, celle qui transforme, par dressage et/ou sélection génétiques, tant d'espèces végétales et animales, au point que considérer comme un « objet naturel » telle variété de tulipe ou telle race de cheval, pour ne rien dire des pierres précieuses, relève en effet de la plus grande naïveté ; et l'on sait ce que tant de « paysages » (notion que Borges, un jour, qualifia roidement d'« imposture[231] ») doivent à l'action délibérée, utilitaire ou décorative, de la culture humaine. Tous ces objets au « statut causal hybride[232] », effets d'une collaboration entre l'homme et la nature, sont autant, pour le moins, de semi-artefacts par correction. Inversement, cette sorte particulière d'objets à laquelle certains esthéticiens contemporains se sont intéressés sous le nom de *driftwood*, ou bois de dérive[233], sont bien souvent des artefacts de bois jadis façonnés par l'homme que des accidents de l'histoire et l'érosion aquatique ont ensuite amenés, ou plutôt ramenés, à l'état d'objets naturels. Après tout, les « produits humains » sont tous, y compris les œuvres d'art, des objets ou matériaux naturels momentanément « extraits », comme disait Dürer[234], et transformés par l'homme, et que le temps, peu à peu et par l'effet d'une transformation inverse, reconduit, sinon à leur forme, au moins à leur état initial, même si les agents de transformation par corrosion ou encrassement sont aujourd'hui, le plus souvent, eux-mêmes des « produits humains ».

Dans un contexte auquel je reviendrai, Panofsky a très opportunément insisté sur le fait, évident mais souvent négligé, que le processus complexe et multiforme de vieillissement qui affecte les œuvres d'art elles-mêmes est en partie un processus de retour à l'état d'objet naturel : « Lorsque nous nous abandonnons à l'impression produite sur nous par les statues de Chartres, soumises aux intempéries, nous ne pouvons nous empêcher de goûter comme une valeur esthétique la charmante patine du temps qui amortit leurs contours ; mais cette valeur, qui tient à la fois au plaisir sensuel né d'un jeu particulier de lumière et de couleur, et à celui, plus sentimental, attribué à l'"ancienneté" et à l'"authenticité", n'a rien à voir avec la valeur objective, ou artistique, dont les sculptures furent investies par leurs auteurs. Du point de vue des tailleurs de pierre gothiques, l'usure du temps n'était nullement recherchée, elle était même parfaitement indésirable : ils s'efforçaient de protéger leurs statues par un revêtement coloré qui, dans sa fraîcheur première, aurait probablement gâté une bonne part de notre plaisir esthétique[235]. » En ce sens, donc, nous n'avons constamment affaire qu'à des productions mixtes où collaborent, en des proportions diverses, la nature et l'industrie humaine, qui est évidemment elle-même un dérivé spécifique de la nature, et dont l'action, toujours intentionnelle en principe (l'être humain ne « produit », c'est-à-dire ne transforme ou n'agence, rien sans but), a souvent par surcroît des effets secondaires non désirés : ce n'est évidemment pas *pour* dégrader les monuments que nous brûlons des hydrocarbures dans des moteurs à

explosion. J'ajoute que l'espèce humaine n'est pas la seule à produire ou façonner des objets : les oiseaux font des nids (et des œufs), les araignées des toiles, les abeilles des rayons, les mollusques des coquillages, les castors des barrages, les polypiers des coraux, les termites d'étranges pyramides à galeries, et j'en passe, et lorsque nous prêtons à l'un de ces objets une attention esthétique, nous pouvons difficilement nous abstenir d'y trouver ce que Valéry appelait « le semblant d'une *intention* et d'une *action* qui les eût façonnés à peu près comme les hommes savent faire, et cependant l'évidence de procédés qui nous sont interdits et impénétrables[236] ». Le cas des dessins ou peintures exécutés par des animaux (généralement des singes) est un peu différent, car ces productions sont largement assistées par l'homme, qui en fournit au moins les occasions et les instruments et, au-delà, tout le contexte technique et institutionnel[237]. *A fortiori*, bien sûr, lorsqu'on utilise l'action fortuite d'un animal, comme la queue d'un âne ou la trompe d'un éléphant trempée dans un pot de peinture, ou encore les errances aléatoires d'un singe, d'un chat, ou autre, sur un clavier de piano, de machine à écrire ou d'ordinateur, ou dans un panier contenant les éléments en vrac d'un *cadavre exquis* surréaliste. « L'art, conclut Dickie à ce propos, est un concept qui implique nécessairement l'intentionalité humaine » ; à vrai dire, *humaine* est peut-être de trop, et en deux sens : d'une part, jusqu'à plus ample informé, il ne semble y avoir d'intentionalité qu'humaine, du moins dans ce champ (alors qu'un chien qui vous guide, ou qui vous saute à la gorge, donne toutes les apparences d'une conduite intentionnelle) ; mais d'autre part, *si* l'on pouvait déceler une intention esthétique dans les *action paintings* de Betsy ou de Congo, *alors* il faudrait parler – et pourquoi non ? – de véritables productions artistiques animales.

Mais je n'oublie pas que Valéry, en ce début de « L'homme et la coquille », considérait plus largement des objets minéraux (« un *cristal* ») ou végétaux (« une *fleur* ») qui ne procèdent pas (ou pas nécessairement) d'une action productive organisée, mais qui établissent un nouvel état intermédiaire entre ces deux extrémités purement théoriques que seraient l'objet « brut » et l'œuvre d'art *ex nihilo*. Ni qu'un peu plus loin il (se) pose la question faussement oiseuse, et réellement plus difficile qu'elle ne semble, de savoir « à quoi nous reconnaissons qu'un objet donné est ou non *fait par un homme* ? On trouvera peut-être assez ridicule, ajoute-t-il, la prétention de douter si une roue, un vase, une étoffe, une table sont dus à l'industrie de quelqu'un, puisque nous savons bien qu'ils le sont. Mais je me dis que nous ne le savons pas *par le seul examen de ces choses*. Non prévenus, à quels traits, à quels signes le pourrions-nous connaître ? Qu'est-ce qui nous dénonce l'opération humaine, et qu'est-ce qui tantôt la récuse ? N'arrive-t-il pas quelquefois qu'un éclat de silex fasse hésiter la préhistoire entre l'homme et le hasard[238] ? ». La réponse est donc une fois de plus que le diagnostic entre « homme » et « hasard », entre culture et nature, ne tient pas toujours à l'observation simple, ou même complexe, mais à des données informatives extérieures à l'objet – dont nous ne disposons pas toujours. Nous retrouverons encore cette difficulté à propos de l'appréciation et de l'interprétation des œuvres, mais il n'est pas indifférent de la trouver déjà présente dans la simple détermination du statut d'artefact, statut que Kant attribuait peut-être trop vite à tel objet extrait d'un tumulus, et qui n'est ni toujours pur, ni toujours manifeste et *index sui*, comme le montrait déjà sa propre fable du rossignol et de l'oiseleur : n'était le rossignol, la performance mimétique de Papageno serait sans objet ; n'était sa ressemblance trompeuse avec ce modèle, elle serait sans mérite.

Des notions tranchées comme celles que désignent, chez Heidegger[239], les termes simples *Ding* (« chose » brute), *Zeug* (produit utilitaire) et *Werk* (œuvre) ne peuvent donc être définies en termes d'essence absolue, mais seulement de dominante : un objet est plus ou moins naturel, plus ou moins produit par l'homme, plus ou moins artistique, et je pense d'ailleurs (mais ce point, me semble-t-il, n'aurait pas l'assentiment de Heidegger) que ces notions sont entre elles dans une relation logique d'inclusion : les « produits » sont pour moi une sorte particulière de « choses », et les « œuvres » une sorte particulière de « produits », la restriction d'extension s'accompagnant évidemment d'un

enrichissement en intension – et, en l'occurrence, également en intention : le produit est une chose créée par l'homme (à diverses fins, surtout pratiques), l'œuvre est un produit à fin (entre autres) esthétique. On pourrait, de ce fait, tenir la relation esthétique aux objets (les plus) naturels pour la plus simple, comme purement esthétique, non mêlée de considérations pratiques et/ou techniques, mais elle me semble en fait souvent mêlée d'autre chose, de l'ordre de ce que Kant appelle *attrait*, ou plaisir d'agrément physique : l'appréciation esthétique d'une fleur n'est pas toujours sans considération de sa fraîcheur, ou de son parfum ; celle d'un paysage, de la pureté tonique de l'air et de la paix du silence et de la solitude ; celle d'un corps humain, du « je ne sais quoi » (comme on dit) qui vous y attire, etc. Kant lui-même reconnaît que notre préférence supposée pour le chant des oiseaux sur son « insipide » imitation par l'homme peut tenir à une confusion, avec la beauté de ce chant, de « notre sympathie pour la gaieté d'un petit animal qui nous est cher », et plus généralement que, « dans la belle nature [sous-entendu : davantage que dans l'art], les attraits [physiques] sont en quelque sorte confondus si souvent avec les belles formes »[240]. Il n'existe sans doute aucune relation qu'on puisse dire purement esthétique, et cette notion est évidemment elle-même un artefact analytique. Il faudra garder en mémoire ces diverses précautions en utilisant des termes trop simples comme *objet naturel*, *objet usuel* et *objet artistique*[241], et en considérant que les deux premiers ont (très grossièrement) en commun de ne pas comporter d'intention esthétique certaine[242], et les deux derniers d'être des artefacts humains, produits et situés dans l'Histoire. J'ajouterais bien que tous les trois ont en commun d'être des choses, mais il faudrait élargir l'emploi de ce terme à des événements et des actions (comme une performance dramatique) et à des objets idéaux (comme un texte littéraire ou musical) ; une fois de plus, *objet* me semble plus propre à couvrir l'ensemble de ces objets d'attention.

Dans le chapitre déjà mentionné, Panofsky distingue deux sortes d'artefacts usuels sans prétention à l'attention esthétique : « Les objets créés de main d'homme qui ne sollicitent pas une perception d'ordre esthétique (*man-made objects which do not demand to be experienced aesthetically*) sont communément appelés "pratiques" (*practical*). On peut les répartir en deux classes : les véhicules d'informations et les outils ou appareils. Un véhicule d'informations a pour "intention" de transmettre un concept. Un outil ou appareil a pour "intention" de remplir une fonction (fonction qui, à son tour, peut consister à produire ou transmettre des informations, comme c'est le cas pour une machine à écrire, ou pour le feu rouge dont je parlais)[243]. » Je ne suis pas certain qu'il faille réduire les fonctions « pratiques » à ces deux-là, et il me semble par exemple que la fonction de « divertissement » (*amusement*, dans l'anglais de Collingwood) pourrait y trouver sa place, et sans doute aussi la fonction d'incitation sexuelle : ces deux offices relèvent évidemment davantage de la sphère pratique que de l'activité contemplative. La « prétention à l'attention esthétique », que ne comportent pas ordinairement, ou pas nécessairement, les objets destinés à ces fonctions pratiques, est pour Panofsky, comme pour Urmson ou Vivas[244], définitoire de l'œuvre d'art. Mais il ajoute aussitôt :

> La plupart des objets qui sollicitent une perception d'ordre esthétique, c'est-à-dire des œuvres d'art, relèvent aussi de l'une ou l'autre de ces deux classes. Un poème ou une peinture d'histoire est, en un sens, un véhicule d'informations ; le Panthéon et les candélabres de Milan sont, en un sens, des appareils ; et les tombeaux que sculpta Michel-Ange pour Laurent et Julien de Médicis sont, en un sens, l'un et l'autre. Mais j'ai dit « en un sens » ; et cela fait la différence. Dans le cas d'un « simple véhicule d'informations », d'un « simple outil ou appareil », l'intention est attachée une fois pour toutes à l'idée du travail à fournir : le sens qu'il faut transmettre, la fonction qu'il faut remplir. Dans le cas d'une œuvre d'art, l'intérêt porté à l'idée est contrebalancé, peut même être éclipsé, par l'intérêt porté à la forme.
>
> Toutefois, l'élément formel est présent dans tout objet sans exception, puisque tout objet est fait d'une matière et d'une forme ; et l'on voit mal comment déterminer avec une précision scientifique dans quelle mesure, en un cas donné, l'accent est ou non porté sur cet élément formel. C'est pourquoi l'on ne peut pas, et l'on ne doit pas, tenter de définir le moment précis où soit un appareil, soit un véhicule d'informations commence à devenir une œuvre d'art. Si j'écris à un ami pour l'inviter à dîner, ma lettre a pour premier but de communiquer une information ; mais plus je porte l'accent sur la forme de mon écriture, plus elle tend à devenir œuvre de

> calligraphie ; et plus je porte l'accent sur la forme de mon langage (pourquoi n'irais-je pas jusqu'à inviter mon ami par un sonnet ?), plus elle tend à devenir œuvre de littérature ou de poésie.
> Ainsi, la ligne de démarcation où s'achève le domaine des objets pratiques, et où commence celui de l'art, dépend de l'« intention » des créateurs. « Intention » qui ne peut être déterminée d'une façon absolue. D'abord parce que des « intentions » ne sont pas susceptibles, *per se*, d'être définies avec une précision scientifique. Ensuite, parce que les « intentions » d'hommes produisant quelque objet que ce soit sont conditionnées par les normes de leur époque et de leur milieu : le goût classique exigeait que les lettres privées, les plaidoiries juridiques et les boucliers de héros fussent « artistiques » (avec pour résultat possible une beauté que nous qualifierions de maquillée) ; le goût moderne exige que l'architecture et les cendriers soient « fonctionnels » (avec pour résultat possible ce que nous pourrions appeler une efficacité maquillée). En dernier lieu, parce que notre façon d'apprécier ces « intentions » est inévitablement influencée par notre propre attitude, laquelle à son tour dépend à la fois de nos expériences personnelles et de notre contexte historique : nous avons tous vu de nos yeux les cuillers et fétiches d'Afrique transférés des musées d'ethnologie aux expositions d'art[245].

De cette longue (mais pour moi capitale) citation, je retiens pour l'instant que les œuvres d'art, définies par la présence en elles de la visée esthétique, peuvent comporter également une fonction « pratique », non toujours et même rarement négligeable, de type utilitaire (édifices, vêtements, « objets d'art »), ou « communicationnel » (littérature, peinture, sculpture : toute la gamme des arts « représentatifs », selon Souriau) – ou autre, si l'on accepte mes amendements : des arts comme la musique de danse, le cinéma populaire, le dessin animé, la bande dessinée, et bien d'autres, unissent en proportions variables la fonction de divertissement et la visée esthétique[246], et chacun sait quel équilibre délicat les diverses formes de l'art érotique établissent entre incitation sexuelle et appréciation esthétique. J'en retiens aussi que le statut artistique de ces œuvres, variable selon les conceptions de l'auteur et les normes de sa culture et de son époque, l'est aussi selon celles de la culture et de l'époque de chaque récepteur : attentionnel, donc, autant qu'intentionnel : ici encore, le *quand* goodmanien l'emporte souvent sur le *quoi* des définitions essentialistes[247]. Les seules œuvres de statut artistique constitutif et relativement « pur » seraient celles qui ne comportent aucune fonction pratique ni dénotative, comme celles (« présentatives », selon Souriau) de la musique instrumentale ou de la peinture et de la sculpture abstraites, mais aussi sans doute celles qui ressortissent à des catégories pleinement établies comme artistiques aux yeux de l'auteur, ou du récepteur, ou des deux : à ce titre, un tableau, une sculpture, un poème, un roman, un palais, un vêtement de haute couture, quels qu'y soient les poids respectifs du contenu ou de la fonction, sont ordinairement reçus comme œuvres d'art sans nécessité d'interrogation sur la présence ou non, à leur origine, d'une intention artistique qui est tenue pour certaine dans les productions de cette sorte. Encore faut-il admettre que la liste de ces catégories n'est inscrite nulle part et dépend largement de facteurs historiques et culturels : il va de soi, pour nous, qu'une ode ou une tragédie est une œuvre d'art, en tant que l'ode et la tragédie sont des « genres littéraires » établis ; mais qu'en était-il au juste au temps de Pindare et d'Eschyle, et depuis quand, et pour qui, les masques africains sont-ils des œuvres d'art ? Que l'intention esthétique (le fait, comme dit Panofsky, de « solliciter une perception d'ordre esthétique[248] ») suffise à définir, en général, les œuvres d'art ne la rend pas apte à identifier *tel* objet singulier comme œuvre d'art, puisqu'une telle identification suppose, dans cette hypothèse (que j'accepte), que l'on s'assure de la présence en lui de cette intentionalité ; une définition générique n'est pas en elle-même un moyen d'identification singulière : savoir qu'un carré est un parallélogramme rectangle à côtés égaux ne m'aide à identifier comme carré une figure donnée qu'à la condition d'y percevoir, ou d'y vérifier par mesure, un parallélogramme rectangle à côtés égaux ; savoir qu'un mulet est un hybride d'âne et de jument ne me suffit pas pour identifier comme mulet un animal rencontré sur la route, et qui peut être un bardot. J'ai dit plus haut pourquoi, à mon sens, les « symptômes » goodmaniens (ou autres) peuvent révéler le « caractère esthétique » de ma *relation* à un objet, mais non de cet objet lui-même, qui ne saurait en lui-même posséder une telle propriété ; un objet peut en revanche posséder objectivement (historiquement) la propriété d'être une œuvre d'art, et donc un

« caractère artistique », ou opéral ; mais le critère définitionnel de ce caractère (l'intentionalité) n'est pas, en général, empiriquement perceptible et ne peut donc constituer un « symptôme » (signe par définition perceptible), et encore moins ce que Morris Weitz appelle un « critère de reconnaissance[249] ». « Si c'est à voir, je l'ai vu ! » (et réciproquement, sans doute), dit le duc de Guermantes de la *Vue de Delft*[250] ; mais ce principe général ne l'avance guère en l'occurrence, puisqu'il ne sait plus du tout s'il a vu ce tableau au Mauritshuis, qu'il se flatte pourtant d'avoir visité (« Ah ! La Haye, quel musée ! »). De même, « si c'est intentionnellement esthétique, c'est une œuvre d'art », et réciproquement ; fort bien, mais comment savoir – comment « voir », dirait Wittgenstein[251] – si c'est intentionnellement esthétique ? Nous retrouverons plus loin cette question, moins peut-être pour y répondre que pour finalement l'écarter.

S'il ne peut exister d'indice certain, perceptible et (comme nous disait à peu près Valéry tout à l'heure) *immanent à cet objet* du caractère artistique d'un objet, il peut exister, et à mon sens il existe, des symptômes du caractère artistique, de nouveau, de notre *relation* à cet objet. Dans une jolie étude sur « La beauté des vieilles villes[252] », Gombrich évoque au passage ce qui pourrait passer pour un tel indice d'articité[253] attentionnelle : c'est l'adoption, face à cet objet, de ce qu'il décrit comme une attitude *critique*, au sens fort, c'est-à-dire consistant à trouver dans l'objet, à côté de ses éventuels mérites esthétiques, certains « défauts » que l'on aimerait voir corrigés. « Je qualifierais d'attitude critique, dit-il, celle du touriste qui, en haut du Gornergrat, s'exclamerait : "Magnifique, mais je regrette que le versant sud du Matterhorn ne soit pas un peu plus escarpé et que la calotte de neige qui recouvre le pic du Monte Rosa n'ait pas été balayée par les vents." » Un tel discours serait selon lui déplacé, voire ridicule : « nous ne critiquons pas les montagnes, les arbres ou les fleurs […] ». La raison de cette abstention, que Gombrich ne mentionne pas, c'est évidemment que l'on ne peut « critiquer », en ce sens spécifique, que ce que l'on réfère à l'activité productrice intentionnelle d'un sujet à qui l'on pourrait donner des conseils (« Tu devrais mettre une tache rouge dans ce coin »), ou pour le moins exprimer des regrets (« Tu aurais dû mettre une tache rouge dans ce coin »). On peut certes avoir des *raisons* pour aimer ou ne pas aimer un objet supposé purement naturel[254], mais l'exposé de ces raisons, si argumenté soit-il, ne peut être qualifié de « critique » au sens fort de ce terme, qui suppose la référence, fût-elle rétrospective, à une intention. On pourrait donc tenir la présence (ou du moins la pertinence) d'une telle attitude pour un indice de relation artistique, et *a contrario* son absence (ou du moins son incongruité manifeste) pour un indice de simple relation esthétique ; mais je ne pense pas que cet indice soit fiable quant au caractère de l'objet lui-même, sur lequel le sujet peut fort bien se tromper en toute bonne foi, comme lorsque je prends un galet pour une tête de Brancusi, ou vice versa. L'attitude « critique » évoquée par Gombrich fournit effectivement un « symptôme » vraisemblable de la relation artistique, comme distincte de ce que désignent les symptômes goodmaniens de la relation esthétique, et c'est à ce titre un aspect fort utile à sa description psychologique, mais qui ne permet évidemment pas d'identifier objectivement et à coup sûr un objet comme œuvre d'art, puisque cette attitude tient précisément (fût-ce implicitement, et fût-ce à tort) pour acquis le trait distinctif (l'intentionalité esthétique) qu'il s'agirait d'établir.

J'ai d'ailleurs laissé en route la suite de l'analyse de Gombrich, pour laquelle cette remarque n'était qu'un point de départ ; or, cette suite introduit un nouveau facteur d'incertitude dans la détermination, déjà bien relative, ou pour le moins graduelle, du caractère artistique ou non d'un objet esthétique donné. L'attitude critique, observe Gombrich, joue à plein à l'égard des édifices récents – et *a fortiori*, bien sûr, de projets architecturaux ou urbanistiques sur lesquels nous pourrions éventuellement avoir notre mot à dire et notre part de décision. Nul ne se prive, par exemple (ce n'est plus Gombrich qui parle), de

« critiquer » l'Opéra-Bastille, et même encore le Sacré-Cœur, voire de le raser en pensée au bénéfice de quelque édifice plus gratifiant pour ses spectateurs. Mais les monuments anciens échappent le plus souvent à cette attitude et semblent devoir à leur âge une sorte d'immunité esthétique, comme s'ils « s'éloignaient graduellement vers un passé situé au-delà des souvenirs et au-delà des reproches […]. Qui critiquerait Stonehenge et souhaiterait que tel ou tel monolithe soit un peu plus large ou plus haut ? Il fait partie du paysage […]. Il en va sûrement de même pour tous les grands monuments-témoins du passé. On les voit et on les admire en tant que témoins, on ne les critique pas en tant qu'artefacts humains qui sont le produit de décisions. Le Palais ducal de Venise doit être l'un des édifices les plus photographiés et les plus contemplés du monde. On aimerait savoir combien de ceux qui ont visité Venise ont même remarqué que deux de ses fenêtres ne sont pas alignées avec les autres, ou se sont demandé s'ils préféreraient l'édifice avec davantage ou avec moins de symétrie[255]. Imaginez un créateur moderne aboutissant à cette même solution et ayant à défendre sa décision! Nous rencontrons, faut-il le préciser, ce genre d'irrégularités dans presque tous les bâtiments anciens. Nous les acceptons en tant que marques de leur lente élaboration, tout comme nous acceptons les traces d'altération et de délabrement en tant que marques de leur âge. Ils font partie du paysage, partie de la nature ». Ce chaleureux plaidoyer ne constitue pas seulement une analyse du charme des « vieilles villes » (et sans doute, accessoirement, une mise en garde contre les éventuels excès de leur restauration), c'est aussi, comme la page de Panofsky, citée plus haut, sur la patine et les effets des « intempéries », une illustration du caractère relatif de la distinction entre l'attention esthétique que « sollicitent » les œuvres d'art et celle que nous accordons, sans autre sollicitation que métaphorique, aux objets naturels : l'art n'est pas seulement « extrait » de la nature, comme les sculptures de Michel-Ange des blocs de Carrare : en un sens, il ne cesse d'y retourner, ou de s'y fondre – et qui s'en plaindrait ? Cette naturalisation progressive n'est d'ailleurs pas la seule raison de ce que j'ai appelé la (relative) « immunité » esthétique des œuvres du passé. L'autre raison, que nous retrouverons, est le caractère toujours (sauf ignorance) historique de notre relation à elles, qui nous conduit à accepter, voire souvent à valoriser, au nom de leur provenance lointaine, des traits qui nous déplairaient dans une œuvre plus récente : « Baignés que nous sommes par le relativisme historique, l'idée même d'améliorer [et donc de critiquer] une œuvre du passé ne peut que nous sembler bizarre[256]. » Le passé bénéficie en somme à la fois de la distance historique réelle et d'une illusoire proximité, ou familiarité, naturelle.

Illusion génétique ?

Le caractère manifestement « conditionnel » de ces critères n'est pas, à mes yeux, un obstacle à leur emploi dans une théorie de la relation artistique : même si *rien* n'est *en soi* une œuvre d'art, il reste possible, et nécessaire, de comprendre ce que la réception, individuelle et/ou collective, d'un objet comme œuvre d'art apporte, ou enlève, ou modifie, à sa considération esthétique. Mais encore faut-il tenir compte de ce facteur en quelque sorte logique, ou catégoriel, qui tient aux faits, somme toute nombreux (mais inégalement décisifs à cet égard) dans tous les arts, d'appartenance générique, qui déterminent des statuts d'articité *constitutive*[257], c'est-à-dire pour l'essentiel institutionnelle. Il n'est certes pas d'un grand secours d'observer qu'un tableau est un paysage ou une nature morte, ou qu'une composition musicale est une sonate ou une symphonie, pour en conclure que c'est une œuvre d'art, puisqu'il va déjà de soi (au moins à mes yeux) qu'un tableau ou une composition musicale est par définition une œuvre d'art ; mais dans d'autres champs, comme celui des objets verbaux, où le caractère artistique n'est pas garanti *a priori*, de telles spécifications génériques sont décisives[258] par voie d'institution, puisque, si tout texte n'est certes pas nécessairement (constitutivement) une œuvre d'art, tout

poème, toute pièce de théâtre, toute fiction narrative le sont à coup sûr et indépendamment de toute considération de « mérite » esthétique. Ce critère générique est manifestement caractéristique du champ littéraire, mais je pense qu'il n'est pas tout à fait absent d'autres domaines artistiques, même s'il n'y agit pas de manière aussi décisive : certaines sortes d'édifices (temples antiques, palais, cathédrales) sont pour ainsi dire automatiquement considérés comme des œuvres d'art, tandis que d'autres (immeubles de bureaux ou d'habitation, usines, échangeurs d'autoroutes) doivent en « mériter » la qualification par une candidature et une acceptation manifestes au coup par coup – sauf éventuelle promotion d'ensemble : je renvoie à la remarque de Panofsky sur les « cuillers et fétiches d'Afrique » transférés en masse d'un musée à l'autre[259], qui vaut évidemment pour les machines à écrire et les grille-pain *design*.

Le statut d'œuvre d'un objet dépend donc fondamentalement de la considération, chez son récepteur, de la présence en lui d'une intention esthétique. Mais je dis « considération » plutôt que « perception », puisque l'intention esthétique n'est pas toujours certaine (« *Y a-t-il* une intention ? ») et encore moins déterminée (« *Quelle* intention y a-t-il ? »), et que l'attention spécifique qui confère le statut d'œuvre d'art consiste justement en l'*attribution* d'une intention esthétique au producteur de l'objet : de même qu'un objet est *pour moi* un objet esthétique *quand* j'entre avec lui dans une relation de type esthétique, il est *pour moi* une œuvre d'art *quand*, à tort ou à raison, je réfère cette relation à une intention auctoriale : un rocher peut être (pour moi) un « bel » objet ; si j'apprends (ou si je suppose) que ce n'est pas un rocher, mais une sculpture, cet objet change à mes yeux de statut, en ce que son aspect, précédemment attribué au « hasard » de l'érosion, me renvoie désormais à l'activité intentionnelle d'un sculpteur et que cette référence, qui lui attribue le statut d'œuvre, modifie presque inévitablement mon appréciation – fût-ce, comme le supposerait peut-être Kant, en modérant mon enthousiasme (« Si ce n'est *que de l'art*… »)[260]. Mais, encore une fois, le choix entre les deux statuts peut fort bien procéder, non d'une information certaine, mais d'une simple hypothèse attentionnelle du type : « Une telle forme ne peut être le fait du hasard », et si je me trompe avec assurance (si je prends sans le moindre doute pour une sculpture ce qui n'est effectivement qu'un rocher), le caractère erroné de mon hypothèse ne changera évidemment rien au caractère « artistique » de ma relation à cet objet ainsi mal identifié.

Je définis donc comme artistique toute relation de cette sorte, qu'elle repose sur une identification correcte ou erronée – ou, comme disait Kant à propos de la Nature, « que notre interprétation soit ou non conforme à son intention ». Le rôle décisif qu'y joue la reconnaissance ou l'attribution d'une intention esthétique nous confronte une fois de plus avec une théorie anti-intentionaliste qui fut largement influente au cours de ce siècle, des deux côtés de l'Atlantique, et dont Monroe Beardsley nous fournit de nouveau une illustration emblématique, ne serait-ce que par le titre de sa plus célèbre contribution : « L'illusion de l'intention[261] ».

L'esthétique de Beardsley présente un paradoxe que l'on peut condenser en ces termes : d'une part, et comme il convient à ce qui se veut une « philosophie de la critique », elle est nettement centrée sur les œuvres d'art, tenues pour objets esthétiques par excellence en vertu de leur « fonction spécialisée » ; mais, d'autre part, elle refuse de prendre en considération ce qui définit cette fonction comme effet *intentionnel* – refus qui revient en somme à traiter les œuvres d'art comme purs « objets esthétiques[262] » et comme si elles étaient des objets naturels dont on considérerait les propriétés aspectuelles (et ici, bien sûr, le formalisme de Beardsley se sépare entièrement de la tradition hégélienne) sans aucune référence à une intention esthétique. Le sort fait à une liste hypothétique de sept propositions relatives à une œuvre d'art (en l'occurrence les *Trois Baigneuses* de Renoir) illustre assez bien cette exclusion[263] :

1. *C'est une peinture à l'huile.*
2. *Elle contient de jolies couleurs de chair.*
3. *Elle date de 1892.*
4. *Elle est douée d'un mouvement fluide.*
5. *Elle est peinte sur toile.*
6. *Elle est accrochée au musée d'Art de Cleveland.*
7. *Elle vaut un prix élevé.*

Beardsley commence par réserver les propositions 3, 6 et 7, et oppose 2 et 4, comme relatives à des propriétés « perceptuelles », à 1 et 5, qui portent sur des propriétés « physiques ». Ces dernières relèvent, selon lui, d'une enquête scientifique équipée d'instruments spécialisés, capables de déceler des propriétés qui échappent à la perception ordinaire ; je ne suis pas sûr que les deux exemples en soient très bien choisis, car il me semble que dans bien des cas un amateur moyennement compétent sait, au premier ou au second coup d'œil, distinguer une peinture à l'huile d'une aquarelle ou d'un pastel, et une peinture sur toile d'une sur panneau de bois ; mais nous retrouverons ce facteur de relativité des distinctions en cause, que comporte justement la notion de « compétence ». On pourrait sans doute, pour illustrer les propriétés « physiques » selon Beardsley, substituer d'autres traits plus pertinents, tels que le poids du tableau ou la composition textile de la toile. Le propos central de ce premier chapitre est que les propriétés physiques, comme inaccessibles dans les conditions normales de la relation artistique, ne constituent pas des propriétés esthétiques et que seules peuvent être qualifiées d'esthétiques les propriétés perceptuelles, par exemple visuelles pour la peinture ou auditives pour la musique. Les propositions 3, 6 et 7 sont exclues *a fortiori* du champ esthétique, comme extrinsèques à l'objet même. Je ne crois pas que 6 et 7, pour manifestement dépendre en partie de facteurs externes, soient tout à fait indépendants des propriétés intrinsèques de l'œuvre (telle autre toile de Renoir ne serait pas parvenue à Cleveland ou n'aurait pas la même cote), et encore moins qu'elles ne contribuent en rien à son appréciation publique. Mais la proposition la plus significative, dans ce dernier groupe, est évidemment 3, qui situe l'œuvre dans la carrière du peintre et dans l'histoire de la peinture ; une proposition telle que : « Elle est de Renoir », ou « Elle a été peinte en trois heures », aurait un statut analogue. Ce sont les propositions de ce type, et les données auxquelles elles renvoient, que Beardsley qualifie pertinemment de « génétiques », en tant qu'elles se rapportent aux circonstances de toutes sortes qui ont entouré, et éventuellement présidé à, la production des œuvres – et les considérations sur l'intention de l'auteur en font évidemment partie. L'« illusion de l'intention » est pour lui un cas particulier de l'« illusion génétique », qui consiste à croire que la connaissance des causes et des procès de production est pertinente à l'interprétation et à l'appréciation d'un fait en général, et d'une œuvre en particulier[264] ; cas particulier et aggravé, puisque, arguent Beardsley et Wimsatt, les intentions de l'auteur sont souvent inconnues, voire inconnaissables ; mais même les circonstances extérieures les plus objectivement avérées sont « extérieures » à l'œuvre comme objet perceptible, au moins quand leur existence, même certaine, ne peut venir à la connaissance du récepteur que par une voie latérale : la date de production des *Trois Baigneuses* n'est pas inscrite dans la forme visible de ce tableau, et, y serait-elle visiblement (et véridiquement) inscrite, comme il arrive, sous la forme d'une mention auctoriale, que cette indication paratextuelle, comme on dit en littérature, n'en serait pas moins marginale par rapport à l'être du tableau.

La thèse centrale de Beardsley porte sur (contre) la *validité* des réceptions fondées sur de telles connaissances (plus ou moins) latérales, et particulièrement sur la question : « La conformité à l'intention de l'auteur est-elle la pierre de touche d'une interprétation correcte ? » J'avoue n'avoir pas d'opinion catégorique sur ce point de controverse typique des décennies cinquante et soixante de ce siècle[265] : il me

paraît seulement évident que certaines données de fait invalident historiquement certaines hypothèses (par exemple, que l'*Imitation de Jésus-Christ* soit une œuvre satirique de Louis-Ferdinand Céline) et qu'aucune donnée de fait ne commande absolument aucune interprétation. Ma question est plus modeste, et concerne, non la validité, mais l'influence factuelle de telles données sur la réception et, particulièrement, sur l'appréciation des œuvres ; et ma réponse est tout uniment positive : oui, les circonstances « génétiques » de la production d'une œuvre, pour peu que le récepteur les connaisse ou croie les connaître, agissent, pour le meilleur ou pour le pire, sur la réception et, particulièrement, sur l'appréciation d'une œuvre. Ainsi posé, le désaccord pourrait sembler facile à résoudre en ces termes : tout le monde (y compris Beardsley) s'accorderait à reconnaître ce fait d'influence, que Beardsley (et autres « formalistes ») déplorerait comme fourvoyant, que d'autres (comme Hirsch) approuveraient comme salutaire, et que certains (dont moi) s'abstiendraient de juger, se bornant à l'observer comme un trait spécifique de la relation artistique. C'est sans doute un tableau à peu près exact de la situation, mais il me semble que Beardsley, dans son ardeur polémique, n'est pas loin de nier *l'existence même* de ces faits d'influence, en tant qu'il nie non seulement leur validité, mais leur *pertinence* : pour lui, une appréciation fondée sur des données génétiques porte en fait non sur l'œuvre comme objet, mais sur son auteur : si l'on m'apprend que tel tableau que j'admirais comme un Vermeer n'en est qu'un pastiche, je crois changer d'avis sur ce tableau, et en fait je change d'avis sur son auteur, que je ne tiens plus pour un génial peintre du XVII^e^ siècle, mais simplement pour un habile imitateur – et inversement, bien sûr, en cas de réattribution. L'*illusion génétique* serait donc aussi une illusion sur la nature de l'appréciation chez l'appréciateur lui-même, qui se méprendrait sur l'action réelle de l'information génétique qu'il vient de prendre en compte. Comme on le voit, la position de Beardsley est ici à la fois plus extrême et plus subtile qu'il n'y paraît d'abord : pour lui, l'information génétique n'a aucune influence de fait sur l'appréciation de l'œuvre, mais elle détermine une croyance erronée en cette influence et pervertit en profondeur la relation à l'œuvre, qui n'est pas ce qu'on la croit être : je crois aimer un Vermeer, et j'aime le fait que ce soit un Vermeer. Je ne suis pas sûr de ne pas infléchir un peu, ici, la pensée de Beardsley, mais en ce cas ce serait plutôt pour la rapprocher de ma propre opinion : notre relation esthétique aux œuvres d'art est effectivement toujours un peu (plus ou moins) « pervertie » par les données latérales de toutes sortes qui accompagnent notre perception : ce n'est presque jamais une relation « innocente » et « purement esthétique » – si tant est qu'une telle relation existe. Mais rien n'oblige à valoriser une telle innocence ou une telle pureté, ni inversement à déprécier l'impureté ou la perversité de la relation artistique, qui est à coup sûr, en général et – paradoxalement[266] – sauf conditions artificielles, une relation moins « immédiate », comme disait Kant, que la relation esthétique aux objets naturels. De nouveau, le désaccord se révélerait essentiellement d'ordre axiologique.

J'ai laissé de côté la catégorie des propriétés « physiques », que Beardsley exclut également de la considération esthétique, mais il est clair qu'elles partagent avec les « génétiques » le trait d'échapper en principe à la perception immédiate et de n'être ordinairement accessibles qu'à une information latérale : en général, je *perçois* qu'un tableau est rectangulaire, mais je dois *apprendre* qu'il pèse dix kilos (propriété physique)[267] ou qu'il a été peint un dimanche (propriété génétique). Cette opposition commune à la perceptibilité immédiate invite à conjoindre ces deux ordres dans la catégorie plus vaste des propriétés que j'appellerai très provisoirement *cogniscibles* ; à cette appartenance commune s'ajoute d'ailleurs le fait que bien des propriétés non perceptibles (selon Beardsley) peuvent être rangées indifféremment dans une classe (physiques) ou dans l'autre (génétiques) : par exemple, qu'un tableau soit à l'huile ou au pastel, sur toile ou sur bois, à la brosse ou au couteau. Beardsley cite lui-même[268] un (double) exemple architectural qui me semble très révélateur de cette ambiguïté, c'est-à-dire pour moi du caractère généralement oiseux de la distinction entre propriétés physiques et génétiques. Le célèbre

Guaranty Building, construit à Buffalo en 1895 par Louis Sullivan en style florentin, et qui comporte douze étages, repose sur une série de piliers dont un sur deux contient une ossature d'acier, évidemment nécessaire à la solidité de ce proto-gratte-ciel, mais que rien ne révèle à la vue ; cette tricherie, observe Beardsley, a été reprochée à l'architecte ; nombre de gratte-ciel plus récents, comme le Woolworth de Cass Gilbert (1915, soixante étages) à New York[269], présentent à la perception un édifice de style gothique ; deux amateurs en contemplent un, que le premier trouve « à la fois robuste et gracieux », et l'autre « indigent, vulgaire, malhonnête et lourdingue » ; c'est, ajoute-t-il, que « je sais quelque chose que vous ne savez pas »: le fait, bien sûr, que, contrairement aux édifices gothiques d'époque « qui tenaient debout de par le seul poids de leurs pierres [j'ajouterai : et grâce au renfort visible de leurs arcs-boutants], celui-ci est secrètement construit autour d'un squelette d'acier, en sorte que, s'il peut sembler aux profanes tenu par ses propres pierres, en fait il l'est par cet acier. Il m'apparaît donc comme bidon (*phony*) »[270]. Commentant ces propos imaginaires mais vraisemblables, Beardsley renvoie à sa distinction du physique et du perceptible, mais il ajoute que le second amateur « objecte à la *façon* dont l'édifice est bâti », critique d'*engineering* qui relève clairement d'une considération génétique. Beardsley imagine encore un exemple, cette fois de l'ordre de la sculpture : celui d'une statue que l'on apprécierait différemment une fois avisé qu'elle est taillée, sans effort méritoire, dans un bloc de savon. Et conclut que « la question n'est pas de savoir si des cas [d'appréciations] de ce genre existent, mais si leur existence est légitime » – sa réponse étant évidemment négative : « Je propose de n'accepter comme propriétés d'un objet esthétique aucune propriété de sa réception qui dépende d'une connaissance de ses conditions causales, qu'elles soient physiques ou psychologiques. Ainsi, je dirai que la malhonnêteté que le second interlocuteur perçoit dans l'édifice n'est pas dans cet édifice comme objet esthétique et que, pour le percevoir selon sa vraie nature, il doit, soit oublier ce qu'il sait de ses conditions physiques, soit apprendre à faire abstraction de cette connaissance. » Comme on le voit, la critique adressée à toute considération d'ordre physique ou génétique revient ici à extraire de l'objet considéré un pur « objet esthétique », qui se confond absolument, et pour ainsi dire par définition, avec l'objet perceptible (je rappelle que Beardsley, contrairement à Sibley, n'opère aucune distinction entre données perceptibles « esthétiques » et « non-esthétiques »: pour lui, est esthétique tout et seulement ce qui est perceptible), et à poser que la seule relation légitime à une œuvre d'art consiste à la traiter en pur objet esthétique – c'est-à-dire (selon moi) comme si elle n'était pas une œuvre d'art, même si l'on sait fort bien que c'en est une, avec ses caractéristiques par exemple techniques et historiques, dont on peut avoir à connaître par ailleurs et d'un autre point de vue. Beardsley ne nie pas qu'une relation plus « informée » puisse exister, il reconnaît même implicitement que dans bien des cas il faut un effort mental très particulier (oublier ou faire abstraction de ce qu'on sait) pour s'en défaire, il pose simplement qu'une telle relation n'est pas purement esthétique et que son défaut intellectuel (son *illusion*) consiste à se croire telle – croire, par exemple, qu'on *perçoit* la « malhonnêteté » d'un gratte-ciel de style gothique, alors qu'on ne fait que la connaître par ouï-dire, l'inférer ou la deviner – et son inconvénient pratique, à faire dépendre l'appréciation d'un objet de données de fait extérieures à l'objet lui-même, lorsque je change d'avis sur un édifice au gré d'une simple information technique, l'édifice lui-même n'ayant en rien changé entretemps sous mes yeux. Je vais revenir sur ce point fondamental, mais je retiens pour l'instant comme établi par les quelques exemples invoqués que la distinction entre *physique* et *génétique* est secondaire et négligeable, au regard de la distinction plus pertinente entre *perceptible* et *cogniscible*. Reste pourtant à questionner cette dernière distinction elle-même.

En effet, en employant ces deux adjectifs, dont le premier traduit sans trop d'infidélité le *perceptual* de Beardsley, auquel le second répond par analogie et symétrie, j'ai admis jusqu'ici que certaines propriétés, de manière objective et « dispositionnelle », s'offraient à la simple perception, et que

d'autres, de même manière, ne pouvaient s'offrir qu'à l'information latérale. Mais cette répartition n'est valide qu'aux deux extrémités d'un spectre qui irait, si l'on veut, d'une propriété telle qu' « être rectangulaire » à une autre telle qu'« avoir été peint un jour impair[271] ». Dans un grand nombre de cas intermédiaires, ce qui ressortit au « perceptible » pour les uns ressortit au « cogniscible » pour les autres : pour en rester à un fait déjà mentionné, « être peint à l'huile ou au pastel » est de l'ordre du cogniscible pour le profane, et du perceptible le plus manifeste pour un expert, ou simplement pour un amateur un tant soit peu éclairé. « Être en *sol* mineur » est tout à fait perceptible pour un musicien à l'oreille « absolue », « être en mineur » pour un mélomane de niveau très moyen, mais ces deux traits doivent être également *appris* par un auditeur profane ou novice. Certaines propriétés sont « perceptibles » à condition de disposer d'un minimum d'appareillage, et l'on se souvient ici des remarques aussi judicieuses que sarcastiques de Nelson Goodman sur la notion de « simple regard » : « On peut présumer que nous ne jetons pas un simple regard lorsque nous examinons les images au microscope ou au fluoroscope. Est-ce qu'alors "un simple regard" signifie regarder sans se servir d'aucun instrument ? Cela semble assez peu équitable pour l'homme qui a besoin de lunettes pour distinguer une peinture d'un hippopotame. Mais si on autorise les lunettes, jusqu'à quelle force ? Est-il alors conséquent d'exclure la loupe et le microscope ? En outre, si l'on autorise la lumière à incandescence, faut-il s'en tenir à une intensité moyenne et sous un angle normal, ou autoriser une forte lumière rasante[272] ? » Je saute la suite, qui nous conduit insensiblement jusqu'aux moyens les plus sophistiqués des laboratoires d'aujourd'hui et de demain[273], qui permettent par exemple de déceler dans un tableau jusqu'alors attribué à un artiste du Quattrocento une couche de bleu de Prusse, pigment découvert en 1704… Il ressort de cette salutaire mise en garde que la frontière entre perception et connaissance ne relève pas de l'objet, mais du sujet, et même qu'elle ne sépare pas tel sujet de tel autre, mais passe à l'intérieur de chaque sujet : ce que je *sais* dans telle circonstance, je le *perçois* dans telle autre. Mes termes objectivistes (« dispositionnels ») de *perceptible* et de *cogniscible* sont donc incorrects : la frontière, de fait et non de droit, est en chaque occurrence entre un *perçu* et un *connu*, le connu d'une occurrence pouvant être le perçu d'une autre occurrence. J'ajoute que, si l'esthétique doit, comme le veut Beardsley ainsi rectifié, être défini par le perçu, encore faut-il donner à ce terme une extension assez large pour s'appliquer à ce que nous « percevons » par l'esprit, fût-ce de la manière la plus immédiate, d'un texte littéraire – par exemple, que le Père Grandet est un avare ou que *La Chartreuse de Parme* se passe en Italie, ce qui suppose après tout qu'on *sache* ce qu'est l'avarice et ce qu'est l'Italie. Mais puisque, comme dit Goodman avec Poussin[274], non seulement les textes ne sont pas faits pour être simplement regardés, mais encore les tableaux eux-mêmes sont faits pour être *lus*, il faudra par exemple « percevoir », c'est-à-dire *comprendre*, que cet homme cloué sur une croix est Jésus, perception d'ordre « secondaire », comme dit Panofsky, et qui suppose bien quelques connaissances latérales. Encore faut-il s'entendre, dans tous ces cas, sur le degré de conscience accordé au fait de perception : on peut percevoir un trait sans l'identifier, comme un auditeur incompétent mais attentif « entend » immanquablement un accord de triton, ou quarte augmentée (comme *do-fa* #), sans savoir *que c'est* (ni *ce qu'est*) un tel accord, et comme un spectateur attentif mais incompétent « voit » immanquablement une croisée d'ogive sans savoir que c'est (ni ce qu'est) une croisée d'ogive. J'y reviendrai.

La frontière se révèle décidément de plus en plus poreuse – même si l'on ne suit pas Goodman lorsqu'il suggère[275] que tout trait connu (appris) devient dès lors et *ipso facto* perceptible : je ne suis pas sûr que savoir qu'un tableau n'est qu'une copie parfaite me rende forcément capable de percevoir ses différences avec l'original – différences par définition imperceptibles dans cette hypothèse ; je pense plutôt qu'une telle connaissance pourrait me pousser, par influence et suggestion, à *croire percevoir* ces

différences inexistantes et je suis sûr, de nouveau, qu'elle modifierait mon appréciation d'un tableau qui, entretemps, n'aurait certes pas changé – ou si peu…

À propos de ce genre de cas, Beardsley présente ailleurs une analyse qui, sans se séparer de la position formaliste que nous avons reconnue, me semble ouvrir la porte à une solution. « Supposons, dit-il, que nous ayons deux tableaux, X et Y, et que quelqu'un affirme que X est meilleur que Y. Supposons maintenant qu'il ajoute qu'il n'y a aucune différence entre X et Y, ni dans leurs caractéristiques intrinsèques, ni dans la façon dont ils ont été produits, ni dans leur relation à d'autres objets. Cela reviendrait à dire qu'il ne peut fonder son jugement sur aucune raison, puisqu'il n'y a rien qu'on puisse dire de l'un et qu'on ne puisse dire de l'autre. Supposons maintenant qu'au lieu de dire que rien ne distingue X et Y, il dise qu'il y a entre eux une différence d'origine – l'un d'eux est un « faux » – mais aucune différence dans leurs caractéristiques internes, si bien que nul ne pourrait les distinguer à la seule inspection visuelle. Dans ce cas, je suggère que cela revient à dire qu'il n'y a aucune raison *esthétique* à la base de ce jugement, mais qu'il peut y avoir une autre sorte de raison ; et que le mot "bon", dans la bouche du critique, ne réfère plus à une valeur esthétique, mais à une autre sorte de valeur[276]. »

Je rappelle au passage que la notion de « faux » (*fake*) déborde ici celle de *copie* frauduleuse, parce qu'elle englobe aussi celle de *pastiche* frauduleux (comme les « faux Vermeer » de Van Meegeren, mais aussi les forgeries littéraires et musicales, deux arts allographiques qui par définition ne peuvent pratiquer la copie, mais fort bien le pastiche) ; mais il me semble que cette nuance n'importe guère à la question présente : entre deux tableaux dont l'un est une copie parfaite de l'autre, il n'y a par définition aucune différence perceptuelle[277] ; entre deux tableaux dont l'un pastiche parfaitement le style de l'autre, mais sur un autre sujet, il y a évidemment une différence perceptuelle *stricto sensu*, mais il n'y a pas de différence *stylistique*, et leur identité stylistique peut être tenue, du point de vue qui nous occupe, pour perceptuelle au sens large, puisque, sauf insensibilité grave, cette identité relève de la simple inspection visuelle et n'exige aucune information latérale – information qui ne deviendrait inversement nécessaire que pour substituer à une attribution plausible mais erronée (« C'est un Vermeer ») une attribution correcte (« C'est un excellent pastiche de Vermeer »). Nous pouvons ainsi considérer que le cas d'une copie et celui d'un pastiche, ou forgerie, sont, pour ce qui nous importe ici, équivalents.

Je néglige donc cette nuance et je reviens à la formulation de Beardsley, que je condenserai ainsi : lorsque je porte un jugement différent sur deux œuvres pour moi perceptuellement indiscernables (ou plus simplement, ajouterai-je, lorsque je change d'appréciation sur une même œuvre) au nom d'une information latérale d'ordre génétique telle que : « Celle-ci est un faux », le critère de cette appréciation n'est pas d'ordre esthétique, mais d'un autre ordre. Cette formulation-là me semble acceptable, à condition toutefois de reconnaître qu'*esthétique* est pris ici dans un sens restreint. Il apparaît ainsi que la divergence entre la position formaliste qu'illustre Beardsley (entre autres, mais plutôt mieux que d'autres) et celle que je défends ici se ramène à la différence logique entre une définition étroite et une définition large du prédicat « esthétique ». Le formalisme de Beardsley peut être alors aussi bien qualifié d'*esthétisme*, si l'on veut bien entendre ici par ce terme le fait de ne reconnaître aucune spécificité aux œuvres d'art parmi les « objets esthétiques » en général, ou plus précisément de ne reconnaître, à propos des œuvres d'art, aucune pertinence esthétique à des données extra-perceptuelles (par exemple génétiques) que pourtant – Beardsley le reconnaît lui-même, mais en le déplorant – nous ne cessons de prendre effectivement en compte dans notre relation aux œuvres d'art. Ma position, à l'inverse, consiste à penser, d'accord avec l'usage, que les œuvres d'art – pour des raisons que nous allons naturellement considérer – imposent un élargissement du prédicat « esthétique » ou, ce qui revient au même, imposent la considération de certaines données extra-perceptuelles, pour peu qu'elles soient connues, comme alors pertinentes à l'appréciation esthétique. C'est cette pertinence, ou du moins sa possibilité, qui définit la

spécificité de la relation artistique, même s'il reste toujours possible, dans certaines conditions (par exemple, d'ignorance du caractère artistique d'un objet), de traiter une œuvre d'art en simple « objet esthétique », sans se soucier de son « origine », et même s'il est vrai que toutes les données extra-perceptuelles n'ont pas la même pertinence esthétique : chacun sait que l'histoire littéraire et l'histoire de l'art fourmillent de détails oiseux (« produit un jour impair ») dont la pertinence esthétique est souvent faible et parfois nulle ; mais d'une part le propos de ces disciplines n'est pas d'assurer cette pertinence, mais simplement d'établir des faits, significatifs ou non, et d'autre part il n'est pas toujours facile de savoir d'avance si un détail est ou non esthétiquement pertinent – ce qui ne l'est pas pour X pouvant l'être pour Y, et ce qui ne l'est pas aujourd'hui pouvant le devenir demain, ou après-demain. Et, après tout, la pertinence esthétique des données perceptuelles elles-mêmes n'est pas toujours beaucoup mieux assurée : le nombre exact d'occurrences de la lettre *e* dans *La Chartreuse de Parme* ou de la note *mi* naturel dans la *Symphonie Jupiter* sont des données « intrinsèques », et parfaitement perceptibles pour qui veut se donner la peine de les relever, mais je ne suis pas sûr qu'elles importent beaucoup plus à notre appréciation que le nombre de tasses de café absorbées par Stendhal ou par Mozart pendant la composition de chacune de ces œuvres ; je ne suis pas non plus sûr du contraire, et en tout cas je sais bien que, sous certaines conditions, l'absence d'occurrences de la lettre *e* dans *La Disparition* importe à mon appréciation.

L'esthétique et le technique

La frontière (mouvante) entre le pertinent et le contingent ne se confond donc pas avec celle (non moins mouvante) entre le perceptuel et cet extra-perceptuel qu'il faut peut-être se décider à qualifier de manière moins négative. La symétrie suggère *conceptuel*, et sans doute aussi quelque principe de tiers exclu : dans l'ordre du cognitif, tout ce qui n'est pas perçu est conçu ; je perçois que le Woolworth est de style gothique, je conçois qu'il implique une ossature métallique. Mais cette opposition se situe un peu trop exclusivement du côté de la réception pour pouvoir dans tous les cas s'appliquer aux propriétés des œuvres : si je veux qualifier de manière objective ces deux ordres de propriétés, le plus clair sera sans doute de les opposer, selon l'usage courant, comme *esthétiques* et *techniques* – en posant que le technique peut être, dans certains cas et dans certaines conditions, pertinent à l'esthétique : le nombre d'occurrences de la lettre *e* est un fait technique dans la *Chartreuse*[278] comme dans *La Disparition*, et il est esthétiquement pertinent (pour qui le connaît) dans *La Disparition*, mais non dans la *Chartreuse*. Une œuvre d'art est un objet à la fois (et intentionnellement) esthétique et technique, dont les propriétés techniques sont esthétiquement pertinentes pour autant qu'elles agissent sur l'appréciation de cette œuvre – j'ajoute, pour apaiser les mânes de Beardsley : à bon ou mauvais escient. Qu'il n'ait « demeuré qu'un quart d'heure à le faire » est clairement pour Oronte un argument en faveur de son sonnet, mais Alceste, de son côté, est en droit de juger que « le temps ne fait rien à l'affaire ». Cette donnée technique (« génétique », s'il en fut) est esthétiquement (appréciativement) pertinente pour l'un, non pour l'autre. Mais il me semble que lorsqu'une donnée technique est tenue par un récepteur pour esthétiquement pertinente, elle devient pour lui, *ipso facto*, je ne dirai pas, comme Goodman, une donnée perceptible, mais du moins une donnée esthétique.

Ce nouveau désaccord avec Beardsley peut sembler sans rapport avec le premier, qui portait, au chapitre précédent, sur le caractère objectif ou subjectif de l'appréciation. Il n'en est rien, et une page de son *Esthétique* me semble indiquer assez clairement la relation entre ces deux points. « Quiconque attribue à l'objet esthétique toutes les propriétés phénoménales induites par la connaissance de la personnalité et de la technique de l'artiste doit affronter un inconfortable dilemme. Il peut dire que les

propriétés de l'objet changent à mesure que la connaissance historique change, ce qui est une proposition bien bizarre ; ou il peut dire que le "véritable" objet est celui qui contient toutes les propriétés phénoménales auxquelles pourrait accéder quiconque connaîtrait tous les faits relatifs à ses conditions causales, ce qui semblerait impliquer que nous connaissons très peu de chose de la "vraie" nature des œuvres anciennes, médiévales ou même modernes, même celles que nous pouvons étudier pendant des années dans un bon état de conservation[279]. »

Je ne sais trop que faire de la deuxième branche de ce cruel dilemme, mais la première me convient parfaitement. Cette acceptation s'appelle évidemment relativisme, et nous savons déjà pourquoi Beardsley la trouve « bizarre »: où l'on voit qu'un certain formalisme et un certain objectivisme peuvent avoir partie liée. Je dis « peuvent » parce qu'il existe d'autres configurations : nous avons naguère connu en France, et au moins en critique littéraire, un formalisme résolument subjectiviste (et relativiste), à l'époque où l'on soutenait d'une main la « clôture du texte », sa lecture « immanente » et la « mort de l'auteur », et de l'autre la liberté absolue de l'activité interprétative du lecteur, ces deux positions s'opposant ensemble au « biographisme » et à l'historicisme de la tradition lansonienne, qui faisait de la personne de l'auteur et de son ancrage historique les pierres de touche du sens indubitable de l'œuvre. Pour le formalisme objectiviste, c'est l'idée qu'une œuvre puisse changer de « propriétés » selon les conditions cognitives de sa réception qui est proprement insupportable. Cette position consiste en somme à dénier à l'œuvre toute transcendance – au sens où j'entends ce mot, c'est-à-dire entre autres au sens où la réception d'une œuvre et son action (variable) sur son récepteur font partie intégrante de cette œuvre – et donc à identifier absolument l'œuvre à son objet d'immanence. De ce point de vue, le formalisme objectiviste de Beardsley rejoint le nominalisme goodmanien dans cette attitude commune qu'on peut finalement qualifier d'*immanentiste*, et qu'illustrait par exemple Goodman refusant toute distinction entre le *Quichotte* de Cervantès et celui de Pierre Ménard au motif, selon lui suffisant, que leurs *textes* sont identiques. Pour moi au contraire, et à condition de ne pas la réduire à son objet d'immanence, la pluralité fonctionnelle de l'œuvre est l'évidence même. Pour citer de nouveau Malraux, « la métamorphose n'est pas un accident, elle est la vie même de l'œuvre d'art[280] ».

J'ai évoqué, et précisément au titre de la « pluralité opérale » qui découle des conditions changeantes de la réception, quelques exemples de cette pertinence des données génétiques ou intentionnelles (*La Vie devant soi*, les *Lettres de la religieuse portugaise*, *La Chute d'Icare*, et naturellement l'inévitable, pour son ambivalence emblématique, *Don Quichotte* de Ménard), sur lesquels je ne reviendrai pas ici. Dans le domaine architectural abordé par Beardsley lui-même, je citerai encore deux cas typiques : celui de la Price Company Tower de Frank Lloyd Wright[281], édifice de dix-neuf étages qui semble (aux amateurs semi-compétents) devoir comporter une ossature métallique « classique », avec murs-rideaux, comme la plupart des gratte-ciel, mais qui repose en fait sur un axe central profondément enraciné, d'où chaque plancher d'étage rayonne en porte à faux, comme les branches d'un arbre ; et celui, illustre entre tous, de la coupole de Santa Maria del Fiore, édifiée de 1418 à 1434 par Brunelleschi : devant la difficulté posée par la largeur du tambour, qui semblait interdire toute pose d'un échafaudage pour l'édification d'une coupole, l'architecte eut l'idée (je simplifie à l'extrême) d'en superposer deux : une première, pyramidale, élevée sans cintre et en encorbellement, sur laquelle une seconde, en arc brisé, repose par l'intermédiaire d'étais invisibles. Dans ces deux cas, l'appréciation esthétique primaire fondée sur les seules données perceptuelles est en un sens suffisante et parfaitement légitime : je n'ai besoin d'aucune information latérale pour admirer l'élégance de la Price Tower ou, du haut de la colline de San Miniato, la hardiesse du dôme de Florence ; mais, de toute évidence, la connaissance du procédé, tour de force ou difficulté vaincue, ajoute à ma relation une donnée technique qui contribue, positivement ou négativement (« Il y a un truc »), à mon expérience de l'œuvre comme objet artistique. De même,

savoir (ou supposer) que Vermeer travaillait à la chambre noire permet de s'expliquer certaines particularités perceptibles de la plupart de ses tableaux, comme le format proche du carré, la perspective « optique » ou les gouttelettes lumineuses des « zones de confusion », et la curieuse impression exprimée par Kenneth Clark, à propos de la *Vue de Delft*, de « photographie colorée[282] ». J'ai parlé d'informations « latérales », qui contribuent à l'expérience artistique (opérale) sans être indispensables à l'expérience esthétique ; mais que dire des cas d'hyperopéralité, où l'identification de l'œuvre sous-jacente fait partie intégrante de la réception, comme dans les « variations » musicales ou picturales (que voit-on des *Ménines* ou des *Femmes d'Alger* de Picasso si l'on y manque la référence à Vélasquez ou à Delacroix, qu'entend-on du premier mouvement de *Petrouchka* si l'on ignore la provenance boulevardière de son thème ?) ou les parodies littéraires – peut-on vraiment *recevoir* la phrase de Pâris dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* : « Un seul être vous manque et tout est repeuplé », si l'on ne perçoit pas l'ironie de son écho lamartinien ? De telles « expériences esthétiques » me semblent presque aussi lourdement amputées que celle, évoquée par Goodman, de qui contemplerait un poème sans savoir lire – ou celle, pour recourir une fois de plus à cet exemple infatigable, de qui observerait le dessin de Jastrow sans se demander s'il représente un lapin ou un canard. Mais « amputées » ne signifie pas exactement, ici, invalides (chacun apprécie selon son goût ce qu'il perçoit, et rien ne peut « invalider » un sentiment), mais à coup sûr *incomplètes* par rapport à ce que proposent les objets considérés, comme lorsque j'apprécie (sur reproduction) un « détail » sans savoir qu'il est extrait d'un tableau plus vaste – dont la vision d'ensemble pourrait d'ailleurs fort bien me décevoir. Apprendre que la phrase de Pâris comporte une allusion ajoute à ma compréhension de son texte, non nécessairement à mon plaisir (ou déplaisir) : « Ce n'est qu'une parodie », pourrait ici dire Kant. Une appréciation plus éclairée n'est pas nécessairement plus vive ; mais elle est inévitablement différente puisque l'objet attentionnel sur lequel elle porte s'en trouve modifié.

On pourrait objecter que tous ces cas sont diversement marginaux par rapport au fonctionnement habituel des œuvres, qui ne sont pas toutes ambiguës, ou allusives, ou imitatives, ou variationnelles, ou d'attribution incertaine, ou de procédé technique dissimulé. Je répondrais d'abord que, même si de tels cas sont marginaux, une théorie de la relation artistique qui n'en rendrait pas compte serait pour le moins insuffisante ; et surtout que la prégnance des données « techniques » ne se borne nullement à cette sorte d'œuvres : nous verrons un peu plus loin sur quelle nécessité logique se fonde son universalité.

Les œuvres d'art présentent donc cette double caractéristique, dont la contradiction n'est qu'apparente : d'une part, et du fait de leur intentionalité (de leur « candidature ») spécifique, elles sollicitent, exclusivement ou en plus de leur éventuelle fonction pratique, une attention esthétique plus constitutive que celle qui peut s'attacher arbitrairement aux « objets esthétiques » purement attentionnels (objets naturels, artefacts usuels) ; mais d'autre part, et du fait de cette même intentionalité, elles mobilisent à son service des moyens techniques qui, pour peu qu'on les connaisse, importent à leur fonction esthétique lorsque, et dans la mesure où, ils influent sur leur appréciation. Cette pertinence esthétique des données techniques fait, me semble-t-il, l'essentiel du statut particulier des œuvres d'art, et c'est elle, soit dit en passant, qui justifie l'importance accordée par un Nelson Goodman à l'activité cognitive (au sens fort) dans la relation artistique : les objets naturels, comme fondamentalement non intentionnels, effets du hasard et de la nécessité, ne présentent aucune caractéristique que l'on puisse qualifier, au sens fort, de « technique », et les objets usuels, dans la mesure très variable où on les tient pour esthétiquement non intentionnels, présentent certes des caractéristiques techniques, mais dont l'incidence esthétique est douteuse, voire, parfois, manifestement nulle : la recherche de l'aérodynamisme détermine sans doute la « ligne » d'une voiture, mais le recours à tel alliage léger pour diminuer son poids est généralement sans effet sur cette ligne. Le credo fonctionnaliste, en *design*, en architecture et

ailleurs, selon lequel « l'objet possède sa beauté dès lors que sa forme est l'expression manifeste de sa fonction[283] », me semble exprimer *une* esthétique parmi d'autres, et qui doit plus à un principe en grande part moral ou idéologique (« honnêteté » ou « sincérité » de la forme), comme on le voit bien chez Alfred Loos dans sa charge contre l'ornement considéré comme un « crime[284] », qu'à une évidence esthétique : l'« expression de la fonction » est une des voies de l'effet esthétique, non la seule, comme en témoigne par exemple le charme, assez couramment éprouvé, des automobiles anciennes, qui se souciaient fort peu d'aérodynamisme et s'inspiraient plutôt, selon une tendance constante de l'évolution technologique, des formes antérieures de voitures à cheval ; il en va de même aujourd'hui pour les gratte-ciel néo-gothiques du début de ce siècle, où la dissimulation formelle et décorative du procédé structural n'entame généralement pas l'effet esthétique. Cet effet peut d'ailleurs fort bien investir le propos même de dissimulation, tant il est vrai que l'appréciation esthétique peut porter sur n'importe quel objet, et donc sur n'importe quel aspect, perceptuel ou conceptuel, d'un objet. La fonction artistique est par excellence le lieu d'interaction entre l'esthétique et le technique. Cela peut évidemment se dire dans l'autre sens : *il y a* fonction artistique *quand* le technique et l'esthétique se conjoignent : quand une activité, et donc une donnée technique, produit un effet esthétique en retentissant sur l'appréciation. Ce n'est évidemment pas toujours le cas, et je suppose que bien des « secrets de fabrication », même une fois révélés, restent esthétiquement inertes ; c'est d'ailleurs également le cas de certaines données tout à fait « perceptibles », au moins pour les spécialistes : Michael Riffaterre a bien montré voici quelques années, contre Jakobson et Lévi-Strauss, que certains traits phonologiques et grammaticaux des fameux « Chats » de Baudelaire (nombre de consonnes « liquides » comme *l* ou *r*, rimes « masculines » sur des mots féminins comme *volupté* ou *fierté*) reposaient sur des catégories techniques étrangères à la « structure poétique », c'est-à-dire au fonctionnement esthétique de ce sonnet[285].

Dans sa critique des « raisons génétiques », Beardsley fait un sort particulier à deux motifs effectivement et éminemment caractéristiques de l'appréciation artistique : celui de l'*habileté* et celui de l'*originalité*[286]. Selon lui, d'une part ces deux prédicats ne portent pas, comme ils le prétendent, sur l'œuvre, mais sur son auteur, et attribuent donc indûment à la première un mérite qui n'appartient qu'au second, et d'autre part ils se réfèrent l'un comme l'autre à une situation (et particulièrement à une intention) génétique qui n'est pas toujours connue, et dont l'éventuelle méconnaissance invalide le jugement d'appréciation. « Quand nous parlons d'une "œuvre habile", c'est un jugement sur le producteur, sans pertinence logique quant à la qualité du produit » ; pour dire, par exemple, qu'une œuvre est « réussie » ou « manquée », il faut être au fait de l'intention de son auteur, par rapport à quoi seulement peut se définir la notion de réussite ou d'échec : qu'une figure, dans un tableau, soit manifestement « déformée » ne peut être déprécié comme trait de « maladresse » que si l'on est certain que l'artiste n'avait pas voulu cette déformation – et, inversement, ne peut être apprécié comme un trait stylistique « réussi » que si l'on est certain que l'artiste l'avait décidé. Dans les innombrables cas où le doute est permis (y compris ceux où l'on dispose d'une attestation auctoriale claire, mais suspecte : l'auteur peut tricher après coup sur ses intentions), de telles appréciations sont sans fondement, et, dans les rares cas non douteux, le fait que l'auteur ait atteint ou manqué son but est sans rapport avec la valeur esthétique positive ou négative du résultat : savoir que l'artiste était mécontent d'une ébauche ou satisfait d'un tableau définitif ne doit pas, selon Beardsley, peser sur mon appréciation[287], car ce fait historique (biographique), que je puis ignorer aujourd'hui et apprendre demain, n'est pas de nature à modifier les propriétés perceptuelles de cette esquisse ou de ce tableau.

Dans un article entièrement dirigé contre cette position « antigénéticiste », Jerome Stolnitz[288] soutient que le statut du jugement d'habileté n'est pas aussi simple que le prétend Beardsley : une appréciation artistique telle que (à propos d'un morceau de musique classique en forme sonate) : « Au moment de la récapitulation, la transition du second sujet au premier est habilement ménagée » peut être entièrement fondée sur une considération immanente du texte, sans référence à une quelconque intention auctoriale ; par exemple, le second sujet, harmoniquement très éloigné du premier, revient à la tonique en quelques notes ; ou bien le second sujet, tout en exploitant ses propres potentialités, commence à préparer le retour du premier ; ou encore un passage de transition, distinct des deux sujets mais en relation harmonique avec l'un et l'autre, diverge du second et anticipe le premier. De tels effets techniques peuvent assez bien être qualifiés d'« habiles » en eux-mêmes, sans référence à une intention – à moins qu'il ne faille dire, comme j'y incline plutôt, qu'ils portent en eux-mêmes la marque de leur intentionalité, qui se passe, pour une fois, de toute attestation extérieure à l'objet : une fois dévoilé le procédé technique de Brunelleschi à Santa Maria del Fiore ou celui de Wright pour la Price Tower, on ne peut évidemment douter de son caractère intentionnel, et pas davantage de celui de Ronsard reprenant aux tercets du sonnet « Comme on voit sur la branche… » les rimes en – *ose* et en – *eur* de ses quatrains. La conclusion de Stolnitz, que je partage évidemment, est dès lors que « les jugements de valeur artistique sont une sous-classe des jugements esthétiques ». Mais le prédicat d'habileté n'en reste pas moins réservé aux accomplissements artistiques et rapporté à un procédé, généralement humain (on dirait difficilement d'un nuage qu'il « ménage habilement la transition » entre ses teintes claires et sombres).

Il est significatif que Stolnitz ne s'attaque pas au deuxième prédicat artistique invoqué par Beardsley : celui de l'originalité, qu'il est un peu plus difficile de soustraire au reproche, si c'en est un (c'en est clairement un pour Beardsley, peut-être encore un peu pour Stolnitz, mais non pour moi), de transcendance, car il est tout à fait évident qu'on ne peut mesurer ce « mérite » sans sortir de la clôture de l'objet d'immanence – ce que Croce appelait l'« insularité » de l'œuvre. Rien, dans la pure contemplation d'une œuvre réduite à cet objet, ne me dit si elle est originale ou banale, et encore moins si elle fut en son temps novatrice, traditionnelle ou archaïsante ; ce trait comparatif dépend typiquement d'un contexte historique qu'il faut connaître, et qui ne se devine guère en l'absence d'une information latérale. Pour mieux discréditer ce type de considérations, Beardsley imagine le cas de deux symphonies de Haydn qui se ressembleraient beaucoup, et dont on ignorerait laquelle précède l'autre dans la chronologie de la production haydnienne : « Allons-nous dire que A devient meilleure quand nous décidons qu'elle fut la première, et renier notre jugement quand la découverte des manuscrits donnera l'antériorité à B ? » L'exemple est évidemment forgé *ad hoc*, mais on ne peut en nier absolument la possibilité ni la pertinence. Les « jugements de valeur artistique » fondés, fût-ce partiellement, sur le critère d'originalité ou d'innovation dépendent incontestablement d'informations historiques que l'on peut posséder ou ne pas posséder, que certains peuvent posséder et d'autres non, qui font ou non partie de la « culture générale » ou *common knowledge* exigible (?) de tout récepteur, etc. La question posée par Beardsley était clairement rhétorique, et refusait implicitement comme ridicule, parce que illégitime, toute réponse positive. Il n'est pas facile de trancher le point de légitimité, mais il me semble loisible de l'écarter : encore une fois, la question posée à la théorie (méta-)esthétique n'est pas de savoir si de telles déterminations du jugement sont ou non légitimes, mais si elles existent, et ici la réponse est clairement positive. On peut parfaitement les juger illégitimes, comme fait Beardsley, mais il serait abusif de nier leur existence au nom de cette illégitimité. Mon opinion est qu'elles existent évidemment (il nous arrive « tous les jours », comme on dit, de changer d'avis sur une œuvre au gré d'informations latérales), qu'elles sont sans doute « illégitimes » sur le plan strictement esthétique et pour les raisons qui définissent, comme l'a montré Kant, l'autonomie subjective du jugement de goût, mais qu'elles cessent de

l'être sur le plan artistique, dont les caractères et les déterminations ne sont *pas* strictement et purement esthétiques – mais aussi, nous l'avons vu, et pour de nouveau les qualifier un peu sommairement, *techniques*.

Les prédicats artistiques

J'y reviendrai bientôt plus à loisir, mais d'abord, puisque l'effet esthétique est affaire de jugement, ou du moins *aboutit* à un jugement, il n'est sans doute pas inutile de considérer comment cette conjonction de l'esthétique et du technique s'opère dans les jugements d'appréciation relatifs aux œuvres d'art – c'est-à-dire, en somme, en quoi consiste la logique spécifique des « jugements de valeur artistique », et donc nécessairement des *prédicats artistiques*. J'en emprunterai l'amorce à une étude de Mark Sagoff sur « Le statut esthétique des forgeries[289] » dont l'enjeu dépasse de beaucoup son objet déclaré. Cet objet, que nous avons déjà rencontré chez Goodman et chez Beardsley, c'est la question toujours lancinante : entre un tableau (par exemple) et sa copie perceptuellement indiscernable, mais identifiée comme telle par d'autres voies, y a-t-il une différence esthétique ? La réponse, selon Sagoff (et c'est ce qui élargit l'intérêt du propos), est à chercher dans la nature logique des prédicats en cause. Il s'appuie lui-même sur une étude de Samuel Wheeler[290] qui montre que certains adjectifs, que cet auteur qualifie d'*attributifs* et que leur grammaire de surface présente comme des prédicats « monadiques », ou prédicats à une place, fonctionnent en réalité comme des prédicats relationnels à deux places[291]. Je m'explique : dans « Claudia Schiffer est *top model* » (j'actualise quelque peu[292] les exemples de Sagoff, et je brode sur son thème), *top model* est un prédicat monadique, qui assigne simplement à cette personne *une* classe d'appartenance ; dans « Claudia Schiffer est belle », le prédicat *belle* (esthétique s'il en est, quoique sans doute ici mêlé d'« attrait » physique) implique une classe de référence qui le spécifie, et qui est évidemment *top model*, ou encore, plus généralement, *personne du sexe* : Claudia est, selon un avis répandu, belle *comme femme*. L'adjectif n'a pas la même signification selon qu'on l'applique à une femme ou à une cathédrale : une cathédrale qui ressemblerait à Claudia Schiffer ne serait peut-être pas belle, ou du moins ne serait pas une belle cathédrale, et réciproquement. *Beau*, comme plus généralement les prédicats esthétiques, est en ce sens un prédicat à *deux* places, dont l'application dépend en chaque occurrence de la classe de référence, généralement implicite parce que tenue pour évidente, préalablement assignée à l'objet ainsi prédiqué : Claudia est une belle femme, Notre-Dame de Chartres est une belle cathédrale, et la relation entre les deux prédicats repose sur le degré d'implication accordé à chacun d'eux : dans « *Le Déjeuner des canotiers* est éclatant », la classe de référence implicite est *tableau*, ou *tableau impressionniste*, ou *tableau de Renoir*, mais on pourrait imaginer une situation où ce serait le prédicat *éclatant* qui serait impliqué, et le prédicat *Renoir* mis en avant, si par exemple, ayant demandé à voir un tableau éclatant, on me donnait à choisir entre *Le Déjeuner des canotiers* et *Les Noces de Cana*. En principe et d'un point de vue purement logique, l'objet esthétiquement prédiqué est à l'intersection de deux classes, dont l'une est d'appartenance catégorielle supposée (historique, générique, auctoriale, etc.) et l'autre d'appréciation esthétique : un « beau Renoir » est, dans l'absolu logique, indifféremment beau-parmi-les-Renoir et, si j'ose ainsi parler, Renoir-parmi-les-beaux ; c'est l'usage pratique et son orientation intentionnelle qui nous font ordinairement privilégier comme plus pertinent le premier type de relation, et donc spécifier les beaux Renoir comme sous-classe dans la classe des Renoir plutôt que dans celle des beaux tableaux. Cette spécification pratique (sans doute encore plus forte dans le cas de « Claudia est une belle femme », à entendre évidemment comme « belle-parmi-les-femmes » plutôt que « femme-parmi-les-belles-choses ») est du même ordre que celles qui amènent des sémanticiens comme Uriel Weinreich à distinguer, des simples « associations additives » de sèmes, ou

clusters (un garçon est indifféremment « enfant + mâle » ou « mâle + enfant »), les « configurations » sémiques *orientées* : un nain « n'est pas à la fois homme et petit, mais petit pour un homme », ce que traduit la formule « homme → petit »[293]. Claudia est donc ici, dans ce que j'appellerai faute de mieux la logique prédicative commune, plutôt « femme → belle » que « belle → femme », et le Renoir éclatant plutôt « Renoir → éclatant » que « éclatant → Renoir ». Les prédicats esthétiques, et plus particulièrement les prédicats artistiques (ou prédicats esthétiques appliqués à des œuvres d'art), qui sont en général, nous allons le voir, les plus fortement catégorisés, présentent constamment de telles configurations orientées – sous-entendu : de la catégorie de référence, souvent complexe, vers le prédicat d'appréciation.

Le propos spécifique de Sagoff, je l'ai dit, concerne la relation d'une « forgerie » à son original, et consiste en ce que les deux objets, même si perceptuellement indiscernables et sous condition d'information, n'appartiennent pas à la même classe implicite de référence (ce qu'il appelle un *who-when-where sortal predicate* : prédicat, en somme, d'assignation génétique) : l'habileté (par exemple) d'une copie n'est pas celle de l'original, et la copie moderne d'une fresque du Trecento peut être la copie habile d'un original plutôt gauche selon nos critères techniques actuels ; l'imitation de notre Papageno (Sagoff ne manque pas de se référer à la fable kantienne) est talentueuse, alors que le chant du rossignol est instinctif, et dans ces deux cas l'appréciation esthétique de l'original n'a pas le même contenu que celle de l'imitation – si du moins, encore une fois, le récepteur est informé de cette différence, que l'on peut dire au choix génétique, technique, historique ou conceptuelle. Sagoff réassume au passage l'idée goodmanienne, déjà mentionnée, selon laquelle la différence, une fois connue, devient immanquablement perceptible, ce qui est sans doute vrai dans la plupart des cas réels, où aucune copie (ou imitation stylistique) n'est parfaite et où l'information génétique conduit à un examen plus attentif, et donc à la perception de différences jusque-là non perçues ; mais elle ne peut s'appliquer à l'hypothèse théorique des objets rigoureusement indiscernables, et *a fortiori* au cas, certes imaginaire, du *Quichotte* de Cervantès-Ménard (dont nous savons déjà les problèmes qu'il pose à Goodman), et s'applique mal aux innombrables faits de désattribution et de réattribution dont s'agrémente l'histoire des arts, littérature comprise : lorsque je dois abandonner l'attribution à Mariana Alcoforado des *Lettres de la religieuse portugaise* ou à Willy de *Claudine à l'école*, le moins qu'on puisse dire est que les indices stylistiques (ou autres) de leur statut de forgerie ou de *ghost writing* que j'y « perçois » après coup comme manifestes sont plutôt suspects de suggestion-par-information-latérale. Il me semble donc sage d'abandonner ce point, et d'en revenir au plus sûr, que Sagoff établit avec beaucoup de clarté : que les appréciations artistiques renvoient généralement à (et dépendent de) certaines catégories ou certains « cadres conceptuels » (*conceptual frameworks*) préexistants, qui en spécifient le sens et la portée. Comme l'observait déjà Gombrich[294], *Broadway Boogie-Woogie* témoigne (si l'on veut) d'un « joyeux abandon » *pour un Mondrian* ; attribué à Severini (ou à Rubens), il semblerait plutôt austère. Sur la prégnance de ces « cadres conceptuels » dans les jugements artistiques, je ne puis mieux faire ici que de citer Jean-Marie Schaeffer : « La structure propositionnelle retenue par Kant, à savoir "*a* est beau", simplifie abusivement la structure effective des jugements esthétiques, surtout lorsqu'ils portent sur des œuvres d'art. Cette structure est plutôt "*a* est un *x* tel que *beau*". Autrement dit, il est rare qu'un objet soit qualifié de beau dans l'absolu : il l'est plutôt par rapport à un champ contextuel ou catégoriel spécifique[295]. » Il faudra sans doute préciser davantage les implications de la clause « *surtout* lorsqu'ils portent sur des œuvres d'art », car il n'est pas douteux que *même* l'appréciation (par exemple) des objets naturels est largement spécifiée par des données contextuelles ou catégorielles : Babar est gracieux *pour un éléphant*, et je ne considère sans doute pas de la même manière un arbuste, une fois établi qu'il s'agit

d'un bonsaï géant[296]. Mais je pense moi aussi que ces données, pour des raisons qui tiennent au fait opéral lui-même, et que nous allons retrouver, pèsent *davantage* sur l'appréciation des œuvres.

Les conditions dans lesquelles agissent ces données ont été analysées avec quelque précision par Kendall Walton, dans un article qui s'oppose de manière explicite, et fort efficace, au point de vue immanentiste soutenu par Beardsley[297]. Par rapport aux catégories proposées par celui-ci (traits perceptuels seuls esthétiquement pertinents *versus* traits physiques ou génétiques esthétiquement inertes) et affinées par Sibley (traits perceptuels non-esthétiques sous-déterminant les propriétés esthétiques), on peut dire, à titre sommaire et provisoire, que Walton opère un élargissement qui consiste à inclure parmi les traits sous-déterminants (et donc à adjoindre aux traits perceptuels non-esthétiques) les données génétiques rejetées par Beardsley et négligées par Sibley, mais en analysant plutôt ces données génétiques comme des catégories *génériques*[298]. En d'autres termes, les traits non-esthétiques sous-déterminent bien les « propriétés » esthétiques, mais en relation avec et en fonction de catégories génériques qui les spécifient, et donc les sous-déterminent elles aussi, de la façon (ultérieurement) mise en lumière par Sagoff dans son analyse des prédicats esthétiques comme « attributifs » à deux places. Pour compléter en ce sens l'exemple emprunté plus haut à Sibley, un tracé *sinueux* (trait perceptuel non-esthétique et sous-déterminant) peut être apprécié comme *gracieux* (prédicat esthétique) en tant que *dessin classique* ; il le serait peut-être autrement si on l'assignait à une autre catégorie, par exemple celle des effets d'*action painting* à la Pollock, qui donnerait à sa sinuosité une origine, une intention et une appartenance stylistique différentes, et qui imposerait au prédicat appréciatif une autre inflexion, par exemple (je reste volontairement dans la gamme des interprétations banales) : *rageur*. L'appréciation artistique comporte donc, assez généralement, non plus *deux*, mais au moins *trois* termes : une condition perceptuelle (ici : sinuosité), une assignation[299] générique (dessin classique ou *dripping*), et un jugement, en l'occurrence positif, doublement sous-déterminé, et donc assez étroitement déterminé, par la croisée des deux autres termes : puisque sinueux, ce tracé qui me plaît est à mes yeux, comme dessin classique, gracieux ou, comme *dripping*, rageur ; s'il ne me plaisait pas, il pourrait me paraître, comme dessin, mièvre et, comme *dripping*, cafouilleux. Chacun de ces prédicats appréciatifs (gracieux, mièvre, rageur, cafouilleux, etc.) renvoie donc implicitement, voire inconsciemment, à la fois à une condition perceptuelle et à une référence générique – et donc évidemment conceptuelle : *Rio Bravo* est classique *pour un western*[300].

Mais je ne veux pas tirer plus qu'il ne le supporterait sur l'exemple élémentaire de Sibley, d'autant que la proposition de Walton est plus complexe que je ne l'ai indiqué jusqu'ici. Sa formule exacte est celle-ci : « Les propriétés esthétiques d'une œuvre ne dépendent pas seulement de ses propriétés non-esthétiques [au sens de Sibley], mais varient aussi selon que ces propriétés non-esthétiques sont "standard", "variables" ou "contre-standard" – termes qui sont à préciser ultérieurement. » Mais il est déjà évident que les trois qualités ici introduites (*standard*, *variable*, *contre-standard*) ne peuvent s'entendre qu'en relation avec une appartenance générique : le trait perceptuel (non-esthétique) « être tridimensionnel » est évidemment standard (tenu pour « allant de soi », comme disait Wölfflin à propos des traits de style communs aux artistes d'une même époque) en sculpture ou en architecture, mais non en peinture, « être en trois mouvements » est standard pour une symphonie classique, mais non pour un prélude baroque, « être sectionné à la hauteur de la poitrine » est standard pour un buste, mais non pour un portrait, « être en vers » est standard dans un sonnet, mais non dans un roman. (J'introduis ce dernier exemple malgré l'hésitation de Walton à parler de « perception » à propos des textes littéraires, qui ne sont pas des objets perceptuels au sens courant, parce qu'il me semble indispensable d'étendre sa proposition à tous les régimes d'immanence artistique ; il suffit pour cela d'élargir, comme je l'ai déjà

proposé, la notion même de « perception »: je « perçois » qu'un texte est en vers, ou en français, sous certaines conditions de compétence ; mais après tout, de telles conditions sont également requises pour « percevoir » qu'un tableau est ovale ou qu'une musique est jouée au piano : il n'y a pas de perception sans un minimum de compétence.) D'où cette addition à la formule : les propriétés en question sont « standard, variables ou contre-standard *relativement à des catégories* perceptuellement discernables appliquées à des œuvres d'art ». Je reviendrai sur la clause « perceptuellement discernables », qui ne me semble pas indispensable ; je veux pour l'instant condenser la proposition de Walton sous cette forme synthétique, mais, j'espère, fidèle : *les propriétés esthétiques d'une œuvre ne dépendent pas seulement de ses propriétés non-esthétiques, mais aussi du caractère standard, variable ou contre-standard de ces dernières dans la catégorie générique assignée à cette œuvre.*

Reste évidemment à définir les trois caractères en question. Walton qualifie de standard tout trait qui va de soi (pour des raisons qui tiennent au médium, comme la bidimensionalité d'un tableau, ou aux conventions génériques, comme les quatorze vers d'un sonnet) dans la catégorie générique assignée. Mais un trait qui n'est pas standard peut encore, selon les cas, être défini soit comme variable, soit comme contre-standard. « Un trait est variable par rapport à une catégorie si, et seulement si, il est sans lien avec le fait que l'œuvre appartient à cette catégorie : la présence ou l'absence de ce trait sont non pertinentes quant à savoir si une œuvre remplit les conditions pour appartenir à la catégorie en question. » Représenter un être humain, un paysage ou un compotier sont des traits variables dans la catégorie générique *tableau* ; être en *ut* majeur ou en *sol* mineur dans la catégorie *composition musicale* ; être en alexandrins ou en octosyllabes dans la catégorie *poème*. Enfin, « un trait contre-standard par rapport à une catégorie réside dans l'absence d'un trait standard par rapport à elle – c'est-à-dire qu'il s'agit d'un trait dont la présence dans une œuvre la rend impropre à être un membre de la catégorie concernée »: être bidimensionnel est contre-standard en sculpture, consister en un volume entièrement plein l'est en architecture, ne comporter aucun énoncé linguistique l'est en littérature (on verra bientôt pourquoi je recours pour l'instant à des exemples aussi gauches). Si l'on prend à la lettre la définition de Walton, on perçoit que les traits standard et contre-standard sont rigoureusement antithétiques et contradictoires, puisque la présence d'un des derniers équivaut à l'absence d'un des premiers ; et puisque la présence d'un des derniers ou, ce qui revient au même, l'absence d'un des premiers suffit, ou au moins contribue, à exclure une œuvre de la catégorie concernée, il s'ensuit évidemment que les traits standard sont, relativement à cette catégorie, des conditions *nécessaires* ; je reviens donc à une clause que j'avais laissée de côté tout à l'heure : un trait est standard « si, et seulement si, il est un des traits en vertu desquels une œuvre d'art appartenant à cette catégorie en fait partie – c'est-à-dire uniquement si l'absence de ce trait exclurait ou tendrait à exclure une œuvre de la catégorie en question[301] ». Un trait standard est donc non seulement un trait qui va de soi dans la catégorie, mais qui y est *requis*, dont l'absence est dirimante et dont la présence est une condition au moins nécessaire de l'assignation générique ; nécessaire mais non suffisante, sans doute parce que chacun de ces traits n'est que « *l'un* des traits en vertu desquels… » et dont l'addition seule détermine l'assignation. « Être dans une langue » est en poésie un trait standard, nécessaire mais non suffisant si (je dis bien *si*) l'on considère que d'autres traits, également standard, comme d'être en vers, y sont nécessaires ; être bidimensionnel est un trait standard, nécessaire mais sans doute non suffisant en peinture, où il vaut mieux présenter en outre le trait « surface colorée ». Au prix de ces modalisations diverses, que nous retrouverons, un trait standard, qui est en principe esthétiquement inerte *dans* la catégorie (où il va de soi), n'est pas génériquement inerte, puisqu'il contribue au moins à déterminer l'appartenance générique. Walton[302] conteste d'ailleurs qu'il soit même esthétiquement tout à fait inerte, dans la mesure où la perception du genre, et de l'illustration de ses normes dans l'œuvre considérée (par exemple, du schéma *exposition-développement-*

récapitulation dans une sonate classique ou du *happy end* dans une comédie) fait partie de la relation esthétique à l'œuvre ; il a évidemment raison sur ce point. Ce qui est « esthétiquement inerte » dans un trait standard, c'est sa prévisibilité par rapport à la catégorie assignée : dans un western typique, je peux apprécier esthétiquement (et positivement) la manière dont ce film respecte et illustre les « lois du genre », mais cette conformité, si plaisante soit-elle, n'est évidemment pas pertinente à sa spécificité singulière, sinon éventuellement par voie de paradoxe : supposé que la plupart des westerns d'une certaine époque soient d'une manière ou d'une autre « déviants » par rapport aux « lois du genre », un western (de cette époque) absolument conforme à ces « lois » serait original par là même ; mais j'imagine que cela entraînerait en fait une redéfinition de la norme (j'y reviens), ou une distinction entre norme et usage, comme lorsque Corneille attribue à Aristote une distinction entre tragédies ordinaires et tragédies « parfaites », revendiquant, sans excès de modestie, cette dernière qualité pour *Le Cid*[303].

On peut donc dire que les catégories génériques ne relèvent pas de choix entièrement arbitraires ou hasardeux de la part des récepteurs, puisqu'elles sont déterminées, entre autres, par des indices perceptuels relativement clairs qui y sont standard : si telle œuvre est écrite dans une langue, c'est sans doute une œuvre littéraire, si elle fait entendre des sons instrumentaux, ce doit être de la musique, si elle est bidimensionnelle, c'est plutôt une peinture qu'une sculpture, si son volume est plein, c'est plutôt une sculpture qu'un édifice[304], etc. Un trait contre-standard, à l'inverse (et pour cause), tend à exclure une œuvre de sa catégorie ; mais une telle formule est, prise *stricto sensu*, contradictoire : on ne peut pas dire en toute logique qu'un objet est exclu de « sa » catégorie, puisque, s'il en est exclu, elle ne peut être « sienne », et le trait contre-standard devrait être simplement considéré comme trait standard d'une *autre* catégorie, à laquelle il appartiendrait de plein droit. Le traiter comme contre-standard dans la première reviendrait simplement à découvrir et corriger une erreur catégorielle qu'il aurait mieux valu tout simplement éviter : si je trouve à un « tableau » la propriété, vraiment *très* contre-standard, d'être en *si* mineur, c'est sans doute que je me suis (lourdement) trompé en y voyant un tableau bizarre, alors qu'il s'agit d'une banale sonate. La logique de ce raisonnement conduirait évidemment à abandonner comme absurde la notion même de caractère contre-standard, mais cette logique pécherait par statisme, je veux dire par oubli ou méconnaissance du caractère dynamique, c'est-à-dire historique, des catégories génériques. S'il existe des traits contre-standard, c'est en vertu de l'évolution des formes artistiques : une civilisation qui ne connaîtrait aucune évolution de ces formes ne connaîtrait du même coup, me semble-t-il, aucun trait contre-standard, mais seulement des traits standard déterminant diverses catégories parfaitement claires parce que parfaitement stables, à l'intérieur desquelles s'exercerait le seul jeu des traits « variables », qui ne sont quant à eux nullement des facteurs d'évolution, mais des occasions d'options internes à l'intérieur du spectre autorisé par chaque catégorie. Dans une telle civilisation, j'écrirais de la poésie et j'aurais dans ce champ le choix entre des variables de forme telles qu'ode, sonnet, élégie, des variables thématiques telles qu'amour, guerre, mort, des variables métriques telles qu'octosyllabe, décasyllabe, alexandrin ; je composerais de la musique et j'aurais dans ce champ le choix entre des variables de forme telles que sonate, symphonie, quatuor, de tonalité telles qu'*ut* majeur, *sol* mineur, etc., et je n'aurais jamais affaire à des traits « contre-standard dans une catégorie » qui ne fussent pas en fait les traits standard d'une autre catégorie.

Comme le suggèrent sans doute ces exemples, de tels états stables ont existé peu ou prou à certaines époques de certains arts, époques que l'on qualifie généralement de « classiques », même si ces états n'ont pas tous duré aussi longtemps que celui dont témoignent canoniquement pour nous, sous réserve d'illusion rétrospective ou ethnocentrique, l'art égyptien ou chinois ancien. Mais dès qu'on entre dans une période un tant soit peu « chaude », ou évolutive, apparaissent des traits non standard assez déviants pour qu'on ne puisse plus les qualifier de « variables », et pour qu'on doive les considérer comme contre-

standard par rapport à la catégorie *dans* laquelle ils apparaissent, mais qu'ils obligent dès lors à remettre en question : l'emploi de la croisée d'ogives, avec (si l'on en croit Viollet-le-Duc) ses multiples conséquences structurales, est trop déviant pour être durablement considéré comme simple variable dans les normes du style roman, et il ouvre du même coup la porte à une nouvelle catégorie stylistique, dite (après coup) « gothique », l'abandon décidé de la tonalité par Schönberg oblige à ouvrir la catégorie de la « musique atonale », celui de la figuration par Kandinsky celle de la « peinture abstraite ». Les catégories en cause peuvent être d'amplitudes diverses : le passage du roman au gothique, outre qu'il s'étale sur une assez longue et parfois complexe période de transition, ne compromet évidemment pas la catégorie générique « architecture », mais seulement une catégorie stylistique, tout comme le passage du gothique à la Renaissance, ou de la Renaissance au baroque. Les notions de « musique atonale » ou de « peinture abstraite », que l'on aurait sans doute jugées tout simplement contradictoires au temps de Haydn ou de Poussin, sont évidemment plus attentatoires – assez pour qu'on ait, au moins pendant quelque temps, hésité sur le sort à faire à ces nouvelles formes, dont on pouvait se demander si elles appartenaient encore à « la musique » et à « la peinture ». Hésitation plus forte encore devant la musique « concrète », ou les tableaux « formés » de Frank Stella en « 2,7 dimensions », que l'on pourrait aussi bien affecter à la sculpture, ou à une nouvelle catégorie intermédiaire, peut-être avec les « reliefs plats » de Hans Arp. Hésitation prolongée devant les « collages » et les « assemblages », qui depuis maintenant près d'un siècle n'ont pas tout à fait perdu leur autonomie générique, ou devant les « mobiles » de Calder et les « machines » de Tinguely, qui semblent devoir rester dans leurs catégories propres, ou pour le moins dans la catégorie (commune) spéciale de « sculpture cinétique » – assez spéciale pour qu'on ne considère pas comme une banale « variable » l'opposition entre sculptures mobiles et immobiles : il y a la sculpture mobile et la sculpture tout court (un terme marqué et un non marqué). Mais la répartition entre peinture figurative et non figurative, ou entre musique tonale et atonale, tend aujourd'hui un peu plus à l'équipollence, les traits qui les distinguent devenant de simples variables. Inversement, la particularité de l'œuvre de Calder reste assez marquée pour qu'on baptise « stabiles » celles de ses productions qui ne sont pas suspendues à des fils de fer à la merci du moindre souffle, sans apparemment les accepter comme simples sculptures, ni répartir toute la sculpture du monde en mobiles et stabiles[305], en assignant par exemple cette dernière catégorie à la *Vénus de Milo* ou à la *Victoire de Samothrace*.

Les traits contre-standard sont donc en fait des traits d'*innovation* susceptibles de mettre en question un paradigme[306] générique existant et de provoquer, soit une rupture conduisant à l'ouverture d'une nouvelle catégorie, soit un élargissement de la catégorie ancienne[307]. L'assignation initiale au *Cid* du genre *tragi-comédie* me semble, paradoxalement, un exemple du premier cas : la catastrophe finale faisait trop essentiellement partie de la définition de la tragédie pour qu'on pût en 1637 admettre comme simple « variable » dans ce genre le dénouement (relativement) heureux de cette pièce, d'où le recours de Corneille à cette indication générique alors courante, mais à laquelle il donne un nouveau sens, celui de tragédie à fin heureuse ou, comme il le dira plus hardiment dans son *Discours du poème dramatique*, de « tragédie heureuse[308] ». Recours tout provisoire d'ailleurs, puisqu'en 1648 Corneille revient à l'indication traditionnelle, le temps ayant fait son œuvre et la catégorie *tragédie* étant devenue capable de supporter comme variable ce trait originellement contre-standard[309]. Mais l'innovation qui justifiera en 1650 l'ouverture du genre *comédie héroïque* pour *Don Sanche d'Aragon* (action non tragique en milieu noble ; assignation reprise en 1671 pour *Pulchérie* et en 1672 pour *Tite et Bérénice*) ne sera apparemment, si l'on se fie aux intitulés de Corneille, jamais tenue pour « digérée » ; et l'on sait qu'au XVIII^e^ siècle la dissociation inverse (action tragique en milieu non noble) ouvrira la catégorie du *drame bourgeois* – la tragédie comme genre étant réservée aux grands de ce monde – et qu'au XIX^e^ siècle encore le drame romantique, dont les déviances sont sans doute plus importantes, préférera revendiquer sa pleine

autonomie plutôt que de viser l'élargissement d'une catégorie entretemps dépréciée, en attendant la dissolution générale des catégories génériques qui caractérise de nos jours le théâtre, où le plus souvent une *pièce* est une *pièce*, sans autre forme de procès. L'histoire complexe des notions de *poème en prose* et de *vers libre* jusqu'à leur absorption par un concept élargi de la poésie est, me semble-t-il, assez analogue, ou parallèle, *mutatis mutandis*.

L'autre type de restructuration consiste donc en l'élargissement d'une catégorie générique existante par abandon d'un critère de définition, et c'est celui dont témoigne l'admission, aujourd'hui courante, de sous-catégories telles que *peinture* ou *sculpture abstraite*, *musique atonale*, *musique concrète*, *nouveau roman*, *non-fiction novel*, qui témoignent logiquement (comme déjà *poème en prose*) de la capacité des catégories génériques en cause à (finir par) accepter les modulations qu'indiquent ces adjectifs, et qui sont généralement des modulations négatives ou soustractives[310]. La peinture et la sculpture abstraites abandonnent le trait jusque-là requis de représentation, la musique atonale celui de tonalité, la musique concrète celui d'utilisation exclusive de sons à hauteur déterminée, la poésie en prose celui de versification, le nouveau roman, si j'ai bonne mémoire et en simplifiant beaucoup, celui de narrativité, le *non-fiction novel*, comme son nom l'indique, celui de fictionalité, chacun de ces abandons élargissant le champ catégoriel et faisant apparaître l'état antérieur comme un simple cas particulier de l'état présent – comme on dit parfois de la succession des théories scientifiques, où la physique newtonienne se verrait moins réfutée que débordée (relativisée) par celle d'Einstein, et la géométrie euclidienne par celles de Riemann ou de Lobatchevski. On pourrait d'ailleurs analyser de la même manière, sur le plan théorique, le passage d'une esthétique classique fondée sur certains critères objectifs – unité dans la diversité, équilibre, proportions, etc. – à une esthétique subjectiviste qui découvre que la satisfaction esthétique (et l'accomplissement artistique) peut faire l'impasse sur de telles conditions : où l'on retrouve la relation forte entre objectivisme et doctrine classique. Et il me semble, au passage, que cet amenuisement des critères internes (ce que Harold Rosenberg[311] décrivait comme un processus de « dé-définition » de l'art) explique en grande partie l'émergence, caractéristique de la période contemporaine, des critères externes, « institutionnels » et socioculturels dont certaines théories récentes font un si grand cas : lorsque la peinture abandonne le critère figuratif, la poésie le critère métrique, la musique le critère tonal (ou modal), etc., le public se trouve du même coup privé d'un repère simple qui lui permettait, ou lui donnait l'illusion, d'identifier, à coup sûr et par lui-même, un objet comme appartenant à tel art ainsi spécifié, et donc à l'art en général. Devant cette incertitude catégorielle, il lui faut bien chercher ailleurs que dans l'objet, et par exemple auprès des « spécialistes » supposés plus compétents (critiques, galeristes, directeurs de musées, commissaires d'expositions, éditeurs, organisateurs de concerts, producteurs d'émissions, etc.) les garanties que l'objet ne lui présente plus. Une toile peinte soigneusement encadrée et représentant une Vierge à l'enfant ou un riant paysage était reçue comme une œuvre d'art au nom de critères génériques d'identification, certes culturels, mais intériorisés depuis des siècles et devenus par là quasiment instinctifs ; une toile monochrome et dépourvue de cadre ne se désigne pas aussi immédiatement comme œuvre d'art : ce pourrait être un simple panneau destiné à dissimuler un coffre-fort ou un compteur électrique (*a fortiori*, le coffre-fort ou le compteur lui-même, proposé comme *ready-made*) ; sa place dans une galerie, une étiquette portant un nom d'artiste, un titre et une date, le commentaire flatteur ou furibond d'un critique réputé ne sont alors pas de trop pour orienter l'attention du spectateur novice dans la direction souhaitée par l'artiste. La « théorie institutionnelle » de l'art (« Est art ce que le monde de l'art décrète tel »), sous ses diverses variantes, est assez clairement la théorie

indigène d'un art parvenu à ce stade, non nécessairement terminal, d'extrême dépouillement dans l'usage de ses critères internes d'articité. Une telle caractérisation n'est d'ailleurs, de mon point de vue, nullement péjorative ; le défaut de cette théorie, s'il y en a un, est d'extrapoler fort au-delà de son champ de validité (comme la théorie « mimétique » des classiques extrapolait à partir d'une considération presque exclusive d'arts représentatifs comme la littérature ou la peinture figurative), sans trop se soucier des aménagements nécessaires – et sans doute suffisants. Car en somme, il est bien vrai que les critères « Vierge à l'enfant », « taillé dans le marbre », « histoire d'amour » ou « en *sol* mineur » étaient à leur manière tout aussi institutionnels ; mais *à leur manière*, qui n'est plus la nôtre, en particulier parce que le rôle de l'institution, quelle qu'elle fût, s'y trouvait intégré à, et donc dissimulé dans, des appartenances génériques qui semblaient se désigner d'elles-mêmes – sans intervention perceptible de médiateurs (par exemple Aristote, Vasari, Boileau, Diderot, Hegel, Baudelaire) dont la leçon était intériorisée depuis des lustres.

Ce second type d'aménagement me semble plus répandu que l'autre, pour une raison historique assez claire : les catégories rigides, qui n'acceptent pas les élargissements par innovation négative et qui condamnent donc les novateurs à des ruptures franches, sont caractéristiques des époques « classiques », où les artistes sont eux-mêmes peu enclins à l'innovation (Corneille, dernier grand « baroque » français, étant ici fort peu typique), si bien qu'en général la question des traits contre-standard ne s'y pose guère. Inversement, l'époque moderne et contemporaine, bien plus encline aux innovations, est en même temps bien plus souple dans ses catégories à géométrie variable, et donc plutôt portée à intégrer les traits contre-standard par voie d'élargissements génériques. Les catégories radicalement nouvelles, comme la photographie et le cinéma, y procèdent plutôt d'innovations technologiques si marquées que la question de la relation générique avec les pratiques antérieures ne s'y pose guère, malgré la photo « pictorialiste » et le « théâtre filmé ». Et même les œuvres conceptuelles, dont le principe esthétique est selon moi tout à fait spécifique, se trouvent couramment réparties selon les catégories d'appartenance ordinaire des objets qui leur servent de support, en arts plastiques (Duchamp, Warhol, Barry), en musique (Cage), en *happenings* para-théâtraux (Oldenburg, Burden), en littérature – mais après tout, *La Disparition* est bien aussi un roman, et c'est moi qui l'assigne à cette catégorie du conceptuel qu'elle n'a, à ma connaissance, jamais revendiquée. Je ne vois de catégories relativement autonomes que celles du *Earth Art* et du *Land Art* et des emballages monumentaux de Christo, que leur caractère constitutivement éphémère, entre autres, empêche d'annexer à l'architecture ou à l'art des jardins, ou celle du *Mail Art*, les cartes postales et les télégrammes-bulletins de santé d'On Kawara intégrant difficilement le champ littéraire, ne serait-ce qu'à cause de leur support. Et d'autre part, le caractère relativement progressif et continu, depuis plus d'un siècle, de l'évolution artistique permet d'accepter comme variables des traits qu'une apparition plus soudaine aurait évidemment fait rejeter quelques décennies plus tôt comme contre-standard, voire comme complètement absurdes : pour reconnaître, sans aucune hésitation ou presque, comme *peintures* les monochromes d'un Reinhardt ou d'un Ryman, il faut sans doute être passé, comme nous l'avons fait en quelques générations, par Monet, Gauguin, Matisse, Rothko, Newman et quelques autres ; et la musique « concrète » surprend un peu moins après Webern ou Stravinski qu'elle ne l'aurait fait après Haydn et Mozart.

L'histoire du jazz illustre assez bien à la fois l'existence des traits contre-standard et la variabilité de tolérance des catégories : des traits tels que l'émancipation rythmique de la batterie, ou que l'accord de quinte diminuée, ont d'abord été reçus, me semble-t-il, comme contre-standard, au point de susciter, dans les années quarante, l'instauration d'un nouveau genre (ou « style ») baptisé *be-bop*, dont bien des musiciens ou des critiques attachés à la tradition considéraient tout uniment que ce n'était « plus du jazz » ; puis, en quelques années, ce nouveau style s'est constitué en idiome typique ; le même sort a failli

advenir au *free*, qui s'est finalement asphyxié lui-même au lieu de devenir le nouveau *mainstream* – d'où retour (*revival*) au bop, qui semble aujourd'hui (pour combien de temps ?) indéracinable. Mais entretemps s'était produit un autre avatar, qui fut l'émergence, *à côté* du jazz « proprement dit », de cette nouvelle musique (pas si nouvelle, puisque dérivée à sa manière de la source commune du *blues*) qualifiée de *rhythm and blues*, ou (je simplifie) de *rock and roll*, et caractérisée, entre autres traits, par un langage harmonique plus simple et un rythme fortement binaire. La première réaction des jazzmen purs et durs fut de nouveau plutôt de rejet, comme l'illustre, authentique ou non, un épisode du *Bird* de Clint Eastwood où l'on voit Charlie Parker scandalisé d'entendre un de ses ex-compagnons jouer une telle saloperie. Cette scène se situe vers la fin de sa vie, soit en 1954 ou 1955. Mais il ne faudra pas beaucoup plus d'une décennie pour qu'apparaisse, en particulier sous la houlette de Miles Davis, ancien trompettiste de Bird, le genre hybride du *jazz-rock*, soit exactement le type de « fusion » que Parker aurait apparemment jugée contre nature et qui figure aujourd'hui, à titre de « variable » de plein droit, dans le spectre des diverses espèces légitimes d'un art devenu, somme toute, passablement éclectique ou « attrape-tout », pour en avoir, en un demi-siècle, vu et capté bien d'autres : afro-cubain, samba et bossa nova, salsa, échelles modales, mesure à trois ou cinq temps, etc.

Je viens d'envisager une sorte de choix entre *variable* et *contre-standard* pour qualifier un trait plus ou moins déviant : c'est là sans doute bousculer un peu la classification de Walton, avec laquelle j'ai déjà pris quelques libertés. Il me semble en effet que cette tripartition peut se ramener à une opposition en traits *génériquement déterminants* et *génériquement déterminés*. Les premiers sont les traits standard, qui, nous l'avons vu, déterminent l'assignation d'une œuvre à une catégorie, à l'intérieur de laquelle ils deviennent esthétiquement contingents comme y allant de soi (le fait pour un poème classique d'être en vers, ou pour un tableau d'être en couleurs), mais aussi les traits contre-standard lorsqu'ils déterminent une inauguration générique, nouvelle catégorie dans laquelle ils deviennent aussitôt standard, comme le fait, pour un poème en prose, d'être en prose ; les traits contre-standard d'une catégorie sont ici les traits standard d'une autre (nouvelle) catégorie. Les traits génériquement déterminés sont évidemment les traits variables de Walton, qui sont optionnels, et donc esthétiquement pertinents et actifs, à l'intérieur du genre qui les accepte : le fait pour une musique d'être dans une tonalité ou dans une autre, pour un tableau d'être un portrait ou un paysage, pour un sonnet d'être en alexandrins, en décasyllabes ou en octosyllabes, etc. Charles Rosen cite un exemple très parlant de degrés divers de pertinence, et même de perceptibilité, d'un même trait selon le genre d'œuvre dans lequel il se produit : les compositeurs classiques, rappelle-t-il, savaient fort bien que certains effets, par exemple de tonalité, ne pouvaient être appréciés que des seuls connaisseurs, et échappaient nécessairement à l'auditeur moyen. Mais dans la musique de chambre, telle qu'on la *pratiquait* alors entre soi, les auditeurs étaient, en principe, en même temps des exécutants, nécessairement plus compétents et plus attentifs que les simples auditeurs. « C'est pourquoi les relations tonales sont plus subtiles dans les quatuors à cordes et dans les sonates (écrits autant sinon plus pour les interprètes que pour les auditeurs) que dans les opéras et dans les symphonies (conçus par plans plus larges bien que plus élaborés). Les dernières sonates et les derniers quatuors de Haydn contiennent par exemple des effets de tonalités éloignées inconnus des symphonies *londoniennes*[312]. » Je reviendrai plus loin sur cette distinction (variable) entre les niveaux de réception selon les degrés de compétence des récepteurs ; mais cet exemple me semble à la fois illustrer, et expliquer par des raisons somme toute empiriques, la dépendance générique des effets esthétiques, puisque ici la différence de genre repose sur une différence de pratique. On trouverait sans doute facilement des distinctions parallèles dans d'autres arts : les fresques ou peintures murales destinées à des lieux de passage souvent mal éclairés n'appellent pas les mêmes effets que les tableaux de chevalet, et les subtilités métriques et strophiques des poèmes voués à la lecture seraient prodiguées en vain dans une tragédie classique, où l'on préfère la relative

transparence d'alexandrins à rimes plates[313], sous peine de détourner l'attention de ce qui y reste l'essentiel : l'action dramatique.

Lorsqu'un trait contre-standard, au lieu d'ouvrir, fût-ce provisoirement, une nouvelle catégorie, détermine l'élargissement de la catégorie existante, il devient, nous l'avons vu, dans cette catégorie, non pas standard, mais bien variable, et donc esthétiquement actif : une fois acquis l'élargissement de la catégorie *musique* ou *peinture*, le fait d'être tonale ou atonale, figurative ou non figurative, prédique esthétiquement, dans cette classe, une œuvre donnée, comme la présence d'un dénouement heureux prédique *Le Cid* dès lors qu'il a réintégré le genre *tragédie*, désormais spécifiable en tragédies à dénouement heureux ou malheureux. Le trait contre-standard me semble donc, par définition, un caractère *transitoire*, en l'attente soit d'un élargissement générique qui le réduira à l'état de trait variable, soit d'une restructuration du système qui le réduira à l'état de trait standard. Et, bien entendu, le caractère standard ou variable d'un trait dépend de l'amplitude de la catégorie dans laquelle on le considère : être figuratif ou non figuratif, être tonal ou atonal sont (aujourd'hui) des traits variables dans la catégorie générale *musique* ou *peinture*, mais par définition standard dans les catégories plus restreintes *musique tonale*, *musique atonale*, *peinture figurative* ou *peinture non figurative* : la distinction elle-même est donc catégoriellement déterminée, et un trait variable dans un genre est toujours standard dans une de ses espèces – celle précisément qu'il détermine. Walton rappelle d'ailleurs qu'une œuvre peut être « perçue » dans plusieurs catégories à la fois (je dirais plutôt qu'elle l'est nécessairement), lorsque ces catégories sont emboîtées les unes dans les autres, ou en relation de recoupement : « Ainsi une sonate de Brahms peut-elle être entendue simultanément comme une pièce de musique, une sonate, une œuvre romantique et une œuvre brahmsienne[314] » ; les seuls cas d'incompatibilité dans l'instant relèvent évidemment de l'exclusion logique : impossible, dit Walton, de percevoir la même image à la fois comme une photographie et comme un photogramme extrait d'un film ; impossible, ajouterai-je, même en des moments différents, de ranger la même œuvre parmi les sonates et parmi les oratorios, *a fortiori* parmi les sonates et parmi les natures mortes.

J'ai marqué plus haut ma réserve à l'égard de la clause de Walton selon laquelle les catégories dans lesquelles les œuvres sont « perçues » devraient elles-mêmes être « perceptuellement discernables » ou « accessibles à la différenciation perceptuelle[315] ». Ma réserve est de principe, puisque je pense que rien n'est perceptuel ou non-perceptuel en soi, mais bien relativement à la diversité des récepteurs et des occurrences ou circonstances de réception ; elle est aussi de fait, car il me semble qu'un grand nombre des traits génériquement déterminants relèvent, pour la plupart des récepteurs, d'informations latérales dont aucune « perception », fût-ce la plus attentive, ne pourrait dispenser. Que *La Vie devant soi* ressortisse à la catégorie « premier roman prometteur » ou à la catégorie « imposture d'un vieux routier », qu'une des *Cathédrales de Rouen* de Monet appartienne ou non à une série originellement conçue pour être considérée dans son ensemble[316], que telle mesure de tonalité indéterminée appartienne à une symphonie de Haydn, où elle exerce une fonction humoristique, ou à une des *Pièces* opus 16 de Schönberg, où elle n'appelle aucun sourire, ne sont pas des assignations qu'on puisse qualifier de « perceptuellement discernables » ; et Walton reconnaît lui-même que ces « perceptions » dépendent de conditions culturelles comme la connaissance préalable, directe ou indirecte[317], d'autres œuvres de la catégorie assignée et des caractères génériques de cette catégorie, ou comme le contexte de présentation de l'œuvre. Il me semble aller de soi que de telles conditions débordent largement le simple « discernement perceptuel ».

Cette dimension culturelle, inévitablement variable selon les époques ou les individus, rend pour moi très peu convaincante la palinodie finale, que je qualifierai inévitablement de humienne, où Walton s'efforce d'échapper au relativisme catégoriel qui me semble découler de son analyse, en cherchant des critères susceptibles de répartir en « vraies » et « fausses », correctes et incorrectes, les assignations génériques qui ne cessent de gouverner nos interprétations et nos appréciations des œuvres d'art. Ces critères de correction sont, selon lui, de quatre sortes : le premier consiste à assigner à une œuvre la catégorie répondant au maximum de traits standard ; le deuxième, à lui assigner celle qui lui donne la plus grande valeur esthétique ; le troisième, la plus conforme aux intentions de l'artiste ; le quatrième, la plus conforme aux normes classificatoires de son temps. Walton est bien conscient du caractère peu signifiant de son premier critère, qui, reconnaît-il, « ne nous mène pas loin », et du risque de divergence entre le troisième et le quatrième, dans les cas, typiques de la période contemporaine, de désaccord entre l'intention novatrice de l'artiste et les habitudes acquises de ses contemporains : Schönberg concevait ses premières œuvres à douze tons comme dodécaphoniques, et la majorité de ses contemporains les recevaient comme tout bonnement cacophoniques ; il faut donc sans doute, dans ce cas, trancher en faveur du troisième critère contre le quatrième ; mais reste le deuxième, dont le caractère subjectif saute aux yeux, et qui risque fort d'entrer en conflit avec les deux suivants, séparément ou conjointement, et même avec le premier : voir Cézanne à la lumière (rétroactive) du cubisme, lire Saint-Simon, Michelet ou Flaubert à celle de Proust ou, comme le voulait Proust lui-même, Mme de Sévigné à celle de Dostoïevski, écouter Bach ou Pergolèse à celle de Stravinski ou Debussy à celle de Boulez sont sans doute des modes de « redécouverte » ou de « relecture » tendancieux, infidèles aux intentions des artistes, aux catégories de leur époque et même à la répartition statistique de leurs traits standard, et pourtant de nature, pour leurs tenants, à « optimiser » esthétiquement les œuvres en question – et j'ajoute, tout jugement de valeur mis à part, que c'est, et que ce fut sans doute de tout temps le mode dominant de notre relation aux œuvres : nos classiques lisaient souvent *L'Iliade* comme une ébauche grossière de *L'Énéide*. Le deuxième « critère » de Walton n'est certainement pas, comme il le souhaite, un critère de validité ou de « correction » d'assignations qui vaudraient dès lors pour autant d'appartenances effectives, mais un motif de réception éminemment subjectif, au plan individuel et/ou collectif, qui se soucie peu de « vérité » historique, mais relève lui-même, entre autres, de ce que l'on appelle aujourd'hui l'histoire du goût, et de la réception. La convergence difficile du premier et des deux derniers est sans doute l'affaire des historiens de la production artistique, et la convergence générale de l'ensemble vers un maximum de validité me semble hautement improbable, même s'il arrive que le savoir des uns influe sur le jugement des autres : un jugement de goût peut être plus instruit, voire plus éclairé qu'un autre, cela, une fois encore, ne le rend pas plus « valide », ni plus « correct ».

Walton reconnaît[318] d'ailleurs au moins l'existence de cas « indécidables » parce que intermédiaires, ne serait-ce que dans les périodes de transition, par exemple entre les musiques baroque et classique, ou entre l'impressionnisme et le cubisme. Mais l'ambiguïté catégorielle n'affecte pas seulement ces cas limites : elle se présente chaque fois que deux récepteurs, « mobilisant » des propriétés différentes de la même œuvre, les affectent à des catégories, par exemple stylistiques ou expressives, différentes, comme Proust et Claudel face à la *Vue de Delft*, ou, si j'en crois Arthur Danto[319], Alfred Barr et Leo Steinberg face aux *Demoiselles d'Avignon*, où le premier voyait « une composition purement formelle » et le second « un raz de marée d'agressivité femelle » – demandant non sans raison : « Se peut-il que nous regardions la même toile ? » C'est qu'en vérité cette « même toile » comporte plusieurs traits, ou faisceaux de traits, qui peuvent conduire à plusieurs assignations, et donc à plusieurs interprétations non pas incertaines, mais également plausibles, fondées sur des « perceptions » également correctes, quoique sans doute incompatibles dans l'instant, comme celles du lapin-canard de Jastrow : plutôt rigide comme

lupanar, un peu trop orgiaque pour une toile (pré)cubiste. Et l'on sait bien que l'histoire des œuvres, et des arts, est faite de ces réceptions successives et discordantes, dont aucune ne peut être tenue pour la seule « correcte », puisque la même œuvre « appartient » à la fois à plusieurs classes : Caravage naturaliste et « luministe », Céline populiste et inventeur d'une « petite musique », Stravinski cosmopolite et tellement russe… La fonction de l'esthétique n'est pas davantage ici qu'ailleurs de « départager » les interprétations, les appréciations, ni même les assignations, génériques ou autres, en « esthétiquement correctes » et incorrectes. Plus ou moins factuellement conformes à telle ou telle réalité historique, et donc, pour parler vite, plus ou moins *historiquement correctes*, elles peuvent l'être, et parfois être démontrées telles ; plus ou moins infléchies (entre autres) par des informations historiques elles-mêmes plus ou moins correctes, elles le sont pour ainsi dire toujours, et l'étude théorique des conditions de cet infléchissement me semble, pour le coup, relever de l'esthétique, comme leur étude empirique revient à l'histoire du goût[320]. Mais, du fait à la valeur, le fossé me semble ici encore infranchissable. Les jugements de goût sont, de toute évidence, physiologiquement, psychologiquement, sociologiquement, culturellement, historiquement déterminés, et ces déterminations méritent d'être étudiées, entre autres par l'esthétique ; mais ce qui ne saurait être déterminé, ni par conséquent étudié, c'est leur « validité esthétique » – expression que je persiste à juger contradictoire. Il me semble donc que Walton a raison contre Beardsley de soutenir l'influence sur l'appréciation artistique des données « génétiques », techniques ou conceptuelles, et qu'il en analyse bien, en particulier, les conditions génériques, mais qu'il a tort, avec Beardsley, de leur chercher des critères entièrement objectifs ; ou si l'on préfère : raison dans sa critique de l'immanentisme formaliste, et tort dans son refus du relativisme. En somme, je ne crois pas que la mise au jour du caractère historiquement et génériquement relatif de nos interprétations et de nos appréciations diminue en rien leur caractère subjectivement relatif, bien au contraire : chacun apprécie chaque œuvre à la fois selon sa sensibilité propre et selon sa façon propre de structurer le champ, et donc selon la place qu'il occupe dans ce champ et celle qu'il y assigne à cette œuvre ; loin de s'annuler, ces deux facteurs de relativité me semblent s'additionner et se renforcer l'un l'autre, par un effet de détermination réciproque, et converger dans ce qu'on peut appeler une *disposition* artistique. Et le fait indéniable que ces dispositions soient en grande part socialement et historiquement conditionnées ne les rend pas moins subjectives : comme l'indiquait déjà Durkheim, invoqué plus haut, un sujet collectif n'en est pas moins un sujet.

Ainsi s'établit, à l'objet singulier, une relation qui déborde, parfois largement, sa singularité et lui impose une transcendance qui me semble relativement propre aux productions artistiques, ou tenues pour telles. Malgré une boutade sur le « style » attribuable à un lever de soleil, Goodman reconnaît volontiers qu'on fait bien de restreindre généralement l'usage de cette notion aux œuvres et aux exécutions d'œuvres d'art[321], où elle trouve sa plus forte pertinence. La relation esthétique à un objet naturel est certes, je l'ai dit, catégorisée par l'appartenance générique de cet objet (on apprécie d'ordinaire une tulipe comme tulipe et un papillon comme papillon, et non l'inverse), mais elle échappe par définition à ce type particulier de catégorisation qui dépend du caractère artefactuel et historique des œuvres, et donc de leur relation à d'autres œuvres du même auteur, du même genre, de la même époque, de la même culture, relation plus ou moins mais toujours pertinente en tant qu'elle suppose une communauté intentionnelle – individuelle ou collective, consciente ou inconsciente – dont elle est censée procéder. Ces constantes thématiques et/ou formelles et les variantes qu'elles supportent dans le temps et l'espace autorisent la considération du style (au sens large) comme ensemble de « traits exemplifiés par une œuvre qui permettent de la ranger dans des ensembles significatifs d'œuvres[322] » – ensembles pluriels, puisqu'une

œuvre appartient toujours à plusieurs classes intentionnelles à la fois (style de Picasso, style de sa période bleue, style français, style du XX^e^ siècle, style occidental, etc.[323]). L'étude de ces ensembles, de ces constantes et de ces variations occupe la place que l'on sait dans l'histoire, la critique et la théorie des différents arts et de leurs relations mutuelles, en synchronie comme en diachronie, et nourrit, au moins depuis Riegl ou Wölfflin, d'innombrables tableaux descriptifs, hypothèses explicatives, antithèses comparatives, principes cycliques ou évolutifs, et autres débats méthodologiques[324]. Le détail de cette discipline ne nous concerne évidemment pas ici, mais son existence illustre bien un aspect caractéristique de l'univers artistique, qui est l'incessante et multiforme relation des œuvres entre elles – réseau dont le plus modeste et le plus naïf amateur ne peut manquer d'éprouver, fût-ce confusément, la présence efficace : le monde de l'art n'est pas une collection d'objets autonomes, mais un champ magnétique d'influences et d'activations réciproques.

Niveaux de réception

Cette relativisation des appréciations par référence à des catégories génétiques, génériques et stylistiques de toutes sortes est loin, en effet, d'être toujours consciente et réfléchie : lorsque j'admire une toile cubiste, une sonate de Beethoven, un western ou un roman policier, je n'intériorise et ne thématise pas nécessairement le fait que j'apprécie cet objet *en tant que* toile cubiste, *en tant que* sonate de Beethoven, *en tant que* western ou *en tant que* roman policier, ce qui est pourtant généralement le cas : les traits diversement standard (et diversement contraignants) qui m'orientent vers ces catégories sont, justement, assez standard pour me guider sans que j'en prenne conscience, et de manière pour ainsi dire « automatique », comme on dit de certains modes de pilotage. Les assignations les plus réfléchies sont sans doute celles qui se fondent sur des informations latérales, comme en fournissent les indications (génériques, thématiques, historiques) paratextuelles[325], et inversement celles qui portent sur les cas les plus douteux – qui parfois, de ce fait, restent « indécidables » et se dérobent à toute assignation ; ici comme ailleurs, la prise de conscience surgit de la difficulté, et donne d'abord à connaître la difficulté même. Rien n'est plus intense par principe que l'attention suscitée par un test à l'aveugle, mais cette attention-là est typiquement sélective : on me demande de qui est ce poème, je cherche à identifier son auteur ; on me demande en quelle tonalité est cette musique, je cherche la tonalité, etc. – d'où le caractère souvent décevant, je l'ai dit, de ce genre d'épreuves qui atrophient la relation par excès de focalisation. Mais le degré de conscience n'est pas l'aspect le plus pertinent du phénomène : l'important est l'action, perçue ou non, que ces références conceptuelles exercent sur l'appréciation des œuvres. Cette action peut être décrite dans les termes logiques de l'analyse proposée par Sagoff, qui doit elle-même être élargie au-delà de la notion de « prédicats à deux places »: si les prédicats esthétiques impliquent en général un jugement à la fois descriptif et appréciatif du type « sinueux + plaisant = gracieux… », et si les prédicats artistiques ajoutent à cette relation élémentaire une référence conceptuelle du type «… dans tel contexte générique, historique, etc. », il va de soi que la multiplicité des contextes entraîne une multiplicité des références, donnant à chaque appréciation pour contenu un prédicat (explicite ou implicite) à *bien plus de deux* places : tel tableau est pour moi (et non pour mon voisin) chaleureux (et non glacial) en tant que nature morte (et non portrait) cubiste analytique (et non impressionniste) de Picasso (et non de Braque), etc. J'ai parlé plus haut d'« attention sans identification » comme caractéristique d'une attitude esthétique en quelque sorte pure de toute considération (ou privée de toute information) extra-perceptuelle, en précisant qu'une telle situation (Courbet contemplant un objet non identifié) était nécessairement assez rare, et de prolongation plutôt artificielle : il n'est pas fréquent que l'on n'ait « aucune idée » de la sorte d'objet à laquelle on a affaire (Courbet percevait bien au moins la forme et la couleur de cet objet, au

bout de la prairie, et devait se douter qu'il ne s'agissait ni d'un navire ni d'une cathédrale) et que l'on ne cherche pas aussitôt à se renseigner davantage. Je qualifie de *primaire* ce type d'attention, défini comme degré minimal, voire degré zéro (et donc comme limite plus hypothétique que réelle) de l'identification, et le type d'appréciation qu'elle peut fonder (« Je ne sais pas ce que c'est, mais c'est bien beau », ou « bien laid ») ; je qualifie *a contrario* (si l'on peut dire) de *secondaires* les types d'attention et d'appréciation qui se fondent en partie, consciemment ou non, spontanément ou non, par initiative individuelle ou par influence ou imprégnation culturelles, sur des indices ou des informations susceptibles d'assigner à l'objet « perçu » un contexte génétique ou générique, et donc à l'appréciation un cadre de références, de tel ou tel ordre. Je m'autorise évidemment, pour l'emploi de ces adjectifs, de l'exemple de Panofsky déjà mentionné[326], mais en simplifiant (et en décalant d'un cran) sa terminologie, puisque j'appelle un peu indifféremment « primaire » ou « aspectuel » ce qu'il appelait seulement « formel », et sommairement « secondaire » tout ce qu'il subdivisait en « signification primaire (ou naturelle), secondaire (ou conventionnelle), et intrinsèque (ou contenue) ». Ce qui justifie cette simplification, c'est que nous n'avons pas à entrer ici dans le détail des significations iconiques, dont la pertinence ne s'étend évidemment pas à l'ensemble des arts. On en trouverait pourtant, sans doute, l'équivalent approximatif sur le plan verbal, et donc littéraire : l'attention primaire consisterait par exemple (c'est bien le moins, et ce n'est pas encore *lire*) à percevoir l'aspect d'un mot (*flamme*), l'attention secondaire à identifier sa signification littérale (« flamme »), puis, au-delà de celle-ci, à identifier sa signification figurée (« amour »), puis sa connotation générique (poésie) ; de même, en musique, l'attention primaire consisterait à entendre un accord de quinte diminuée, l'attention secondaire à l'identifier comme quinte diminuée, puis, éventuellement, à lui assigner la valeur (stylistique) du jazz moderne, etc. On pourrait du coup enrichir (ou alourdir) la terminologie en recourant aux qualificatifs de *tertiaire*, et ainsi de suite, mais ces subdivisions me semblent superflues au niveau d'analyse où nous nous trouvons ici.

J'ai dit plus haut, en approuvant une clause de Jean-Marie Schaeffer, que le rôle de ces références génétiques ou génériques me semblait plus actif dans l'appréciation des œuvres d'art que dans celle des objets naturels, mais il faut maintenant préciser la nature de cette répartition, et la distinction graduelle entre réceptions (attention et appréciation) primaires et secondaires pourrait nous y aider en ménageant une relation significative, quoique souple, entre les types d'objets et les types de réception. Si la réception primaire est la plus « innocente », et les diverses réceptions secondaires les plus « informées », au double sens indiqué plus haut, par la considération d'un contexte de référence, il me paraît clair que la relation esthétique aux objets naturels est d'un type ordinairement plus primaire que la relation aux œuvres d'art – sans que cette correspondance soit d'une rigidité absolue. Nous sommes ici encore dans l'ordre des « symptômes » et des facteurs favorisants, plutôt que des conditions nécessaires et suffisantes : si Babar est gracieux *pour un éléphant*, le Cervin élégant *comme montagne* et le rossignol de Kant enchanteur *à condition d'être authentique*, de tels prédicats à deux places ne relèvent pas d'une appréciation tout à fait primaire, et la nature n'est donc pas pour nous une mine d'objets esthétiques non identifiés et à ne jamais identifier. Mais il me semble indéniable que les œuvres d'art, en tant qu'artefacts à fonction (intentionnellement) esthétique, posent de manière plus pressante, parce que plus pertinente, la question de leur appartenance générique et de leur provenance génétique – et en particulier historique, puisqu'un produit humain est toujours par définition un objet historique, dont l'intentionalité est historiquement située et définie. Ce dernier trait est évidemment commun aux œuvres d'art et à tous les autres artefacts, mais dans le cas des artefacts (supposés) dépourvus d'intention esthétique (le *tribulum*

ancien que j'accroche à mon mur pour la « beauté » de sa forme et de sa matière), cette historicité n'est pas nécessairement prise en compte par l'appréciation esthétique, puisque celle-ci traite alors l'artefact comme s'il était un objet naturel, ou peut-être, plus exactement, *comme elle traiterait un objet naturel* : j'ai sans doute à ce *tribulum* une relation esthétique purement attentionnelle, du même type que celle que j'aurais à un galet ou à une rose des sables, sans référence à une intention esthétique que j'ignore, ni à une fonction pratique que je néglige ; si je le traitais autrement, c'est que je le considérerais partiellement (à tort ou à raison) comme une œuvre d'art, c'est-à-dire comme un artefact à intention à la fois fonctionnelle et esthétique : comme de ces objets mixtes dont nous parlait plus haut Panofsky.

Un artefact humain n'est pas seulement un objet, c'est un *acte*, intentionnel comme tout acte. J'entends par là, non seulement (ce qui va de soi) que cet objet est le produit d'une activité créatrice ou transformatrice, mais qu'il est le lieu et le moyen d'une action. Dans le cas des artefacts fonctionnels, cette action s'exerce principalement sur le monde physique, et elle est d'ordre pratique ; dans le cas des œuvres d'art, elle s'exerce sur un « public » de récepteurs, proche ou lointain, connu ou inconnu, réel ou hypothétique (mais dont participe en tout cas l'artiste lui-même, qui est, comme on le dit souvent et à juste titre, son premier et parfois son seul « juge »), et elle est d'ordre « esthétique » – au sens, ici, de provoquer, ou à tout le moins de solliciter, une réponse esthétique, si possible favorable. Le récepteur peut sans doute, encore une fois, traiter cette œuvre comme un simple « objet esthétique » (en particulier lorsqu'il ne s'avise pas de son caractère artistique), et une telle réponse est au plus près de ce que j'appelle une relation primaire. Mais il peut aussi prendre en compte, plus ou moins, la présence d'une intention esthétique, et dès lors il entre dans la gamme infinie des relations secondaires, que définissent entre autres les « catégories de l'art » identifiées par Walton. Mes éventuelles connaissances botaniques, géologiques ou astronomiques n'importent pas au même degré, ou du moins au même titre, à mon appréciation esthétique d'une fleur, d'un paysage ou de la « voûte » céleste, parce que les enchaînements et enchevêtrements de causes qui ont abouti à la *Beschaffenheit* que me présentent ces objets n'ont pas, à mes yeux, eu pour finalité ma contemplation et mon appréciation[327] ; l'histoire de l'art, au sens large, avec tout ce que cette notion implique ou symbolise, importe au contraire à mon appréciation d'une œuvre, pour peu que je la tienne pour, et la traite comme, une œuvre d'art. Une formule de Renan, dont la référence m'échappe, exprime fortement cette pertinence : « La vraie admiration est historique[328]. » J'ajoute : doublement historique, par la situation du récepteur lui-même, et par celle qu'il attribue à l'œuvre qu'il admire – ou qu'il méprise. Un seul exemple (de plus) peut illustrer ce fait : d'une toile de style impressionniste représentant un bord de Seine, mon appréciation sera très différente selon qu'on m'informera qu'elle date de 1874, ou de l'année dernière. Ma disposition envers la peinture considérée dans son évolution étant ce qu'elle est, une œuvre figurative de cette sorte ne peut me satisfaire qu'à condition de provenir d'un passé historique plus ou moins lointain : d'un côté j'aime les paysages en peinture et le style impressionniste, mais d'un autre côté je considère que le temps en est passé, et qu'en produire aujourd'hui ne présente pas d'intérêt artistique (si l'on m'assurait que cette toile date du XVIII^e siècle, ma réaction se partagerait entre l'incrédulité et une « admiration » de tout autre sorte). Cette attitude s'étend d'ailleurs à toutes les productions humaines considérées dans leur articité : d'un point de vue purement pratique, mais aussi d'un point de vue « purement esthétique », je ne me soucie guère, par exemple, de l'âge de telle commode de style Louis XIV obligeamment placée dans une élégante « chambre d'amis » ; sa date de naissance ne commence à m'importer (meuble d'époque, éventuellement signé Boulle, ou bonne copie second Empire ?) que si j'en viens à la considérer comme œuvre (comme « objet d'art »), dans la signification intentionnelle, entre autres, de son acte producteur. Cette contradiction entre une appréciation primaire « naïve » et une appréciation secondaire fortement historique a sans doute quelque apparence d'absurdité, mais c'est un fait dont quiconque a affaire à un art

comme tel peut éprouver l'équivalent. Robert Klein a bien décrit « cette "historisation" de la valeur incarnée dans l'œuvre », cette « plongée de l'ex-valeur artistique absolue en "valeur de position" historique, [qui met] la valeur exemplaire d'un artiste [ou d'un groupe, ou d'une époque] dans ce qu'on appelle son apport, et parfois simplement dans la ligne de son évolution, plutôt que dans la qualité esthétique de ses œuvres prises isolément, [et qui rend] difficile, sinon impossible, de juger une œuvre sans savoir "d'où elle vient". Que serait l'œuf de Brancusi sans toute son histoire, et sans tout Brancusi ? […] Nous avons pris presque inconsciemment l'habitude d'historiser tout nouvel [et aussi bien tout ancien] objet et de toujours embrasser l'évolution d'un coup d'œil compréhensif, la jugeant selon sa richesse, son pouvoir de synthèse, sa qualité d'invention, l'importance des problèmes attaqués, la justesse et la hardiesse des solutions. Ce sont là indubitablement, dans un tel contexte, des critères esthétiques ; et des considérations purement historiques de date et de priorité deviennent du même coup artistiquement pertinentes […][329] ».

Encore faut-il, une fois de plus, relativiser ce relativisme : comme chacun le sait, une telle attitude à l'égard de la perspective historique est plutôt récente, puisqu'elle ne remonte guère en amont du XIX^e^ siècle. L'esthétique du classicisme se voulait largement a-historique, et n'acceptait du passé que ce qui s'accordait à son présent, conçu comme intemporel : l'antique tel que ressuscité et réinterprété par la Renaissance, mais non le médiéval (« gothique »), ni le baroque tout récent, et prestement répudié, au moins en littérature – et en architecture : voyez l'accueil fait aux projets du Bernin pour la façade orientale du Louvre. Celle du romantisme, plus historiciste en principe mais non moins partiale en valeurs, tendait plutôt à renouer avec le médiéval par-dessus un classicisme répudié à son tour, et nous sommes sans doute mal placés pour percevoir aujourd'hui nos propres partis pris et les effets de distorsion qu'ils entraînent – mais au moins devons-nous en admettre théoriquement l'existence. L'histoire, individuelle ou collective, étant tout sauf un flux temporel homogène et continu, chaque époque a une vision spécifique du passé, souvent autotéléologique (voyez Vasari ou, de manière certes plus complexe et « dialectique », Hegel), et qui dépend de ses propres paradigmes autant que de sa situation objective dans le temps. Étudiant les rapports entre la Renaissance et ses « avant-courriers » médiévaux, Panofsky a décrit de manière saisissante une différence caractéristique entre la relation à l'Antiquité des hommes du Moyen Âge et de la Renaissance : « Le Moyen Âge avait laissé l'Antiquité sans l'enterrer, et il cherchait tour à tour à faire revivre et à exorciser son cadavre. La Renaissance pleura sur sa tombe et essaya de ressusciter son âme. Et, à un moment que le destin voulut favorable, elle y réussit. C'est pourquoi le concept médiéval de l'antique était si concret et en même temps si incomplet et déformé, tandis que le concept moderne, qui s'est formé progressivement pendant les trois ou quatre derniers siècles, est large et cohérent mais, si l'on peut dire, abstrait. Et c'est pourquoi les renouveaux médiévaux ont été transitoires, tandis que la Renaissance a été permanente. Les âmes ressuscitées sont intangibles mais elles ont l'avantage de l'immortalité et de l'omniprésence. Ainsi le rôle de l'Antiquité classique après la Renaissance est assez difficile à saisir, mais, d'autre part, on le retrouve partout, et il ne change que dans la mesure où change notre civilisation en tant que telle[330]. » Ainsi, les Romains du Moyen Âge vivaient dans les décombres de la Rome antique et dans une relation obscure, mais familière et quotidienne, de proximité et de continuité avec le passé dont ces décombres étaient la trace. Sartre les évoque quelque part « errant dans une ville trop grande pour eux et remplie de splendeurs décrépites, de monuments insignes et mystérieux qu'ils ne pouvaient ni comprendre ni refaire et qui témoignaient à leurs yeux de l'existence d'ancêtres plus savants et plus habiles[331] ». Cette situation dut bien perdurer, bon an mal an, jusqu'au Quattrocento, où leurs héritiers[332] rompirent soudain cette familiarité aveugle pour

« comprendre et refaire », pour ressaisir à distance et reproduire à leur manière ce qu'ils tenaient pour l'essence de l'antique, une essence à bien des égards définie par leurs propres soins et selon leurs propres choix – mais dont l'image n'a plus guère varié depuis, dans une civilisation occidentale (mais progressivement mondialisée) restée massivement fidèle à ces choix. Les décombres antiques sont devenus des vestiges archéologiques et des modèles artistiques classés et protégés sous une vitrine culturelle « intangible », qui s'étend d'ailleurs peu à peu à tout l'héritage historique – un héritage qui sort quelque peu de l'usage effectif à mesure qu'il entre dans le sacro-saint « patrimoine ». Ainsi voit-on aujourd'hui, à une échelle plus réduite et sur un tempo plus allègre, les décennies (*fifties*, *sixties*, *seventies*…), bientôt peut-être les années, etc., quitter une à une la continuité évolutive d'une tradition pour se constituer en articles au choix d'un répertoire *ad libitum*, où les « valeurs de position » décelées par Klein redeviennent paradoxalement des valeurs intemporelles et absolues. Et ainsi l'historicisme se mue-t-il, et peut-être se nie-t-il, en éclectisme par *revivals* alternatifs, comme le manifestait déjà bien l'architecture par styles de la fin du XIX^e^ siècle (néo-gothique pour une bibliothèque, néo-Tudor pour un manoir, néo-Renaissance pour une mairie, néo-classique pour un musée, etc.), et comme le re-manifeste à sa manière le goût rétro dit postmoderne, de l'architecte Philip Johnson au musicien Wynton Marsalis. Mais il est sans doute, et heureusement, trop tôt pour s'assurer, comme le suggère souvent Arthur Danto avec une satisfaction quelque peu sadique, que ce néo-éclectisme « post-historique » est en passe de fournir aux siècles à venir une esthétique à la carte – « fin de l'art » pour une fin des temps en forme de « Club Méditerranée [ou Disneyland ?] philosophique » généralisé[333]…

Il y a donc manifestement dans la relation aux œuvres d'art ce que j'appelle tant bien que mal des *niveaux de réception*, que rien n'oblige à disposer sur une échelle de valeurs, mais qui se distinguent sans doute par des degrés quantitatifs dans la considération des données perceptuelles (attention primaire) et conceptuelles (attention secondaire) propres à chaque œuvre. J'ai déjà dit, et chacun sait d'expérience, qu'on peut apprécier un objet sur la base d'une attention perceptuelle plus ou moins intense, même si l'intensité affective de l'appréciation n'est pas nécessairement proportionnelle à celle, cognitive, de l'attention, mais que les variations de celle-ci peuvent entraîner des variations de celle-là : je n'apprécie pas le même objet d'une manière constante et uniforme, et l'autonomie du jugement esthétique n'est aucunement un gage de stabilité. Si l'on conçoit une appréciation comme résultant de l'interaction entre un sujet et un objet, cette résultante est nécessairement variable, puisque d'un côté le sujet ne cesse de changer, et que de l'autre les variations quantitatives et qualitatives de son attention entraînent autant de variances de l'objet en tant, précisément, qu'objet attentionnel : je ne considère pas deux fois la même chose de la même manière, ni dans cette chose le même aspect – le même objet. Cette description de la relation est certes grossière, mais il me semble qu'une description plus fine ne ferait qu'accentuer le constat. Malgré la labilité de ces faits, on peut sans doute estimer que certaines formes d'attention perceptuelle sont plus complexes que d'autres, au sens où elles prennent en compte un plus grand nombre d'aspects[334]. De même, il me semble que la considération de ses données extra-perceptuelles, d'ordre génétique ou générique, introduit dans la relation à une œuvre une nouvelle série de facteurs qui tendent à complexifier cette relation en augmentant le nombre de traits à considérer, et en qualifiant ces traits par référence au champ de spécifications techniques dans lequel s'inscrit cette œuvre. Ainsi, E.T.A. Hoffmann analysait en ces termes un effet de modulation de la scène 3 de l'acte II de *Don Giovanni* : « Quand la statue du Commandeur fait résonner son terrible "*Si*" [« Oui, je viendrai »] sur la tonique *mi*, alors qu'au même moment le compositeur transforme ce *mi* en troisième degré de la gamme

d'*ut*, et donc module vers *ut* majeur, aucun profane en matière de musique ne peut analyser techniquement cette transition, ce qui ne l'empêche pas de trembler au plus profond de lui-même avec Leporello[335]. » Hoffmann ajoute que le musicien exercé n'accordera pas davantage d'attention que le profane à cette « structure technique » pour lui évidente, et donc transparente : « il se retrouvera donc dans la position du profane ». Faute peut-être du degré requis de compétence, je ne suis pas très convaincu par cette dernière clause : il me semble plutôt que, dans cette situation, le profane (que je suppose néanmoins attentif) et le musicien « entendent » le même accord et le brusque changement de tonalité qu'il opère, mais que le musicien, pour peu qu'il s'y attache, « perçoit » de surcroît la nature du fait harmonique considéré, dont le profane n'aura perçu que l'effet dramatique. Les deux auditeurs entendent une brusque modulation vers *ut* majeur, mais seul le musicien identifie cette modulation comme telle, par référence à un champ de spécifications techniques que le profane, par définition, ignore : bref, tous deux entendent la modulation, mais seul le musicien sait que c'est une modulation, et laquelle, et ce qu'elle représente dans le champ des options techniques offertes au compositeur.

Cet exemple illustre à mes yeux la différence de niveau qui peut séparer deux réceptions (primaire et secondaire) d'un même fait musical, dont la teneur artistique n'est pas la même pour les deux auditeurs, puisque l'un identifie la cause de ce dont l'autre ne fait qu'éprouver l'effet. Si l'on suppose, selon toute probabilité, que Mozart a ménagé cette modulation essentiellement en vue de produire cet effet dramatique, on peut à coup sûr tenir la réception du profane pour « suffisante », et donc nullement « inférieure » à celle du musicien ; reste que celle-ci (à condition que l'attention technique n'y ait pas étouffé la capacité d'interprétation dramatique) comporte davantage de traits, et tient un compte plus complet du fait artistique en cause. La relation aux œuvres musicales en général illustre à chaque instant cette multiplicité de réceptions selon le degré de compétence du récepteur : on peut parfaitement apprécier une fugue sans suivre le mouvement et les relations des parties, une sonate sans percevoir la succession des sujets, les changements de tonalité, l'appareil des développements et des récapitulations, une pièce sérielle sans en identifier la série, un chorus jazzistique sans y reconnaître la suite d'accords du thème, etc. Cette appréciation primaire n'est aucunement inférieure à celle que procure la réception secondaire qui s'appuie, à des degrés divers, sur une compétence technique : toute appréciation est en quelque sorte plénière, occupant tout l'espace affectif que propose la relation à l'objet d'attention. Si je perçois « naïvement » une œuvre savante et complexe, ou même si je perçois de manière lacunaire une œuvre dont certains aspects (à mon insu[336]) me restent cachés, mon appréciation portera intégralement sur mon objet attentionnel, et ne comportera aucun déficit affectif : j'apprécie ce que je reçois, et le fait que d'autres en perçoivent et/ou en connaissent davantage, et d'une manière éventuellement plus conforme à l'intégralité des intentions de l'auteur ou des données de son contexte culturel, ne déprécie en rien la relation qui s'établit entre mon objet attentionnel et ma réponse affective : chacun apprécie selon son goût l'objet attentionnel qui est le sien, et l'intensité de l'appréciation n'est en rien proportionnelle au nombre de traits, perceptuels ou conceptuels, qui entrent dans la définition de cet objet. Si l'on tient, de manière un peu sommaire (mais hautement vraisemblable), l'objet attentionnel d'une relation de type secondaire (par exemple, la sonate *Hammerklavier* telle que l'écoute et l'analyse un professionnel comme Charles Rosen) pour plus complexe, et vraisemblablement plus conforme à l'intention artistique du compositeur, que celui, à propos de la même œuvre, d'un auditeur profane, on ne doit pas pour autant tenir l'appréciation du premier pour qualitativement « supérieure » à la seconde et décréter le premier, à la manière de Hume, « meilleur juge » que le second. On ne le doit pas pour cette simple raison, en somme, qu'ils ne « jugent » pas tous deux, et pour commencer ne reçoivent pas – ou plutôt (comme dit Danto[337]) ne *constituent* pas – tous deux, à partir du même objet d'immanence, le même objet attentionnel, c'est-à-

dire la même œuvre : tel est le sens que l'on peut donner à la célèbre boutade de Duchamp : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux[338]. »

Cette remarque s'applique naturellement tout aussi bien à l'évolution qui peut affecter la relation à une œuvre d'un même récepteur au cours de sa vie, voire au cours d'une même rencontre avec cette œuvre, pour peu que cette rencontre soit l'occasion d'un accroissement de données perceptuelles et/ou conceptuelles : la relation prolongée à une œuvre aussi vaste et complexe qu'une cathédrale gothique, par exemple, consiste le plus souvent en une série de relations à l'ensemble et à ses détails, dont chaque moment attentionnel s'ajoute aux précédents pour compléter et éventuellement modifier les précédents, déterminant à chaque étape une appréciation partielle dont la synthèse finale, si synthèse il y a, différera sans doute beaucoup de la « première impression » – fût-ce d'ailleurs pour la confirmer. De toute évidence, au bout d'une heure d'exploration, l'objet attentionnel que j'ai peu à peu construit à partir, ou à propos, de la cathédrale d'Amiens, et qui est alors l'objet de mon appréciation, n'est plus identique à celui de mon premier contact et de ma première appréciation ; et si je fais chaque année le « même » pèlerinage ruskinien, chacune de ces occurrences sera l'occasion d'une nouvelle construction perceptuelle, éventuellement nourrie d'informations et de commentaires latéraux – techniques, historiques, stylistiques, idéologiques et autres – tels justement qu'en propose, entre autres, la lecture de Ruskin[339].

L'exemple peut sembler trop bien choisi, une telle œuvre consistant, malgré sa relative homogénéité historique, en un ensemble particulièrement complexe d'œuvres partielles très diversement intégrées ; mais en fait la même remarque peut s'appliquer à des objets en principe plus simples – encore que cette sorte de différence soit plus facile à alléguer qu'à mesurer –, comme un tableau ou un mouvement de sonate : ce que je perçois de la *Vue de Delft* au bout de quelques minutes d'examen ou après lecture de telle page de Proust, de Claudel ou de Kenneth Clark, ou du premier mouvement de l'*Hammerklavier* après quelques auditions attentives éventuellement éclairées par la lecture d'une analyse comme celles de Romain Rolland ou de Charles Rosen n'est évidemment pas ce que j'en ai perçu au tout premier abord, et mon appréciation, même si je puis l'exprimer sommairement par le même « jugement », ne sera plus la même, du seul fait qu'elle ne portera plus sur le même objet attentionnel. À ce point, je ne pense pas qu'il soit encore nécessaire de justifier les qualifications, si approximatives soient-elles, de « primaire » et de « secondaire », que j'applique à ces deux niveaux de relation esthétique, dont le second, à coup sûr, intègre davantage de traits, perceptuels et conceptuels, que le premier. Pour revenir sur un cas évoqué plus haut au titre de la transcendance des œuvres, la relation esthétique à une seule version d'une œuvre à immanence plurielle, comme le *Bénédicité* ou *La Tentation de saint Antoine*, peut fort bien être plénière et « suffisante », puisque cette relation – primaire en ce sens – se satisfait en général de l'objet (un tableau, un texte) qu'elle investit ; mais la relation artistique à ces œuvres plurielles n'est évidemment pas complète tant que la totalité de leurs versions n'a pas été prise en compte[340] : esthétiquement, un *Bénédicité* peut suffire à mon plaisir (et il suffit à celui de la plupart des amateurs) ; artistiquement, cette relation est insuffisamment informée, et souffre presque[341] autant d'incomplétude que ma contemplation d'un seul panneau de *La Bataille de San Romano*. Une version, comme un fragment ou un « détail », peut être un objet esthétique suffisant, mais non un objet *artistique* suffisant ; au reste, étant donné le réseau inextricable de relations qui compose le monde de l'art, aucune œuvre, à cet égard, ne se suffit à elle-même, ni ne se contient en elle-même : la transcendance des œuvres est sans limites.

La pertinence et la prégnance, dans la relation artistique, des données « secondaires », de quelque ordre qu'elles soient (signification conventionnelle, procédé technique, etc.), y introduisent un élément à

la fois cognitif et affectif, que l'on peut désigner d'un terme que le texte de Kant nous a légué non sans une forte ambivalence : celui d'*intérêt*. Je n'ai pas besoin de rappeler que la satisfaction esthétique y est déclarée « indépendante de tout intérêt », mais nous avons vu au début de ce chapitre que la relation esthétique à un objet naturel (une fleur, le chant d'un rossignol) y était pourtant constamment qualifiée d'*intérêt*. Dans les deux cas, le terme allemand est *Interesse*, et c'est à vrai dire le mot clé de l'ensemble de ce § 42, dont le titre est précisément : « L'intérêt intellectuel pour le beau ». L'adjectif *intellectuel*, et aussi l'adjectif *immédiat*, que nous avons déjà rencontré ici et ailleurs, suffisent à distinguer ce type d'intérêt de celui (plutôt pratique, et parfois, nous l'avons vu, de l'ordre de la vanité sociale) dont Kant exonère d'emblée l'authentique relation esthétique. Comme le marquait clairement la fable du rossignol, cet intérêt-là ne peut selon lui s'attacher qu'à des objets naturels, et son caractère « intellectuel » est fortement connoté par la nuance morale que comporte exclusivement chez lui la relation au « beau naturel », et qui fait précisément l'objet dudit paragraphe. Pour le formuler plus simplement, l'« intérêt intellectuel » qu'y suscite le beau naturel, et lui seul, est en fait, et pour des raisons inhérentes à la philosophie générale de Kant dont je ne me mêlerai pas, un intérêt *moral*. C'est donc seulement le *terme* que je lui emprunte ici[342], pour désigner un sentiment tout à fait différent dans sa nature, et peut-être davantage encore dans son objet, puisque je l'applique, au contraire, plus spécifiquement à la relation aux œuvres d'art. Le caractère propre des œuvres, d'être à la fois des objets esthétiques et des objets techniques produits dans l'histoire humaine, suscite généralement à leur égard, même chez le simple amateur, une curiosité, évidemment d'ordre cognitif, voire scientifique[343] : au-delà de la pure appréciation, et en raison même de cette appréciation, on éprouve le désir d'en « savoir davantage », et parfois plus qu'il n'est esthétiquement nécessaire ou pertinent, sur leur détail, leur procédé, les circonstances et les étapes de leur genèse, leur contexte historique, leur « appartenance » générique, etc. – désir dont la satisfaction, voire simplement la présence, procure à son tour un incontestable *plaisir cognitif*, dont Goodman a bien parlé – et qui lui fait dire à peu près, à la fois à tort et à raison, que l'émotion esthétique est au service de la connaissance. Pour apprécier esthétiquement la nef d'une cathédrale, je n'ai pas d'emblée besoin de considérer si son élévation est à deux, trois ou quatre étages, ou si sa voûte est en berceau, d'arêtes, de croisées d'ogives, angevine, à coupoles, etc., et bien des amateurs se contentent d'une relation affective, éventuellement très intense (et, dans son ordre, parfaitement légitime), fondée sur une perception dépourvue de toute information technique de cet ordre – ou d'un autre. De telles informations, et la « compétence » qu'elles procurent à la longue, multiplient à coup sûr les aspects perçus, et donc les occasions d'appréciation positive ou négative, mais cet accroissement quantitatif (davantage d'objets à considérer, et éventuellement à apprécier) n'entraîne pas nécessairement, encore une fois, un « progrès » qualitatif dans l'acte d'appréciation. En revanche, elles ajoutent au plaisir proprement esthétique un plaisir d'une autre sorte, et qui se mêle étroitement au premier. C'est ce dernier complexe de plaisir et de connaissance que j'appelle ici « intérêt », et qui me semble, pour les raisons susdites et de manière toute relative, davantage présent dans la relation aux œuvres d'art que dans la relation esthétique aux objets naturels. J'ajoute d'ailleurs que l'appréciation qui généralement détermine cet intérêt n'est pas nécessairement positive : chercher dans et autour d'une œuvre pourquoi elle vous déplaît ou vous laisse indifférent est, je l'ai dit plus haut, bien souvent aussi « intéressant », sinon davantage, que se demander pourquoi elle vous plaît – même si dans les deux cas la cause serait à chercher aussi attentivement dans le chercheur. Pour le dire autrement, une œuvre esthétiquement « déplaisante » peut être aussi, voire plus intéressante qu'une œuvre « plaisante » ; et de ce fait (et en ce sens), contrairement à la relation d'appréciation, la relation d'intérêt – relation décidément à la fois cognitive et affective, puisque l'intérêt qu'on porte à une connaissance est en lui-même un sentiment – présente l'immense avantage d'être toujours positive. Pour paraphraser encore une

fois Goodman, même si la plupart des œuvres sont « mauvaises », toutes sont intéressantes. Mais, si étroitement liées soient-elles, on doit se garder de confondre théoriquement ces deux relations, encore que cette confusion ne manque pas d'affecter la relation artistique comme expérience vécue, où on ne sait pas toujours démêler ce qui revient à l'appréciation esthétique et ce qui revient à la curiosité[344]. Je verrais plutôt dans la seconde une conséquence assez constante (plus ou moins, selon les sujets) de la relation artistique, et fort capable d'agir en retour sur l'appréciation elle-même, comme les « attraits » physiques sont un ingrédient ou un adjuvant fréquents de la relation esthétique aux objets naturels. À ce titre, elle me semble pouvoir figurer parmi ce que j'appellerai plus loin, pour compléter Goodman, les symptômes de l'artistique.

Un autre trait propre à cette relation, et sans doute plus proche encore de l'appréciation esthétique, est la présence de ce que nous avons déjà rencontré, avec Beardsley et Stolnitz, sous le prédicat d'« habileté », et que Jean-Marie Schaeffer[345] appelle le jugement de « réussite opérale »: plus proche, précisément en ce qu'il s'agit bien là d'un jugement, et d'un jugement d'appréciation, ou plus exactement sans doute d'évaluation relativement objective. Si je suppose (sans grand risque d'erreur) que le propos de l'architecte de la Sainte-Chapelle était d'élancer un édifice aussi lumineux et transparent que le permettaient les moyens techniques de l'époque, ou si j'admets que le propos de Balzac dans *La Comédie humaine* était bien de « faire concurrence à l'état civil », je peux juger de la « réussite » de leurs entreprises, c'est-à-dire de la conformité du résultat à l'intention, et ce, indépendamment de mon goût ou de mon absence de goût pour ce genre d'effets. Il s'agit bien là d'une évaluation objective, d'un rapport mesuré entre une intention manifeste et un résultat observable, mais que rien ne rattache nécessairement au sentiment de plaisir ou de déplaisir que m'inspire ce résultat en lui-même ; je puis fort bien regretter que l'architecte ou le romancier ait visé et obtenu cet effet, et je me réjouis bien souvent de ce qu'un propos artistique ait été manqué, au profit d'un effet esthétique non recherché par l'auteur, et qui me satisfait davantage que ne l'aurait fait la « réussite » escomptée. Le charme que nous pouvons trouver à la nonchalance narrative de *L'Éducation sentimentale* ne consolerait probablement pas Flaubert d'avoir à ce point manqué l'effet de « pyramide », ou de construction dramatique, qu'il avait souhaité pour cette œuvre – comme notre goût pour les statues antiques et médiévales devenues blanches (ou noires) fait fi de l'intention polychromique de leurs auteurs heureusement bafouée par les ravages du temps. Aussi Schaeffer a-t-il raison d'affirmer que « le jugement esthétique et le jugement de réussite opérale sont irréductibles l'un à l'autre[346] ». Mais *irréductibles* ne signifie évidemment pas *incompatibles*, ni même toujours *séparables* en pratique ; ici encore, le sujet de la relation artistique est rarement en mesure d'opérer la distinction, et attribue souvent confusément à l'un ce qui en fait revient à l'autre – ne serait-ce qu'à titre de motivation après coup, et quelque peu illusoire, ou sophistique : lorsque je déclare, fût-ce en toute bonne foi : « J'aime cette œuvre parce que l'auteur y a parfaitement accompli son intention », c'est en général que cet accomplissement me plaît en lui-même, et par contrecoup son intention supposée ; un accomplissement qui ne me plairait pas ne me ferait pas « aimer » l'œuvre, mais tout au plus admirer la maîtrise de l'artiste, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Mais il nous arrive constamment de confondre ces deux sentiments, et de prendre le second pour le premier – et aussi parfois le premier pour le second, lorsque nous mettons au crédit de l'artiste ce qui nous plaît dans son œuvre en dépit de ses intentions, manifestes ou proclamées.

En somme, la relation d'intérêt technique ou historique, intellectuellement gratifiante en elle-même, n'est pas exactement une relation d'appréciation, et le jugement de réussite ou d'échec opéral, quant à lui, est bien un jugement (d'évaluation), mais distinct, en principe sinon en acte, du jugement d'appréciation esthétique. Leur présence est symptomatique de l'attention « secondaire » qui marque la relation artistique, mais leur retentissement (considérable) sur l'appréciation esthétique des œuvres est bien

souvent de l'ordre de la confusion ou de l'amalgame. « Le glissement de la valorisation de l'œuvre en vertu de sa réussite opérale à sa valorisation proprement esthétique (et par extension au jugement esthétique), dit justement Schaeffer, est extrêmement aisé[347]. » Le glissement inverse l'est tout autant, et tout aussi fréquent. Nous savons bien qu'il n'est pas de relation esthétique pure, sans confusion ni amalgame, et cette situation en est une illustration de plus : si tout objet peut être reçu comme « esthétique », l'intérêt cognitif ou l'accomplissement technique le peut aussi bien que tout autre objet, et ne s'en prive pas. La réception d'une œuvre est un complexe attentionnel où des relations de toutes sortes convergent en une appréciation vécue comme finalement et globalement esthétique, qui investit tout ce qui passe et fait feu de tout bois.

Ce fait me semble lever la contradiction que l'on pourrait trouver entre le principe kantien de subjectivité, et donc d'autonomie du jugement de goût, et l'évidence du caractère complexe, voire hétérogène, et souvent évolutif de notre appréciation des œuvres d'art : la relation secondaire n'altère pas, par allégation de « critères » et de règles générales et par « raisons démonstratives », l'appréciation primaire ; elle n'invalide pas le jugement initial, et encore moins le *réfute*-t-elle, notion selon moi dépourvue de sens : elle ne réforme pas le jugement, mais bien *son objet*. Lorsque je « change (sincèrement) d'avis » et « révise (authentiquement) mon jugement » sur une œuvre, ce n'est pas parce que mon appréciation s'est laissé « convaincre » par une démonstration extérieure d'ordre axiologique, mais entre autres, et, en un sens, plus radicalement, parce qu'elle a *changé d'objet attentionnel*, comme le convive informé de la supercherie n'« entend » plus un chant de rossignol, mais une habile imitation, ou comme le spectateur avisé, à tort ou à raison, que ce paysage dominant un bord de mer s'intitule *La Chute d'Icare* n'y « voit » plus une scène champêtre, mais un épisode mythologique : « Regarder, dit Gombrich, c'est interpréter[348] », ce qui entraîne la réciproque, même si ce principe porte plus spécifiquement sur les œuvres « représentatives », comme celles de la peinture et de la sculpture – mais il concerne aussi celles de la littérature : qui lirait le célèbre poème d'Eluard, « Liberté », sans en connaître le dernier vers par information préalable en ferait sans doute d'abord une « lecture » plutôt amoureuse que politique (tel en avait d'ailleurs été, si je ne m'abuse, le propos initial), et l'adresse finale lui modifierait d'un coup, rétroactivement, le sens de chaque vers. Il n'en va sans doute pas exactement de même envers les œuvres « présentatives » de la musique, de l'architecture ou de la peinture abstraite, dont la réception reste essentiellement aspectuelle, puisque tout leur être esthétique se tient dans leur paraître, et qu'aucune modification ne peut y affecter une fonction dénotative par définition absente ; mais le passage d'une réception primaire à une réception secondaire n'y est pas moins sensible, pour passer par d'autres voies : par exemple, nous l'avons vu, la découverte d'un procédé technique inapparent comme l'ossature métallique d'un gratte-ciel néo-gothique, ou l'identification après coup d'un fait harmonique, mélodique ou instrumental, comme la structure d'un accord, le renversement d'un thème ou son passage de la clarinette au basson.

J'ai précisé à l'instant *sincèrement* et *authentiquement* parce qu'il arrive aussi, comme l'observait déjà Kant[349], que divers facteurs : conformisme, snobisme, interférences idéologiques, exercent une influence sur l'expression factice du jugement, qui peut alors s'en trouver lui-même affecté, puisqu'il n'est jamais facile de faire le départ entre ce qu'on éprouve et ce qu'on croit ou désire éprouver : voyez, une fois de plus, le narrateur de la *Recherche* rassuré sur l'art de la Berma par l'enthousiasme de la salle, et par ses propres manifestations d'enthousiasme : « Au fur et à mesure que j'applaudissais, il me semblait que la Berma avait mieux joué[350]. » Et Reynolds ne conseille-t-il pas, devant certaines œuvres, de feindre le plaisir jusqu'à ce que le plaisir vienne, et que « ce qui a commencé fictivement débouche

dans la réalité[351] »? (C'est évidemment l'équivalent esthétique de la recette pascalienne concernant la foi religieuse.) J'ai également spécifié *à tort ou à raison*, parce que l'indication titulaire *Chute d'Icare* serait à coup sûr aussi persuasive si elle était apocryphe et fantaisiste : que Bruegel l'ait ou non effectivement voulu, l'idée que le plongeur dont on voit la jambe est Icare tombé du ciel modifie d'un coup toute la signification, et de ce fait toute la structure du tableau. Le musée du campus de Duke, en Caroline du Nord, contient un tableau de Pier Francesco Mola, où l'on voit un noble vieillard montrant de près une page d'un livre relié à la manière classique, et, me semble-t-il, richement illustré, à un jeune garçon attentif ; jusqu'ici, rien de troublant, encore que le sujet soit somme toute peu courant, surtout à l'époque (XVII^e siècle) ; mais le cartel, consulté après coup, me fournit une précision, elle fort troublante : le tableau représente *Platon enseignant à lire à Aristote*. Voilà, de nouveau, un détail figuratif qui change tout : la leçon de lecture n'est pas n'importe laquelle et, du coup, le livre relié fait un anachronisme assez réjouissant, quoique non plus massif que tant d'autres, vestimentaires, architecturaux et autres, depuis les origines de la peinture « moderne »: je ne pourrai certainement plus jamais « regarder » cette grave (encore que familière) séance pédagogique sans référence (et révérence) à ses deux illustres acteurs – sans compter les connotations idéologiques à rebrousse-poil d'une leçon de lecture donnée par un si déclaré contempteur de l'écrit. Mais enfin, cette identification iconographique vaut ce que vaut une identification de cette sorte, et même si le titre est historiquement aussi attesté que peut l'être un titre de tableau, rien ne me garantit qu'il n'a pas été « forgé » après coup par un artiste en veine de clin d'œil. La « validité » d'une interprétation, mesurée à l'aune de sa fidélité à l'intention spécifique *et sérieuse* de l'auteur, n'est en rien la condition nécessaire (ni d'ailleurs suffisante) de son efficacité. Après tout, si le lapin-canard de Jastrow provenait par hasard du fameux mur taché de Léonard, où l'on « voit » ce qu'on veut voir, son fonctionnement alternatif resterait le même : en réception primaire, une figure sinueuse non identifiée, qui se suffit à soi-même ; en réception secondaire (interprétative), tantôt canard, tantôt lapin. Ce que m'enseigne l'histoire, c'est que cette ambiguïté clignotante ne doit rien au hasard, et cette information technique conforte, si j'ose dire, mon hésitation perceptuelle sans vraiment la modifier ; et si la même histoire m'enseignait que l'auteur n'a rien visé d'autre qu'un lapin, j'aurais encore bien du mal à oublier mon canard – et bien tort d'essayer. Bref, si, en présence d'une œuvre, et pour élargir légitimement le propos de Gombrich, percevoir, c'est interpréter en classant, et si la correction de l'interprétation (de l'assignation) est une exigence légitime de l'histoire de l'art – de l'histoire de tout art –, il me semble qu'elle n'importe en rien à l'étude (méta-esthétique) de la relation esthétique : toute interprétation, y compris bien sûr la plus « erronée », importe à cette relation, et à son analyse.

Mais il existe à coup sûr un autre agent de modification (authentique) de la relation, qui n'affecte plus directement son terme objectal, mais bien le sujet lui-même : dans la relation entre le sujet esthétique et un objet attentionnel, ce dernier n'est pas le seul qui puisse évoluer. Pour revenir à la formule simplette utilisée à l'instant, lorsque je « change d'avis » sur une œuvre (ou, pour le coup, sur quelque « objet esthétique » que ce soit), ce peut évidemment être aussi parce que j'ai « changé » moi-même, au moins en ce sens que, par un effet de « maturation » physique, psychique ou culturelle (soit dit sans connotation valorisante), ma sensibilité esthétique s'est effectivement modifiée d'une manière ou d'une autre, comme lorsqu'on observe, avec ou sans nuance nostalgique : « Je n'aime plus Van Gogh comme je l'aimais à quinze ans », ou lorsqu'une œuvre trop longtemps fréquentée finit par pâtir de cet excès de consommation qui en émousse les effets en supprimant toute surprise : un trait qui ne surprend plus du tout n'agit plus guère, et n'est pour ainsi dire plus perçu. La seule modification du sujet entraîne immanquablement une modification de l'attention, et donc indirectement de l'objet attentionnel.

Dans un paragraphe par ailleurs fort abstrait, Kant observe soudain que, dans la relation esthétique aux objets naturels, « c'est nous qui recevons la nature avec faveur, et, quant à elle, elle ne nous fait aucune faveur[352] ». C'est insister une fois de plus sur le caractère subjectif et autonome de l'appréciation esthétique primaire, portée sur un objet qui n'a, de son côté, rien offert que son immanence et rien demandé en retour : la nature n'a d'esthétique que ce que nous y mettons. « Impassible théâtre », dira Vigny, elle « ne sent pas nos adorations », qu'elle n'a nullement sollicitées, et dont elle se passe fort bien lorsqu'elle déploie ses supposées splendeurs en des lieux inaccessibles où aucun regard humain, selon Kant, n'est censé les percevoir[353]. J'ai déjà mentionné l'écho donné par Hegel à cette dernière remarque, mais cet écho s'accompagne aussitôt d'une forte antithèse, qui oppose à cette indifférence naturelle le caractère anxieux de la candidature artistique : « Mais l'œuvre d'art ne présente pas ce détachement désintéressé : elle est une question, un appel adressé aux âmes et aux esprits[354]. » Ce propos décrit à sa façon le caractère intentionnel de l'œuvre d'art, qui ne se satisfait pas d'une considération de pure immanence, parce que cette intentionalité, sitôt perçue, s'impose elle-même comme un trait de transcendance. Cette intentionalité ne faisait pas l'affaire de Kant, puisqu'elle introduit un élément de finalité objective contraire à sa définition du jugement esthétique. D'où un malaise bien connu à l'égard de la relation artistique, que dissipe seul le recours un peu providentiel à la notion de *génie*, résurgence inattendue, et ici positivement valorisée, de l'*enthousiasme* platonicien, grâce à quoi l'œuvre d'art s'exonère de toute finalité consciente chez l'artiste, et retrouve l'innocence de l'objet naturel : par le génie, don de nature, c'est en fait la nature elle-même qui produit l'œuvre, par le simple truchement d'un artiste inconscient de ses moyens et de ses fins, incapable d'en rendre compte et *a fortiori* de les transmettre. La conséquence heureuse de ce supposé état de fait, c'est que l'œuvre d'art digne de ce nom, œuvre du génie, « revêt l'apparence de la nature » et se présente donc à la réception comme un objet naturel, auquel on ne peut attribuer aucune fin déterminée, fût-ce celle de provoquer une appréciation esthétique[355].

Je n'ai pas besoin de préciser que cet expédient miraculeux me semble hautement problématique, et peu propre à rendre un compte lucide de notre relation esthétique aux œuvres d'art – et des conditions de leur production. Il me semble cependant contenir une once de vérité, que l'on percevra sans doute mieux en considérant la formule kantienne dans toute sa savante ambiguïté : « Dans les productions des beaux-arts, la finalité, bien qu'animée d'une intention, ne doit pas paraître intentionnelle ; autrement dit, les beaux-arts doivent *revêtir l'apparence* de la nature, *bien que l'on ait conscience qu'il s'agit d'art*[356]. » L'œuvre d'art, selon Kant, n'est donc pas reçue tout uniment comme un objet naturel : elle est reçue comme un objet qu'on sait produit par l'art, mais qui en même temps semble être un objet naturel. Interprétée à la lumière, décidément trop spécifique, de notre fable initiale, cette formule semblerait proposer comme idéal artistique l'imitation facétieuse de l'oiseleur, lorsqu'on en perçoit à la fois l'origine mimétique et l'apparence parfaite de chant de rossignol. Dans cette hypothèse, les deux analyses seraient tout à fait contradictoires, puisque Kant supposait tout à l'heure que l'imitation déjouée comme telle (« seulement de l'art ») ne pouvait plus rencontrer la moindre appréciation positive. Le paradoxe d'un objet perçu à la fois comme œuvre d'art et comme d'apparence naturelle ne trouve donc pas sa résolution (assurément difficile) dans le registre trop étroit de l'imitation, mais plutôt, selon moi, dans le fait que l'œuvre d'art est bien perçue comme animée d'une intention esthétique, mais que l'accomplissement de cette intention (la réception esthétique) en efface en quelque sorte l'intention comme telle, qui ne laisse plus voir que son effet – comme, selon Valéry, un message s'abolit dans sa

signification, c'est-à-dire dans l'accomplissement de sa visée. Cette interprétation, dont je ne garantis nullement la fidélité à la pensée de Kant, mais dont je soutiens plus assurément l'adéquation aux faits, me semble accessoirement justifier la tournure normative de la phrase citée : la finalité *ne doit pas* paraître intentionnelle, l'art *doit* revêtir l'apparence de la nature. Si l'on me passe cette formule, qui introduit dans l'analyse kantienne une notion fort peu indigène : la « candidature » à l'appréciation s'abolit dans l'appréciation obtenue : chacun sait bien après tout qu'un candidat élu n'est, *ipso facto*, plus un candidat. La sagesse des nations observe que « l'art cache l'art » – au moment, en somme, où l'appréciation technique d'une « réussite opérale » se convertit en jugement de goût. Dans la relation complexe, et sans cesse relancée, entre attention et appréciation esthétiques, tout se passe comme si l'appréciation positive d'une œuvre d'art lui conférait pour un instant l'innocence et la gratuité d'un objet naturel. Je dirais volontiers sa *grâce*, ou son *charme*, au sens où Freud suppose que la séduction qu'exercent les enfants, ou certains animaux, tient à leur indifférence narcissique à l'effet qu'ils produisent, apparemment sans l'avoir cherché[357]. La position fonctionaliste, déjà évoquée, selon laquelle la beauté de la forme tient à l'expression manifeste de la fonction, endosse paradoxalement cette valorisation d'un beau apparemment involontaire, puisque le producteur y est censé viser une finalité tout autre qu'esthétique (purement pratique), et n'atteindre l'effet esthétique que de manière indirecte et comme par surcroît : « La beauté de l'ingénieur (*sic*) résulte du fait qu'il n'est pas conscient de la recherche de la beauté[358]. » Ne peut-on pas, après tout, en dire autant des productions animales, et, par exemple, de l'emblématique chant de notre rossignol ?

La thèse inverse, éminemment illustrée par Hegel, tient non seulement que le beau artistique, comme produit de l'esprit, est supérieur au beau naturel, mais que celui-ci n'est en quelque sorte qu'une illusion, comme effet en retour des œuvres d'art, dont nous percevons une sorte de reflet dans le spectacle de la nature, qui ne nous plaît qu'en tant qu'il évoque certaines œuvres d'art. Rappelant l'apologue kantien, Hegel en renverse la leçon en ces termes : « Le chant du rossignol nous réjouit naturellement parce que nous entendons un animal, dans son inconscience naturelle, émettre des sons qui ressemblent à l'expression de sentiments humains. Ce qui nous réjouit donc, ici, c'est l'imitation de l'humain par la nature[359]. » On sait l'écho donné à ce renversement dans le paradoxe, devenu lieu commun depuis Oscar Wilde, selon lequel la nature imite l'art, il n'y avait pas de brouillard sur la Tamise avant Turner[360], etc. Proust a quelque peu brodé sur ce thème, expliquant que le monde « n'a pas été créé une seule fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu », qui nous apprend à voir toutes choses par ses yeux (« Maintenant regardez »), et à percevoir la beauté là où nul ne la percevait avant lui : « Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous refusions jadis de voir des femmes. Les voitures aussi sont des Renoir, et l'eau, et le ciel […]. Tel est l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé. Il durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux[361]. » Il y a beaucoup de vérité dans cette description de ce que Goodman appellera le *worldmaking* artistique : Turner, sans doute, nous a pour le moins aidés à mieux apprécier les paysages brumeux, et Renoir les femmes un peu rondes, etc., contribuant ainsi à restructurer notre vision du monde. Mais je ne crois pas que cette action en retour place toute relation esthétique dans la dépendance de l'art : la dépendance est réciproque, et l'adoption de nouvelles formes artistiques n'est pas nécessairement la cause unilatérale de l'appréciation de certaines formes naturelles ; c'est Proust lui-même qui affirme que « si tout cela [d'"insipides" intérieurs de cuisine devenus "savoureux" par la magie de la peinture] vous semble maintenant beau à voir, c'est que Chardin l'a trouvé beau à peindre[362] » – même si le « beau à peindre » n'était sans doute, chez lui, pas tout à fait la même chose qu'un simple beau à voir ; il me semble donc plus vraisemblable (si moins piquant) que les deux faits procèdent d'un même mouvement, d'un *worldmaking* plus général[363],

qui caractérise, par exemple, la sensibilité d'une époque, et dont l'artiste participe autant qu'il y contribue. Rien dans ces interactions constantes ne dément donc le propos kantien, qu'une œuvre appréciée positivement devient de ce fait même une sorte de nouvel objet naturel, adopté, selon le mot de Gombrich, comme « faisant partie du paysage » – un paysage qu'elle a d'abord contribué à déranger, puis à modifier. *Homo additus naturae*, cela peut aussi signifier que l'homme, qui en participe, ajoute, par la culture, un peu de nature à la nature.

Le quoi et le quand

J'ai dit plus haut que la relation artistique, c'est-à-dire l'attribution à un objet esthétique du statut d'œuvre d'art, reposait sur une double hypothèse, fondée ou non, sur son caractère d'artefact et sur l'intention esthétique de son producteur. C'est là sans doute une définition fort libérale, puisqu'elle ne fait dépendre la nature de la relation que d'une opinion du récepteur. Mais il faut ajouter que cette opinion n'est pas arbitraire, ni purement subjective comme le jugement d'appréciation, car une hypothèse repose elle-même nécessairement sur des indices objectifs, bien ou mal perçus et interprétés : je suppose que tel objet est un artefact parce que je crois y voir l'effet délibéré d'une activité productrice ou transformatrice, je suppose qu'il procède d'une intention esthétique parce que je doute que l'aspect par lequel il suscite de ma part une appréciation positive puisse être involontaire, ou parce qu'il me semble appartenir à une classe d'objets ordinairement tenus pour artistiques, etc., et le caractère artistique de ma relation à cet objet dépend entièrement, non sans doute de la vérité de mes conjectures, mais au moins de ma croyance en cette vérité – croyance qui peut éventuellement être détruite par une information contraire qui la démentira. Le statut de la relation artistique n'est donc pas identique à celui de la simple relation esthétique : on ne peut réfuter une appréciation, mais on peut réfuter une hypothèse. Si l'on me démontre clairement qu'un objet qui me plaît n'est pas une œuvre d'art, cette démonstration n'a aucune raison de ruiner ma relation esthétique à cet objet, mais elle ruinera à coup sûr le caractère artistique de cette relation, et je n'aurai aucune légitimité à m'y obstiner comme le sujet esthétique, selon Kant, s'obstine légitimement dans son appréciation contre toutes les « raisons démonstratives » qu'on lui oppose pour la lui faire abandonner[364]. Contrairement donc à l'appréciation esthétique pure, l'appréciation artistique, dans ce qu'elle a de spécifique, n'est ni purement subjective ni pleinement autonome. Encore moins peut-elle suffire à établir objectivement le caractère artistique de son objet, comme l'appréciation esthétique suffit (et pour cause) à établir la « valeur » esthétique du sien, « valeur » qui n'est en fait rien d'autre que sa propre objectivation.

Arthur Danto y insiste à juste titre : « Si le fait de savoir que quelque chose est une œuvre d'art provoque une différence dans le mode de réaction esthétique face à cette chose – autrement dit, si deux objets indiscernables provoquent des réactions esthétiques différentes dès lors que l'un d'eux est une œuvre d'art et l'autre un objet naturel –, alors toute définition de l'art qui considère la relation esthétique comme un facteur définitoire risque d'être circulaire. Les œuvres d'art ne sauraient être définies uniquement par la réaction esthétique qui leur correspond, opposée à celle provoquée par des objets naturels ou des artefacts quelconques du genre des boîtes Brillo (celles qui ne sont pas des œuvres d'art), puisqu'il faut déjà les avoir distinguées des objets naturels ou des simples artefacts avant de pouvoir définir le genre de réaction appropriée. On ne saurait donc partir de la spécificité de la réaction esthétique pour définir le concept d'œuvre d'art. » Et un peu plus loin : « Il existe deux types de réactions esthétiques, selon qu'il s'agit d'une œuvre d'art ou d'un simple objet réel indiscernable d'elle. On ne peut donc pas se fonder sur des considérations esthétiques pour établir la définition de l'art, puisqu'on a besoin de cette dernière pour identifier les types de réactions esthétiques appropriées aux œuvres d'art par opposition aux simples objets réels »[365]. La référence aux boîtes Brillo de Warhol et autres *ready-made* montre que Danto pose la question – qui est typiquement *notre* question – dans une perspective particulière qui, elle, n'est pas la nôtre : en présence de deux objets indiscernables, le porte-bouteilles de Duchamp et le porte-bouteilles identique du BHV, la différence de réaction esthétique ne peut évidemment pas déterminer lequel est une œuvre d'art, puisque cette différence ne peut s'exercer qu'une fois déterminée, de l'extérieur, la différence (institutionnelle, ou, comme Danto préfère la qualifier,

« théorique », et en tout cas nullement esthétique) de statut entre les deux objets. Pour des raisons déjà exposées, je me sépare de cette analyse en considérant que l'œuvre d'art, dans des cas semblables, et contrairement à des déclarations auctoriales qu'il ne faut pas prendre à la lettre puisqu'elles font justement partie de la provocation, ne réside dans *aucun* des deux (ou trois, etc.) objets, mais bien dans l'acte provocateur de présenter l'un d'eux comme une œuvre tout en lui déniant, comme à ses compagnons de série, toute propriété esthétique – ou plutôt en déniant, à cet égard, toute pertinence à ses éventuelles propriétés esthétiques. Je reçois donc l'aporie de Danto, ou son diagnostic de définition circulaire, dans une perspective plus vaste, ou plus ordinaire, qui oppose – commençons par un contraste aussi clair que possible – la réception d'une œuvre d'art comme la *Vue de Delft* à celle d'un objet naturel comme le mont Cervin. Mon propos, depuis le début de ce chapitre, est que ma « réaction esthétique » à la première est d'une autre sorte que ma réaction au second, entre autres mais fondamentalement parce que ma réception de la première comporte la considération d'une intention (ou candidature à l'attention) esthétique que ne comporte pas ma réception du second. L'objection de Danto, une fois transportée sur ce terrain, consiste à dire que ma considération d'une intention ne peut servir de critère d'identification de la *Vue de Delft* comme œuvre d'art, puisqu'elle est elle-même déterminée par ma connaissance de son statut d'œuvre d'art : si je prends en compte une intention esthétique en regardant la *Vue de Delft*, c'est parce que je sais d'avance – ou que j'infère immédiatement du fait qu'il s'agit manifestement d'un tableau – que c'est une œuvre d'art : c'est son statut évident d'œuvre d'art qui détermine la spécificité de ma réaction, et non l'inverse. Dans un cas plus douteux (« sculpture ou rocher ? »), je ne saurais quelle sorte de réponse adopter, et donc la nature de cette réponse, encore indéterminée, ne saurait déterminer pour moi la nature de l'objet. Et si je tranche à tort en prenant naïvement un rocher fortuit pour une sculpture intentionnelle, cette détermination sera tout simplement erronée et ne pourra donc servir de critère.

L'objection ainsi reformulée me semble indéniablement valide sur le plan du statut objectif, c'est-à-dire lorsqu'il s'agit de déterminer historiquement si un objet « est » ou « n'est pas » une œuvre d'art. C'est évidemment cette question que se pose Danto, lorsqu'il se demande comment identifier « le genre de réaction appropriée aux œuvres d'art »: le fait que j'aie à un objet une relation de type artistique ne suffit en aucune manière à prouver que cet objet *est* effectivement une œuvre d'art, et donc que ma relation est « appropriée », ou légitime, et le supposer relève à coup sûr d'une démarche circulaire. Que je *tienne* un objet pour une œuvre d'art ne *fait* pas de cet objet une œuvre d'art – même, soit dit en passant, si je m'appelle Duchamp, Warhol… ou Danto. Et cette difficulté n'est pas du même ordre que celle qui s'attache à la simple appréciation esthétique, car si l'on peut soutenir, comme je le fais sans réserve à la suite de Kant, qu'aucun objet n'*est* objectivement beau ou laid, et donc qu'aucune appréciation esthétique ne peut être « correcte » ou « erronée », il est un peu plus difficile de soutenir qu'aucun objet *n'est*, ou *n'est pas*, objectivement, une œuvre d'art. L'articité d'une œuvre est après tout un fait historique, qui ne *dépend* pas de mon appréciation subjective comme sa « beauté » ou sa « laideur », qui ne sont que des expressions objectivées de cette appréciation. Dès lors, si je tiens un objet pour une œuvre d'art et lui accorde en conséquence une attention et une appréciation de type artistique, quelqu'un peut, dans certains cas, légitimement venir me convaincre d'erreur (dans certains cas seulement, puisque d'autres peuvent rester, provisoirement ou définitivement, indécidables du fait de l'ignorance commune), et obtenir en conséquence que je réforme une attitude erronée, ce qu'il ne saurait en principe obtenir à propos d'une appréciation esthétique – si ce n'est que l'abandon ou, inversement, l'adoption d'une considération artistique (ou la substitution d'une considération artistique à une autre, comme dans les cas de changement d'attribution) retentissent inévitablement, comme nous l'avons vu, sur l'appréciation esthétique elle-même. Je viens de dire que la révélation du caractère *non artistique* de ce que je tenais pour une œuvre d'art ne pouvait ruiner ma relation *esthétique* à cet objet ; mais je dois

rappeler maintenant que pour Kant, la révélation inverse (transfert du rossignol à l'oiseleur) entraîne immanquablement cet effet. Ce qui confirme au passage la différence entre une argumentation portant directement sur la « valeur » de l'objet (« Tu dois trouver cet objet beau pour telle et telle raison »), qui est par principe inefficace, et une démonstration portant sur son statut (« Tu dois admettre que cet objet est, ou n'est pas, une œuvre d'art »), qui peut être effectivement et légitimement convaincante, et de ce fait *modifier* indirectement l'appréciation, puisqu'on n'apprécie pas *de la même façon* le même objet selon qu'on le tient ou non pour une œuvre.

La présence chez le récepteur d'une considération artistique n'est donc évidemment pas un critère objectif d'articité. Mais elle constitue en elle-même, y compris lorsqu'elle repose sur une hypothèse erronée ou invérifiable, un fait subjectif aussi certain que l'attention et l'appréciation esthétiques, et ce fait est en somme le seul qui nous importe ici, c'est-à-dire dans une tentative pour définir la relation artistique : il y a relation artistique à un objet dès lors qu'un sujet esthétique attribue à cet objet une visée esthétique – que l'on peut aussi bien qualifier de visée *artistique*, puisqu'une intention esthétique, selon cette définition, ne peut présider qu'à une œuvre d'art. Je puis « me tromper » en tenant (ou non) un objet pour une œuvre d'art, mais je ne puis me tromper en observant que je le tiens (ou non) pour tel, et définir la relation artistique n'exige en rien que cette relation soit « appropriée », légitime et fondée sur un critère objectif – qu'elle ne peut évidemment constituer.

Mais il se trouve que dans l'immense majorité des cas, si l'on veut bien s'abstenir d'ériger en paradigmes universels les incertitudes propres à une certaine période (contemporaine, ou peut-être relevant déjà d'un passé révolu) et à une interprétation particulière de ses productions, et pour les raisons que nous avons reconnues plus haut, le statut (historique) d'articité de certains objets n'est pas douteux : devant la plupart des objets du monde, nul n'est réduit à des hypothèses aventureuses pour déterminer s'il a affaire à un objet naturel, à un artefact dépourvu d'intention esthétique ou à une œuvre (plus ou moins) artistique. Les cas douteux relèvent le plus souvent d'une information latérale aisément disponible, et ceux qui resteraient à jamais douteux ne me semblent pas de nature à compromettre une définition théorique : si le « loup du Larzac » se révèle être un chien, cela ne suffit pas, je pense, à récuser le concept de loup, mais seulement une méprise dans son application. J'ai dit plus haut qu'une définition n'était pas un critère d'identifications singulières, il faut dire maintenant, et réciproquement, qu'une incertitude d'identification singulière ne ruine pas la validité d'une définition. Les cas d'incertitude les plus significatifs sont à mon sens ceux qui résultent de la différence culturelle et de la dérive historique : nous (Occidentaux « cultivés » et quelque peu esthètes) avons, depuis un bon siècle, pris l'habitude de traiter en œuvres d'art – par exemple en les plaçant dans des musées d'art, en en publiant les reproductions dans des collections de livres d'art, ou en les achetant plus ou moins cher pour décorer nos intérieurs – des objets provenant de toutes sortes de civilisations lointaines ou exotiques (peintures rupestres, idoles, masques, pièces de vêtement, ustensiles divers) dont nous ignorons quelle était la fonction d'origine, ou même dont nous croyons savoir que la fonction d'origine, ou, comme dit Schaeffer[366], le « statut natif », n'était *pas* d'ordre esthétique. Mais cette ignorance ou ce soupçon, à juste titre, ne nous gênent pas dans nos conduites de récupération esthétique, qui tiennent souvent à des analogies formelles avec nos propres productions artistiques (une idole ressemble à une sculpture, une amulette à un bijou, une prière rituelle à un poème, etc.), à l'existence d'états mixtes (une icône est bien un peu un tableau), et à l'adaptation perpétuelle, par voie d'élargissement, du concept d'art (et de ses innombrables sous-concepts génériques), dont la géométrie variable favorise toutes ces annexions[367]. Ces cas d'éventuelle distorsion fonctionnelle illustrent, selon moi, ce que j'appellerai la légitimité subjective (ou attentionnelle) des articités objectivement (ou constitutivement) illégitimes. Il n'y a certainement pas de quoi en faire un drame, car l'important est bien ici la relation esthétique à un objet, qu'il s'agisse ou

non d'une œuvre d'art. Les hypothèses hasardeuses (quand elles le sont) sur le statut d'origine, artistique ou non, de cet objet n'apportent à cette relation qu'une inflexion somme toute secondaire. L'important, donc, est de savoir si un objet me plaît ou non, puis de savoir s'il me plaît comme œuvre d'art ou non, cet objet pouvant me plaire à condition que je n'y voie pas une œuvre d'art (le rossignol de Kant), ou au contraire (selon Hegel) à condition que j'y voie une œuvre d'art, ou me plaire (ou me déplaire) différemment selon que je le reçois ou non comme une œuvre. Que mon hypothèse soit fondée ou non est une question de fait, que peuvent éventuellement trancher un historien ou un ethnologue, et qui relève à coup sûr de leur compétence et de leur responsabilité, mais qui, tant que je ne me la pose pas *moi-même*, n'influe pas sur ma relation esthétique à cet objet. Or, je le rappelle, c'est cette relation qui nous importe ici.

Dans une page récemment publiée par Jean Jamin, Michel Leiris, s'interrogeant sur le statut, artistique ou non, de certains objets africains, formule la question en des termes qui me paraissent très pertinents, même si sa réponse est un peu ambiguë. Certains, rappelle-t-il, estiment « qu'on n'est fondé à qualifier d'"œuvre d'art" aucune chose qui ne soit reconnue comme telle par le peuple qui l'a produite ». Mais il se peut, rétorque-t-il, « que le problème soulevé ici s'avère, tout compte fait, un faux problème. N'est-il pas suffisant pour constituer l'œuvre d'art qu'une émotion esthétique, d'où qu'elle vienne, se manifeste à propos de l'objet considéré ? Nous ignorons quelles pouvaient être les réactions, par exemple, des anciens Égyptiens en face des statues de leurs dieux ou de leurs rois ; toutefois, il ne viendrait à l'esprit d'aucun Occidental tant soit peu cultivé de contester, en prétextant cette ignorance, la légitimité de l'attribution de la qualité d'objet d'art à ces pièces, dont il est impossible d'affirmer que leur exécution répondait si peu que ce fût à des besoins proprement esthétiques »[368]. La première position procède de cette exigence excessive qui anime, selon Schaeffer[369], « l'objection de l'historien des cultures » – victime typique de « l'historicisme endémique qui tient si souvent lieu de réflexion méthodologique dans les sciences humaines ». Exigence excessive parce qu'elle applique à notre réception esthétique de tels objets un critère qui ne convient qu'à leur qualification historique – une qualification souvent impossible faute de preuves ou de témoignages certains. La première réponse de Leiris – qu'une « émotion esthétique » suffise à la qualification d'œuvre d'art – est à l'inverse excessivement laxiste, puisqu'une telle émotion peut être aussi bien suscitée par un objet naturel que nul pour autant ne qualifiera sérieusement, ou littéralement, d'« œuvre d'art ». La seconde, que je trouve plus équilibrée (bien que Leiris ne semble pas s'aviser de la différence), consiste à reconnaître qu'un artefact qui ne le possédait pas – ou du moins dont on ne peut savoir s'il le possédait ou non – dans son contexte d'origine peut acquérir le statut d'œuvre d'art dans un nouveau contexte historique et culturel, ne serait-ce que par analogie technique avec des objets (ici : des sculptures) tenus maintenant pour constitutivement artistiques : c'est ce critère que Schaeffer qualifie à plusieurs reprises de « générique »: « C'est justement, ajoute-t-il, le cas de la statuette funéraire dont l'inscription générique renvoie à des manières de faire spécifiques qu'elle partage avec d'autres œuvres dues aux mêmes techniques, nonobstant leur différence fonctionnelle […]. Cela est dû au fait qu'elles demeurent référables à un genre opéral qui *pour nous* fonctionne en tant qu'exemplification artistique "évidente", à savoir la sculpture[370]. » Ainsi ce qui n'a peut-être pas été intentionnellement *produit* comme œuvre d'art, et que l'« historien des cultures » peut légitimement, au nom de ce doute, refuser de *qualifier* comme telle, peut-il légitimement être *reçu* comme une œuvre par le public amateur d'art, et *fonctionner* comme telle à ses yeux. Dans un cas analogue, et fort d'une autorité artistique dont le simple amateur ne peut évidemment se réclamer, Picasso tranchait superbement et sans plus de scrupule ethnologique : « Je ne sais pas d'où ça vient, je ne sais pas à quoi ça sert, mais je comprends très bien ce que l'artiste a voulu faire[371]. »

Ce point nous ramène évidemment à la recommandation goodmanienne : ne pas chercher *qu'est-ce qui est*, mais *quand est-ce* de l'art. Il se trouve pourtant, curieusement, que Goodman lui-même n'a pas répondu à cette question, ou plus précisément que la réponse qu'il lui a donnée répond en fait à une autre question, située en quelque sorte en amont de celle-ci, et qui est : *quand y a-t-il objet esthétique ?* – c'est-à-dire, dans mes termes : *quand y a-t-il relation esthétique ?* Je ne reviens pas sur la teneur de cette réponse, que j'ai analysée plus haut, mais je voudrais insister un peu sur ce glissement, qui n'en est sans doute pas un pour Goodman, mais qui en est un pour moi, et qui mérite considération comme tel. Je rappelle d'abord que le dernier chapitre de *Langages de l'art* comporte un paragraphe, le cinquième, qui s'intitule, de manière tout à fait appropriée, « Symptômes de l'esthétique » – et que nous avons interprété, par une inflexion qui ne conviendrait sans doute pas à son auteur, comme tableau des symptômes du caractère esthétique *de l'attention portée à un objet*. Ce tableau est repris dans l'article de 1977, « Quand y a-t-il art ? », où il est censé répondre à la question titulaire, comme si une description de la relation esthétique suffisait à décrire une relation artistique, et donc, implicitement, comme si tout objet esthétique, en tant que tel, était *ipso facto* une œuvre d'art. Cette dernière proposition, je le rappelle, peut elle-même s'interpréter de deux façons : soit (façon objectiviste) « les œuvres d'art *sont* les seuls objets esthétiques au monde », soit (façon subjectiviste) « il suffit qu'un objet quelconque fonctionne de manière esthétique pour qu'il *devienne* une œuvre d'art, au moins tant qu'il fonctionne ainsi ». Puisqu'il n'explicite pas l'identification *artistique = esthétique*, se contentant d'un glissement tacite de l'un à l'autre, Goodman n'est évidemment pas tenu de dire quel sens il lui donne, mais certaines de ses formules me semblent exclure la première interprétation, par exemple quand il envisage les propriétés stylistiques d'un lever de soleil, et d'autres impliquent assez clairement la seconde, comme lorsqu'il observe : « Normalement, la pierre n'est pas une œuvre d'art, mais elle peut l'être, exposée dans un musée d'art. Sur la route, elle ne remplit habituellement pas de fonction symbolique. Dans le musée d'art, elle exemplifie certaines de ses propriétés – par exemple, des propriétés de forme, de couleur, de texture[372]. » Dire qu'une pierre est, ou « peut être », une œuvre d'art quand elle est exposée dans un musée d'art (et non pas, bien sûr, dans une collection de spécimens géologiques) ne procède pas pour autant d'un ralliement à la théorie « institutionnelle », car l'exposition elle-même n'est ici, de la part de ceux qui en ont décidé, qu'une conséquence de l'attention esthétique de certains récepteurs (influents), même si elle peut en aider d'autres à adopter le même type d'attention : elle ressortit en somme, et sans aucun privilège d'efficacité, aux pratiques de ce que Goodman appelle *implementation*, et qui comprennent aussi, entre autres, les exécutions musicales, éditions de textes littéraires, etc. « Quand un objet, dit-il ailleurs, n'est pas un artefact, mais par exemple une pierre trouvée sur une plage, l'*implementation* peut néanmoins avoir lieu : par exemple, si la pierre est montée et exposée dans un musée d'art. Mais je ne souscris pas, comme on le suppose parfois, à une quelconque théorie "institutionnelle" de l'art. L'institutionnalisation est seulement l'un des moyens, parfois surestimé et souvent inefficace, de l'*implementation*. Ce qui compte est le fonctionnement [symbolique] plutôt que telle façon particulière de l'obtenir. La pierre de la plage peut être amenée à fonctionner comme art simplement par le fait de la remarquer là où elle se trouve et de la percevoir comme un symbole exemplifiant certaines propriétés, par exemple formelles. L'*implementation*, manifestement, ne se borne pas à faire qu'une œuvre agisse comme telle, mais s'étend à tout ce qui fait agir n'importe quoi comme une œuvre d'art[373]. » Ce qui « fait » d'un objet, pour un temps, une œuvre d'art, ce n'est donc pas son élection par l'institution muséale, mais l'attention esthétique qui, selon Goodman (mais non selon les tenants de la théorie

institutionnelle, dans sa version Danto comme dans sa version Dickie), fonde cette élection, et qui peut fort bien s'en passer : un certain regard y suffit.

Mais, ce risque de malentendu écarté, n'en subsiste pas moins une difficulté, qui tient à ce qu'on pourrait décrire comme un conflit entre une définition fonctionnelle et une définition « ontologique » de l'œuvre[374]. Malgré son choix (que je partage) en faveur de la définition fonctionnelle, Goodman est bien conscient de cette difficulté : « Dire qu'un objet est de l'art quand et seulement quand il fonctionne ainsi est peut-être excessif ou insuffisant. La peinture de Rembrandt demeure une œuvre d'art, comme elle demeure une peinture [je dirais volontiers : *puisqu'*elle demeure une peinture] alors même qu'elle ne sert que de couverture ; et la pierre de la route peut ne pas devenir à strictement parler de l'art en fonctionnant comme art. De façon similaire, une chaise demeure une chaise même si on ne s'assied jamais dessus, et une caisse d'emballage demeure une caisse d'emballage même si on ne s'en sert jamais que pour s'asseoir dessus. Dire ce que l'art fait n'est pas dire ce que l'art est ; mais je soutiens que la première question est la plus urgente et la plus pertinente[375]. » L'accent d'hésitation, plutôt rare chez cet auteur ordinairement plus catégorique, est ici assez perceptible : le sort du Rembrandt et celui du caillou ne sont pas tout à fait assimilables, parce que le tableau, apparemment, *reste* de l'art même quand il ne fonctionne pas comme tel, tandis que le caillou, quand il fonctionne *comme* art, n'*est* pas *stricto sensu* une œuvre d'art – et d'ailleurs le « comme » (*as*) est ambigu, puisqu'on pourrait le gloser soit par *en tant que*, soit par *à la manière de*, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Cet embarras, il faut bien le voir, tient au passage subreptice, signalé plus haut, des symptômes de l'(attention) esthétique à ce que j'appelle volontiers, quant à moi, les symptômes de l'attention *artistique*. Les symptômes, ou peut-être *le* symptôme par excellence, qui est, de nouveau, l'attribution d'une intention esthétique, avec les conséquences diverses qu'entraîne cette attribution, dont la principale, nous l'avons vu, est ce que Robert Klein appelle l'*historisation de la valeur.* Même exposé dans un musée d'art, un objet naturel, comme un simple galet, ou comme la branche choisie par Magnelli et montrée naguère au MNAM, peut fonctionner « comme » objet esthétique, mais non comme œuvre d'art, à moins d'être reçu, en l'occurrence de manière erronée (mais il n'est pas bien difficile d'imaginer un sculpteur produisant volontairement un objet en forme de galet ou de branche), comme procédant d'une intention esthétique productrice ; de manière erronée, car un simple choix n'est pas une intention productrice au sens où je l'entends.

Il y a dans ce commentaire au moins un terme à coup sûr irrecevable pour Goodman, c'est le mot « intention », qui ne peut s'accorder à sa position philosophique ; mais il lui arrive au moins une fois de reconnaître comme définitoire de l'articité (comme condition au moins nécessaire) le trait d'artefactualité : « une œuvre, reconnaît-il, est quelque chose qui est *fait*[376] », ce qui signifie, je suppose, « produit par un être humain ». Un tel trait n'est plus tout à fait de l'ordre du fonctionnement attentionnel (percevoir un objet comme exemplifiant certaines propriétés), qui peut, comme dit justement Goodman, « aller et venir[377] », mais bien de l'ordre des conditions historiques objectives : pour, non pas seulement *fonctionner comme* une œuvre d'art, mais *être* une œuvre d'art, un objet doit avoir été *effectivement* produit par un être humain ; et comme cette condition nécessaire n'est pas suffisante, puisqu'un marteau n'est pas (toujours) une œuvre d'art, il faut bien en introduire une autre, qui est notre intention esthétique : un marteau peut être objectivement une œuvre d'art s'il comporte effectivement une intention esthétique, et il ne peut *fonctionner comme* une œuvre d'art (et non comme un simple « objet esthétique » occasionnel) que si son récepteur lui attribue, à tort ou à raison, une intention esthétique.

Nous voici apparemment au rouet, et l'on peut dès lors se demander à quoi sert ce détour par les « symptômes » goodmaniens, s'il faut les abandonner au profit d'un retour à un critère qui leur est extérieur. C'est qu'en fait, je ne propose pas de les abandonner, mais de les compléter pour assurer le passage du cas général (la relation esthétique, que décrivent assez bien ces symptômes, à condition déjà,

je le rappelle, de leur adjoindre le trait affectif d'*appréciation*) au cas particulier de la relation artistique. Le nouveau trait complémentaire consiste évidemment en l'attribution d'une intention esthétique. Si l'on veut interpréter les symptômes goodmaniens comme symptômes, non plus seulement de la relation esthétique, mais de ce cas particulier qu'en est la relation artistique, il faut selon moi y ajouter cet ultime symptôme, non plus de l'esthétique, mais bien de l'*artistique*. Ceux que je mentionnais plus haut (l'intérêt cognitif, le jugement de « réussite opérale ») pourraient en être eux-mêmes des conséquences, puisqu'un symptôme peut toujours en déterminer un autre : si l'on s'intéresse aux procédés techniques d'un objet esthétique et à leur efficacité, c'est sans doute parce qu'on le tient, à tort ou à raison, pour un objet intentionnellement esthétique ; un objet purement naturel (s'il en existe) ne dépend pas de telles conditions, et celles d'un artefact purement utilitaire (même clause) ne sont pas aussi étroitement liées à un effet esthétique qu'il ne visait pas.

Cette interprétation subjectivisante (puisque le fondement objectif de l'attribution y est tenu pour secondaire) est évidemment infidèle à la position goodmanienne, mais je pense qu'elle seule peut lui donner une cohérence autrement impossible à atteindre : il s'agit en somme de débarrasser cette théorie des aspects objectivistes qui la rendent selon moi incohérente. La vraie question, en somme, n'est pas exactement : « Quand *y a-t-il* art ? » – question sans doute, si on la prend à la lettre, contradictoire, comme le manifestent les hésitations de Goodman – mais plutôt : « Quand un objet est-il *reçu comme* une œuvre d'art ? » Nous avons vu plus haut que le subjectivisme kantien entrait dans l'embarras en refusant ses conséquences relativistes ; nous voyons maintenant que le relativisme goodmanien[378] (ou tout autre) ne peut trouver de cohérence qu'en acceptant des prémisses subjectivistes : on ne peut, du moins littéralement, user à la fois d'un *quand* relativiste et d'un *il y a* objectiviste. La question *quand ?* (comme opposée à *qu'est-ce que ?*) n'a de pertinence que si elle porte sur une réception, c'est-à-dire sur un fait subjectif, susceptible d'aller et venir : « Quand *perçois-je* de l'art ? » Si un objet – comme, disons, le Rembrandt occasionnellement détourné par Goodman ou par Duchamp – *est* (objectivement et de manière permanente) une œuvre d'art, comme Goodman l'admet finalement et non sans raison, la question *quand ?* ne peut concerner que sa réception, c'est-à-dire l'usage que j'en ai, ou l'idée que je m'en fais, selon que je le reçois ou non comme une œuvre. Si je pose la question en termes objectifs, il me faut abandonner le *quand*, et revenir au *quoi* : un objet *est* une œuvre *s'*il a été effectivement produit dans une intention esthétique ; il *fonctionne comme* une œuvre *quand* on lui attribue une telle intention, et les deux conditions sont en grande part indépendantes l'une de l'autre : il arrive que la visée esthétique soit méconnue, ce qui ne l'empêche pas d'avoir existé, il arrive qu'elle soit attribuée à tort, ce qui n'empêche pas cette attribution d'agir. En somme, la première question (*quoi ?*) est aussi légitime que la seconde (*quand ?*), et sa réponse n'est pas toujours inaccessible, et ne dépend pas de la réponse à la seconde : il ne dépend pas de moi (de mon attribution subjective) que *Bethsabée* soit – c'est-à-dire : ait été produite comme – une œuvre d'art (et c'est en cela que son statut d'œuvre est, disait à peu près Panofsky, « objectif »), mais seulement qu'elle fonctionne ainsi pour moi ; en revanche, cette fonction peut dépendre, non pas de l'articité objective de cet objet, mais de la notion que j'en ai – notion qui, elle, peut à son tour dépendre de ce fait : on me convaincra sans doute plus aisément de l'articité de *Bethsabée* que de celle du Cervin. Les deux questions sont légitimes, mais seule la seconde concerne directement la relation artistique ; la première ne la concerne qu'à travers la seconde, et c'est en ce sens – et, me semble-t-il finalement, en aucun autre – que le *quoi* dépend du *quand*. Pour le dire une dernière fois, et aussi clairement que possible : la question *quand* ne déboute nullement la question *quoi*, et ne peut s'y substituer en toutes occasions : une science comme l'histoire de l'art ne pourrait sérieusement s'y confier ; mais pour l'analyse de la *relation* artistique, qui relève de l'esthétique, elle est bien, comme dit Goodman, « la plus urgente et la plus pertinente ». Car la relation artistique, c'est-à-dire le fait pour un

objet de fonctionner comme une œuvre, ne dépend pas nécessairement du statut artistique objectif de cet objet.

Il me semble donc que la « définition provisoire » proposée plus haut (et d'ailleurs plutôt banale, comme nous l'avons noté depuis) de l'œuvre d'art comme « objet esthétique intentionnel », ou indifféremment « artefact à fonction esthétique », doit décidément être maintenue à titre définitif, mais qu'elle peut être interprétée soit de manière objective et ontologique (« pour *être* une œuvre d'art, un objet doit procéder effectivement d'une intention esthétique »), soit de manière subjective et fonctionnelle (« pour *fonctionner comme* une œuvre d'art, un objet doit être reçu comme procédant d'une intention esthétique »). Les articités du premier type sont évidemment les articités « constitutives », dont le caractère intentionnel est plus ou moins objectivement établi, soit par témoignage historique, soit par appartenance générique manifeste et déterminante (un tableau, un poème ou une symphonie ont peu de chances d'être des objets dépourvus d'intention esthétique), celles du second type sont les articités occasionnelles, ou « conditionnelles[379] » – que je qualifierais aujourd'hui plus volontiers d'*attentionnelles*, c'est-à-dire en somme : dont le caractère intentionnel est de l'ordre de l'hypothèse attentionnelle, que cette hypothèse soit ou non fondée – ce qui implique évidemment que certaines articités attentionnelles sont également constitutives. Si je tiens naïvement le Cervin pour une œuvre d'art, avec les conséquences qu'entraîne cette croyance sur ma relation esthétique à cette montagne (par exemple celles qu'indiquait Gombrich), il s'agit d'une articité purement attentionnelle, qui se révélera telle et donc s'évanouira une fois démentie dans les faits – démenti facile, et donc fort probable ; si je tiens l'ensemble de peintures de Lascaux pour une œuvre d'art, cette articité conditionnelle repose implicitement sur une hypothèse d'intention esthétique peut-être juste, et elle est donc à la fois certainement attentionnelle et possiblement constitutive : une confirmation historique de mon hypothèse la rendrait pleinement constitutive. Mais une telle confirmation n'est guère plausible, non seulement parce que les « preuves » ou témoignages nécessaires nous feront sans doute toujours défaut, mais aussi et surtout parce qu'il y a peu de chances que le champ conceptuel des hommes de l'époque magdalénienne ait été structuré de telle sorte qu'y ait eu sa place une notion de l'intention artistique exactement identique à la nôtre : beaucoup plus près de nous, Huizinga estime qu'au Moyen Âge, « tout art étant plus ou moins un art appliqué […] la notion même de beauté artistique reste encore inconnue[380] », et une telle opinion, même si elle peut être formellement contestée[381], jette au moins quelque incertitude sur la permanence de cette « notion ». Mon hypothèse implicite ne peut donc être ici, en fait, ni tout à fait juste ni tout à fait fausse, et il en va sans doute de même à l'égard des artefacts produits dans des sociétés « primitives » contemporaines : les témoignages sur leur « statut natif » qu'un ethnologue peut encore y recueillir ne sont probablement pas susceptibles de traductions fidèles terme à terme, ce qui interdit d'établir une relation nette, d'identité ou de différence, entre ce statut (et l'intention qui y préside) et celui de nos propres « œuvres d'art ». On perçoit certainement la labilité de ces distinctions ; il vaudrait sans doute mieux dire que certaines articités sont *plus* constitutives que d'autres – et admettre une fois de plus que cette gradation est sans grande importance sur le plan esthétique, puisqu'une articité purement attentionnelle, voire tout à fait illusoire, peut retentir sur la relation esthétique autant qu'une articité constitutive (et, bien entendu, davantage qu'une articité constitutive non perçue) : une croyance n'a pas besoin d'être fondée pour être active, et une peinture rupestre ou un masque africain n'ont pas besoin d'avoir été produits comme œuvres d'art pour être reçus et fonctionner comme telles, aujourd'hui et pour le plus grand nombre. Soluble ou non, la question de leur intention d'origine concerne légitimement l'histoire, mais non l'esthétique.

On pourrait être tenté de lier cette gradation du conditionnel au constitutif à une autre gradation, celle de l'importance relative, dans la production de l'objet, de l'intention esthétique par rapport à ses éventuelles fonctions pratiques. Il me semble en fait que les deux sont sans rapport, et aussi que la seconde, même supposée établie et mesurable, ne peut servir de critère de degré d'articité. Il m'est arrivé naguère, sans doute par souci de prudence, de suggérer que la définition légitime d'un objet comme œuvre d'art tiendrait au fait que la fonction esthétique en serait la finalité, et donc l'intention *principale*[382]. Jean-Marie Schaeffer, qui observe[383] cette clause malencontreusement restrictive, en cite ailleurs une formulation qu'il trouve chez Martin Seel, et qui montre bien le caractère, comme il dit, « hyperbolique », et donc en fait imprudent, d'une telle exigence : « Une œuvre d'art est un objet […] qui nous engage ou nous convie à une expérience esthétique – *et à rien d'autre*[384]. » Je souligne ici la clause hyperbolique, qui révèle assez bien, dans son excès, le caractère déjà excessif de la mienne : si la visée esthétique devait être « principale », et *a fortiori* exclusive, dans toute œuvre d'art, l'architecture, par exemple, risquerait fort de se voir exclue du champ artistique, sans compter les masques rituels africains ou les statuettes funéraires égyptiennes qu'objecte aussitôt Schaeffer – et plus généralement, comme dit Valéry, « tous les Arts dont les ouvrages servent à quelque chose et introduisent dans notre vie un ambigu de l'utile et du beau[385] » ; la finalité esthétique d'un temple grec ou d'une cathédrale gothique (pour ne citer que des genres dont l'articité est admise par tous) n'est manifestement ni exclusive ni même dominante, et Schaeffer a évidemment raison de conclure sur ce point : « Peut-on pour le moins soutenir que *toutes* les œuvres d'art au sens générique du terme résultent d'une intention *principalement* esthétique ? Rien n'est moins sûr. » Ce qui pourrait être « principalement », voire, si cet adverbe a ici un sens (j'en doute), « exclusivement » esthétique, c'est la relation que j'ai à ces objets, et de la pertinence de laquelle, sur ce plan, je suis seul juge ; mais projeter le caractère de cette relation sur la visée de leur production serait évidemment erroné. Il faut donc bien admettre une certaine latitude dans l'adéquation entre l'intention artistique (qui peut n'être, et n'est souvent, esthétique que *de surcroît*) et l'attention esthétique, qui a tous les droits, dont celui d'être (ou de se croire) aussi exclusive qu'elle le souhaite. Mais la réception d'une œuvre comme telle, « optimale » au sens de Schaeffer, et qui veut prendre en compte le plus possible de ses intentions, n'a certainement pas avantage à méconnaître ses éventuelles (et presque inévitables) finalités extra-esthétiques. Le *presque* veut ici réserver le droit de certaines œuvres, par exemple en musique ou en peinture abstraite, à une visée purement artistique, dont la possibilité n'est pas à exclure en principe : il me paraît évident que l'importance relative de la visée esthétique peut être extrêmement variable d'une œuvre à l'autre, d'un genre à l'autre, d'un art à l'autre, etc. ; mais il est aussi évident que ces degrés d'importance ne commandent en rien le degré d'articité des œuvres, sauf à considérer par exemple, dans une caricature de formalisme que la critique moderniste n'a pas toujours évitée, la supposée « poésie pure » comme constitutivement plus poétique que la poésie narrative ou descriptive, la peinture abstraite comme constitutivement plus picturale que la peinture figurative, ou la musique (instrumentale et sans programme) comme constitutivement plus artistique que l'architecture ou la littérature.

Je ne crois donc pas que cette notion de degré d'articité ait une grande pertinence, et encore moins qu'un certain degré d'intention esthétique soit nécessaire à la définition objective (ou à la réception subjective) d'un objet comme œuvre d'art. Contrairement à l'apparence, il est plus raisonnable d'admettre que la présence d'un *epsilon* d'intention esthétique suffit à cette définition : pour qu'un objet soit une œuvre d'art, il faut et il suffit qu'il procède d'une intention esthétique, si accessoire puisse-t-elle être par rapport à sa fonction pratique ; et pour qu'il fonctionne comme tel, et fasse l'objet d'une relation

artistique, il suffit qu'on lui prête une telle intention à un tel degré, sans plus. Le difficile, parfois, est de s'assurer de sa présence ; le difficile, mais non l'important, au moins parmi les objets produits par l'homme, entre autres pour cette raison simple que nul ne peut être tout à fait sûr de ses propres intentions. Dès lors, si une charrue, un lampadaire ou une fourchette me plaît esthétiquement, non seulement j'ignore souvent si son auteur l'a voulu, mais encore peut-il l'avoir ignoré lui-même. On pourrait, dans le doute, parier sur l'affirmative (on cherche rarement à déplaire, et l'on s'en moque aussi rarement, sinon plus rarement[386]) – ce qui ferait de *tout* artefact une œuvre d'art. Cet excès-là, si c'en est un, ne me gênerait guère, et en tout cas moins que l'excès inverse.

Je ne pense pas pour autant qu'adopter un critère si subjectif de la fonction artistique introduise subrepticement dans la définition de l'œuvre d'art, comme on l'exige parfois[387] et comme je l'ai explicitement refusé à la suite de Goodman, une dimension axiologique, ou évaluative, qui ferait du « mérite » un critère d'articité. Encore une fois, que la présence d'une candidature ou d'une « prétention » à l'appréciation positive, ou, comme disait plus modestement Panofsky, le fait de « solliciter une perception d'ordre esthétique », définisse l'œuvre en général (en la distinguant du « simple » objet naturel ou artefactuel qui, lui, ne prétend à rien, et à l'égard duquel l'attention esthétique relève d'un libre choix), et que la reconnaissance ou la supposition de cette candidature fondent l'identification d'un objet singulier comme œuvre, n'entraîne nullement que l'*accueil favorable* fait à cette candidature (autrement dit : son *succès*) constitue la condition nécessaire d'une définition théorique ou d'une identification pratique. La « fonction esthétique » qui définit un artefact comme œuvre d'art est évidemment intentionnelle – faute de quoi elle ne serait qu'un simple *effet* – et, de nouveau, il y a peu de chances que cette intention (le souhait de l'artiste) soit d'obtenir une appréciation négative ou neutre ; mais percevoir, à tort ou à raison, dans un objet la « question » anxieuse dont parle Hegel suffit pleinement à l'identifier comme œuvre, quelle que soit la réponse, positive, négative ou neutre, que l'on donne à cette question. L'œuvre demande une appréciation (positive), et c'est cette demande qui la définit comme telle, non l'appréciation comme « esthétiquement correcte » qu'elle obtient ou n'obtient pas. La demande en elle-même est un simple état de fait, sa reconnaissance ou sa supposition en est un autre, et rien de tout cela n'engage la dimension axiologique de l'appréciation positive dans la définition générale ou dans l'identification singulière de l'œuvre. Après tout, être une question – et même parvenir à se faire reconnaître pour telle – ne garantit, et donc n'implique, aucune réponse.

Cette métaphore sous-entend évidemment quelque analogie avec la distinction, aujourd'hui courante en pragmatique, entre l'*illocutoire* et le *perlocutoire* : comme acte de langage, une question aspire (effet perlocutoire souhaité) à obtenir une réponse satisfaisante ; mais pour cela elle doit d'abord, généralement, se faire reconnaître comme question, ce qui suffit à son « succès » illocutoire. À la question angoissée : « Quelle heure est-il ? », « Je n'ai pas de montre » ne donne certes pas une réponse satisfaisante, mais manifeste au moins une prise en considération suffisante de son caractère de question, que n'apporterait pas un silence, par là même impoli. À la candidature posée par l'œuvre d'art, la reconnaissance de son caractère d'œuvre (de son *acte* artistique), qui entraîne *ipso facto* sa prise en considération esthétique, constitue une réponse illocutoirement suffisante, même si cette reconnaissance consiste en une appréciation négative, et donc peu gratifiante : « C'est nul » vaut ici pour un brevet d'articité. Ce n'est probablement pas celui que souhaitait l'artiste, et peut-être, à la limite, préférerait-il que j'admire son œuvre sans y reconnaître une œuvre, comme l'homme demandant l'heure se contenterait de ce que son interlocuteur, tout à fait par hasard et sans avoir compris la question, lui laisse voir sa montre en désignant le ciel ; mais cette déception même manifeste bien ce que je voulais montrer : la

différence, voire l'absence de rapport, entre la définition (et l'identification) de l'œuvre comme telle et son appréciation positive. Pour tirer encore un peu sur le rapprochement avec la théorie des actes de langage[388], disons, en termes searliens, que la reconnaissance est *constitutive* du statut (catégoriel) d'œuvre, et que l'appréciation positive n'y est que *normative* (axiologique) : comme il n'est pas nécessaire, pour jouer effectivement aux échecs, de gagner la moindre partie, mais bien de respecter la marche des pièces, il n'est pas nécessaire, pour obtenir le statut d'œuvre d'art, de « mériter » une appréciation positive, mais seulement de manifester qu'on la sollicite. Encore une fois, j'attache moi aussi (comme je viens de le supposer pour l'artiste lui-même) plus d'importance au premier « succès » qu'au second, préférant, à tout prendre, m'émerveiller d'un objet quelconque plutôt que de bâiller devant un supposé « chef-d'œuvre ». Mais le fait est qu'on n'a pas toujours le choix.

19. Conclusion

Résumons-nous, au risque certain de nous répéter : la relation esthétique en général consiste en une réponse affective (d'appréciation) à un objet attentionnel quel qu'il soit, considéré dans son aspect – ou plutôt : à un objet attentionnel qui est l'aspect d'un objet quel qu'il soit. Cet objet peut être naturel ou « produit » par l'homme, c'est-à-dire résultant d'une activité humaine d'agencement et/ou de transformation. Lorsque le sujet de cette relation, à tort ou à raison, et à quelque degré que ce soit, tient cet objet pour un produit humain et prête à son producteur une « intention esthétique », c'est-à-dire la visée d'un effet ou la « candidature » à une réception esthétique, l'objet est reçu comme une œuvre d'art, et la relation se spécifie en relation, ou fonction, artistique. La relation esthétique à une œuvre d'art (qui en appelle généralement bien d'autres), lorsque son caractère artistique, ou *articité*, n'est pas perçu, peut être une simple relation esthétique, comme celles que suscitent éventuellement les objets ordinaires – naturels ou produits par l'homme. Inversement, un tel caractère peut être attribué à tort à un produit humain qui ne procédait d'aucune intention esthétique, voire à un objet naturel, s'il est pris pour un produit humain – ou pour le fait d'une intention surnaturelle : si toute la Nature est l'œuvre d'un Dieu, on peut prêter à ce Créateur diverses intentions – entre autres, esthétiques. L'existence objective de l'intention n'est pas toujours assurée ni vérifiable (je doute par exemple que la dernière question trouve un jour sa réponse) ; sa postulation subjective (attentionnelle) seule, objectivement fondée ou non, agit sur la relation esthétique, qu'elle suffit à spécifier en fonction artistique. Ce cas particulier de la relation esthétique est défini par la considération des données techniques et historiques, génétiques et génériques, liées à un caractère opéral reconnu ou supposé. Cette considération peut être plus ou moins étendue, plus ou moins intense, plus ou moins complexe, plus ou moins pertinente, plus ou moins fidèle à l'éventuelle intention productrice. Elle affecte et modifie plus ou moins l'attention portée à l'objet et l'appréciation qui en résulte, toujours subjective dans son principe, mais sans cesse sollicitée par un « nouvel » objet : le même, sous un autre jour. Elle contribue dans cette mesure à enrichir et à renouveler la relation esthétique en général, dont elle n'est cependant qu'un adjuvant latéral, au reste nullement confiné dans ce rôle : l'expérience esthétique et la « connaissance des arts » sont deux pratiques autonomes et autosuffisantes, dont aucune n'est tout à fait au service de l'autre, et dont la conjonction, tantôt féconde, tantôt stérile, n'est nullement nécessaire *a priori* : il n'est pas indispensable d'aimer une œuvre pour l'étudier, ni de l'étudier pour l'aimer (ou la détester). Quoi qu'ait voulu y mettre son illustre promoteur, la notion de « curiosité esthétique » est un composé hétérogène et fort instable, où l'intérêt cognitif et la

réaction affective se confondent moins qu'ils ne le laissent croire : s'il y a une illusion esthétique (l'objectivation de la « valeur »), il y a aussi une illusion artistique, qui s'y ajoute, et qui consiste à éprouver comme esthétiques bien des aspects de la relation à l'œuvre, qui sont d'un autre ordre, mais qui participent en sous-main à son appréciation globale.

Le caractère général de cette fonction, ainsi défini, relevait à mon sens de l'esthétique théorique – dont elle n'est toutefois qu'un canton, puisque, encore une (dernière) fois, l'art n'est pas la seule (ni toujours la meilleure) occasion de relation esthétique. Son détail relève à son tour d'un ensemble, largement en cours ailleurs, d'enquêtes anthropologiques de toutes sortes (psychologiques, sociologiques, ethnologiques, historiques), constitutives de ce qu'on peut qualifier d'esthétique empirique, et à quoi ressortissent par exemple ce qu'on appelle l'histoire du goût ou, d'une manière selon moi un peu pléonastique, l'*esthétique de la réception*. La considération et *a fortiori* l'exercice de ce type de recherche excéderaient largement l'objet du présent volume, tout de même que l'étude du versant créateur de l'œuvre de l'art, qui relève encore d'autres disciplines, théoriques (la fameuse « philosophie de l'art ») et empiriques (dont l'histoire des arts), pour lesquelles je ne me sens aujourd'hui ni vocation ni compétence. Comme on l'aura compris, la perspective de cet ouvrage était seulement celle du « public » récepteur, dont je participe comme amateur, éclairé ou non, et sa méthode, passablement introspective – d'une introspection tempérée par quelque méfiance à l'égard de diverses « puissances trompeuses » dont la séduction peut légitimement faire partie du jeu, mais non de sa description. C'est ma propre (quoique banale) expérience esthétique que j'ai tenté ici de scruter, le plus et le moins naïvement possible, sur les deux plans du mode d'être, et du mode d'agir éprouvé par nous, d'œuvres que nous ne faisons évidemment que recevoir, si active et parfois si aventureuse qu'en puisse être la « contemplation ». Ce n'est clairement qu'un versant des choses, et je ne prétends certes pas que l'expérience esthétique puisse suffire – comme y suffit sans doute, pour l'artiste, la *création* artistique – à assurer ce que l'on a justement appelé l'« accomplissement de soi[389] » ; l'imaginer (croire, par exemple, que la lecture puisse faire davantage que nous *introduire* à la « vie spirituelle[390] ») relèverait à coup sûr de ce que Proust, contre Ruskin et quelques autres, appelait l'*idolâtrie* – écueil typique de l'esthétisme. Mais il se fait qu'on ne peut guère être sur les deux versants à la fois, et mieux vaut savoir en toute occurrence, et en toute lucidité, de quel côté on se trouve. Encore faut-il admettre, comme nous l'avons fait à propos de tentatives plus ou moins récentes, qu'une évaluation, quelle qu'elle soit, de la relation esthétique ne relève déjà plus de l'esthétique elle-même.

Comme on l'aura sans doute perçu, cette deuxième partie se clôt à peu près là où commençait la précédente, ce qui s'accorde à l'idée, avancée plus haut, qu'aucune préséance ne s'impose entre les questions de statut, objet de la première, et de fonction, objet de la seconde : l'étude des modes d'existence, et particulièrement des modes de transcendance des œuvres, conduit insensiblement à celle de leurs modes d'action, et celle-ci, en retour, cherche à définir l'objet de celle-là. La relation de ces deux parties est donc en boucle, chacune d'elles voulant éclairer l'autre, et y introduire. Cette structure circulaire n'appelle pas nécessairement une lecture infinie – dont je n'aurai pourtant garde de détourner quiconque.

1. Pour citer une fois de plus Mikel Dufrenne (1980, t. I, p. 29), « une église peut être belle sans être désaffectée, un portrait sans que soit oublié son modèle ».
2. « Il passa devant plusieurs tableaux et eut l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice, et qui ne valait pas les courants d'air et de soleil d'un *palazzo* de Venise, ou d'une simple maison au bord de la mer » (Proust 1923, p. 692). J'accorde qu'un courant d'air n'est pas exactement un objet esthétique, mais un *courant de soleil* ?
3. Kant 1790, § 42.
4. J'emploierai un peu indifféremment ici, à propos d'œuvres, *fonction* et *relation*, dont la seule différence de sens tient à ce que le premier mot connote et souligne le facteur intentionnel : on peut donc parler aussi bien de la fonction esthétique d'une œuvre ou de la relation esthétique que l'on a avec elle, et qui est forcément artistique *si* l'intention en est perçue ; en revanche, il me paraîtrait incongru de parler de la *fonction* esthétique d'un objet naturel, qui ne *vise* pas l'effet qu'il produit.
5. Baxandall 1985, p. 106-111, déjà cité dans Genette 1994, p. 284.

6. Et rien de plus : je ne conçois nullement, comme par exemple Beardsley (1958), l'esthétique comme une « philosophie de la critique » (professionnelle), mais bien comme une analyse de la réception esthétique commune.
7. Schaeffer 1992.
8. Il y aurait quelque injustice à réduire Hegel à de telles formules, qu'il déborde de toute son envergure ; mais le fait est que le privilège axiologique (« Le beau artistique est supérieur au beau naturel, parce qu'il est un produit de l'esprit », 1835, p. 10), et le monopole logique (l'esthétique définie comme la philosophie ou la science « du beau artistique, à l'exclusion du beau naturel », p. 9) qu'il accorde à l'art sur (contre) toute autre sorte de relation esthétique, réduisant en somme l'esthétique à l'artistique, me semblent également insoutenables. Quant au rapprochement, apparemment incongru, des noms de Heidegger et Adorno, je le crois, sur ce plan, justifié par une relation de symétrie entre ces deux formes antithétiques de survalorisation, même s'il arrive au second d'en nuancer le propos par une perception plus lucide de l'effet de « neutralisation » qu'exerce, sur les œuvres originellement les plus « critiques », leur récupération par la société – évidemment « bourgeoise » : voir par exemple Adorno 1970, p. 291.
9. La phrase sous-jacente d'Auden énonce plus spécifiquement que « la *poésie* ne fait rien arriver ». Voir le commentaire, plutôt salubre, de Danto 1986, chap.1.
10. Cézanne à J. Gasquet, *in* Doran 1978, p. 119 ; selon une autre version, l'assistant identifie l'objet, non en allant considérer sur place le modèle, mais en examinant plus attentivement ce détail du tableau où le peintre aurait représenté avec exactitude ce qu'il n'avait pourtant pas reconnu : « "Je n'avais pas besoin de le savoir, dit-il, j'ai fait ce que j'ai vu sans m'en rendre compte." Puis en reculant devant son tableau, il ajouta : "Tiens, c'est vrai, c'étaient des fagots" » (Wey 1950). Pour ce qui nous concerne, les deux versions sont de même leçon : on peut dans certains cas percevoir et même représenter « fidèlement » ce qu'on n'a pas d'abord identifié.
11. C'est un peu l'usage qu'en fait Pierre Francastel : « Il y a dans cette anecdote la preuve que tout le principe de la destruction de l'objet est déjà dans la perception de Courbet, sinon dans son style, puisqu'au contraire il tient à offrir, par ailleurs, au spectateur des sujets parfaitement lisibles. Lorsque cette lisibilité s'accommode de la pose dans certaines parties de la toile d'une tache de couleur nécessaire à l'équilibre du tableau, il renonce volontiers à expliciter le détail, mais il ne déduit pas de cette observation un principe général d'esthétique. Sa vision est plus moderne que sa théorie » (Francastel 1956, p. 146).
12. Cité d'après Ruskin dans Proust (1904, p. 121), qui décrira à peu près dans les mêmes termes l'effort d'Elstir « de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite », car « ce qu'on sait n'est pas à soi » (1919b, p. 194, 196). Inutile, sans doute, de rappeler combien et comment les analyses de Gombrich (1959) incitent à relativiser cette antithèse ingénue.
13. Je reviendrai sur cette spécification au dernier chapitre.
14. Plutôt que *formelles*, qui me semble (malgré l'usage kantien) de connotation un peu trop étroite, comme évoquant plus spontanément, par exemple, le contour d'un objet visuel, alors que la perception de sa couleur ou de sa matière importe autant à son appréciation esthétique. *Perceptuel* serait apparemment plus parlant, mais en fait trop restrictif pour une autre raison, que nous retrouverons.
15. Voir Searle 1983, et particulièrement le premier chapitre, qui distingue clairement les deux sens, réservant au sens large le terme à majuscule *Intentionalité* : « propriété en vertu de laquelle toutes sortes d'états et d'événements mentaux renvoient à ou concernent ou portent sur des objets ou des états de choses du monde », dont le fait « d'avoir l'intention de… » n'est qu'un cas particulier. C'est également le parti adopté par Schaeffer 1996 (voir p. 65-77), chez qui le sens large a, pour la définition des œuvres d'art, une pertinence qu'il n'aura pas ici : dans la perspective qui est la mienne, *attention* suffit à désigner ce sens large. *A contrario*, j'emploie *intention* et ses dérivés, *intentionnel* et *intentionalité*, dans leur sens courant de finalité subjective, visée, ou dessein : l'*intention esthétique* de l'artiste, qui nous occupera un peu au chapitre 18, est essentiellement le fait de viser une attention (ou réception) esthétique.
16. J'ai déjà employé, sans crier gare, ce terme et ses dérivés en ce sens ou dans des sens voisins et, par chance, compatibles (dans Genette 1991, p. 131, *attentionnel* s'opposait à *constitutif*, comme quasi-synonyme de *conditionnel*). La présente justification, dont la nécessité m'est apparue entretemps dans quelque escalier, est donc à prendre (ou à laisser) comme rétroactive.
17. Pour être plus précis, mais en simplifiant encore, car l'appareil de la troisième *Critique* (Kant 1790) n'est vraiment pas un modèle de cohérence, les titres de la première partie et de ses deux sections (« Analytique » et « Dialectique ») portent : « faculté de juger esthétique » ; mais ceux des quatre moments de l'« Analytique » et de leurs paragraphes, et le texte en général, portent : « jugement de goût ».
18. Voir Schaeffer 1992, p. 384, et l'ensemble du premier chapitre et de la Conclusion.
19. Mais les œuvres de performance, ou celles (par exemple littéraires ou musicales) dont l'objet d'immanence est idéal, ne se prêtent pas davantage à la possession ; tout au plus peut-on en posséder une manifestation plus ou moins indirecte, dont la valeur de possession peut d'ailleurs être indépendante de celle de l'œuvre (bibliophilie, discophilie, etc.).
20. Une note du § 2 précise qu'un jugement de satisfaction peut être « tout à fait *désintéressé*, et pourtant très *intéressant* », ce qui semble aller dans ce sens ; mais cette note n'est pas des plus claires : la clause qui précède s'applique plutôt aux jugements moraux ; quant aux jugements de goût, ils peuvent donner lieu à un intérêt, mais il s'agit du bénéfice mondain qu'on retire, en société, du fait d'« avoir du goût ».
21. Voir Shaftesbury 1711, et Stolnitz 1961a et 1961b.
22. § 5, p. 137.
23. Je ne considère dans ces trois exemples, évidemment sollicités, que l'aspect esthétique (la « séduction ») d'une attirance amoureuse qui ne tardera pas à *désirer* davantage, et parfois non sans danger, l'« existence effective » de son objet. Le thème, historique ou fictionnel, du coup de foudre sur portrait, typiquement *at first sight*, est évidemment universel ; on en a par exemple attribué le fait à Richard II pour Isabelle de France, à Charles VI pour Isabeau de Bavière, à Philippe le Bon pour quelque princesse portugaise (Huizinga 1919, p. 307) ; mais on est ici, sans doute, au plus près du choix, matrimonial ou autre, d'une élue sur catalogue illustré.
24. Je rappelle que la définition « déduite du premier moment » oublie le trait de « subjectivité », et qu'elle se présente comme définition du *beau* ; mais en ces termes fort subjectivisants : « On appelle *beau* l'objet d'une telle satisfaction. » L'italique à *beau* est dans le texte, mais il y aurait bien lieu de souligner également *on appelle*, qui est pour moi la clause subjectivisante : le fait essentiel est la satisfaction désintéressée, le *beau* n'est que le prédicat qu'*on* (qui, *on* ? le sujet esthétique ? le philosophe lui-même ? les deux ?) attribue à son objet. Je reviendrai sur ce point au chapitre suivant.
25. Ces guillemets (d'embarras ?) sont dans le titre de Kant.
26. § 15, p. 159.
27. En tout cas, cela ne signifie pas simplement « sans fin *connue* » : un outil préhistorique dont nous *ignorons* la finalité externe (l'utilité), mais en sachant qu'il en avait une, ne peut, selon Kant, « être déclaré beau », c'est-à-dire procurer « une satisfaction immédiate à le regarder » (note finale du § 17, p. 171). Je ne le suivrai d'ailleurs pas sur ce point.
28. En fait, *expérience* est employé tantôt au sens large, englobant aussi l'appréciation (c'est le cas chez Beardsley, que nous retrouverons), tantôt (comme chez Vivas) au sens restreint qui nous intéresse ici.
29. Bullough 1912 ; voir à ce sujet Dawson 1961.
30. Stendhal 1823, p. 58.
31. « Il est impossible que vous ne conveniez pas que l'illusion que l'on va chercher au théâtre n'est pas une illusion *parfaite*. L'illusion parfaite était celle du soldat en faction au théâtre de Baltimore. Il est impossible que vous ne conveniez pas que les spectateurs savent bien qu'ils sont au théâtre, et qu'ils assistent à la représentation d'un ouvrage d'art, et non pas à un fait vrai. – Qui songe à nier cela ? – Vous m'accordez donc l'*illusion imparfaite* […]. »
32. Plus proche de la situation dramatique, quoique encore sans dimension fictionnelle, est celle de l'exécution musicale, si un auditeur mécontent de la symphonie, et confondant les rôles, s'en prenait au chef d'orchestre, qui n'aurait fait que la diriger fidèlement.
33. Stendhal 1836, p. 951.

34. J'admets cette équivalence pour complaire à ce que je suppose être l'opinion de Bullough, mais je doute fort qu'on puisse légitimement réduire la pièce d'un auteur comme Shakespeare à un texte sans visée de performance. En outre, parler, au singulier, *du* texte d'*Othello* témoigne d'une certaine naïveté à l'égard d'une œuvre (celle de Shakespeare en général) typiquement pluritextuelle. Voir à ce sujet Grazia et Stallybrass 1995.
35. Ingarden 1930. Cf. Wellek et Warren 1942, chap.12 : « Le mode d'existence de l'œuvre littéraire ».
36. Souriau 1947 ; voir Schaeffer 1996, chap.4, qui lie cette stratification au statut sémiotique des œuvres procédant d'une « Intentionnalité dérivée ».
37. Vivas 1937, 1944, 1959.
38. De ce peu d'égard, que Vivas partage, nous le verrons, avec Nelson Goodman, témoignent par exemple ces lignes de 1944 : « Que la valeur de l'expérience esthétique dépende de la présence ou de l'absence de l'émotion, son caractère ne dépend ni de l'une ni de l'autre. Notre définition de l'expérience esthétique n'inclura donc pas l'émotion parmi ses traits » (p. 103). Le mot *émotion* est peut-être un peu fort pour qualifier en général le sentiment de plaisir ou de déplaisir qui constitue l'appréciation, mais le fait est que Vivas, comme plus tard Goodman, jette allègrement ce bébé avec l'eau du bain.
39. *Ibid*., p. 99.
40. *Ibid*., p. 116.
41. Vivas, pour sa part, atténue beaucoup l'objectivité de ses critères en reconnaissant une détermination réciproque dans la *trans-action* esthétique : « Les traits d'un objet auxquels on peut assigner le pouvoir de soutenir *(sustaining)* une attention intransitive sont objectifs relativement, non absolument : ils sont objectifs *pour un sujet* […] » (*ibid*., p. 106 ; c'est moi qui souligne). Un peu d'accent sur le *pour* (au sens de : « aux yeux de ») suffirait à cette dernière phrase pour lui faire désigner ce que j'appellerai plus loin l'*objectivation*.
42. Stolnitz 1960 ; les deux articles historiques sont 1961a et 1961b.
43. Urmson et Pole 1957.
44. Panofsky 1932, p. 237.
45. Mais Panofsky analyse ailleurs (1939, p. 13 *sq*.) dans des termes analogues la stratification interprétative qui anime notre perception courante du monde extérieur, passant du constat (relativement) élémentaire : « quelque chose bouge devant moi » à la signification *primaire* (ou *naturelle*) : « c'est un monsieur qui soulève son chapeau », puis à la signification *secondaire* (ou *conventionnelle*) : « en soulevant son chapeau, ce monsieur me salue ». L'opposition *primaire/secondaire*, que nous retrouverons, porte chez lui, comme la stratification des formes et des contenus, sur l'ensemble de nos conduites interprétatives.
46. *Poétique*, 1453 b. Pour Aristote, ce qui est indépendant du mode de représentation, c'est plutôt le sentiment de terreur et de pitié que suscite cette histoire.
47. Plutôt que par *Le Barbier de Séville*, où la précaution est seulement, comme l'indique le sous-titre, « inutile », l'issue comique (mais non pour le héros) est évidemment illustrée par *L'École des femmes*, où l'infortuné barbon est bien, comme Laïos et Jocaste, *victime* de sa propre précaution. L'effet de *self-fulfilling prophecy*, que Popper (1956, p. 18) baptise justement l'« effet Œdipe », pourrait donc aussi bien s'appeler l'« effet Arnolphe ».
48. C'est (au moins) l'un des aspects de l'attitude que Proust condamne chez Ruskin sous le nom d'*idolâtrie* : « Les doctrines qu'il professait étaient des doctrines morales et non des doctrines esthétiques, et pourtant il les choisissait pour leur beauté. Et comme il ne voulait pas les présenter comme belles, mais comme vraies, il était obligé de se mentir à lui-même sur la nature des raisons qui les lui faisaient adopter » (Proust 1904, p. 130).
49. Richards 1925, chap.2 : « The Phantom Aesthetic State ».
50. Bell 1914.
51. Je paraphrase cavalièrement une page du § 29, p. 224, dont la phrase centrale dit : « Il est même incontestable que, comme l'affirme Épicure, le plaisir et la douleur sont en fin de compte d'ordre corporel. » Mais ces considérations sont pour lui marginales, comme relevant de ce qu'il qualifie dédaigneusement, à propos de Burke, d'« anthropologie empirique ».
52. Dickie 1964 et 1971. Le chapitre 5 (« The Aesthetic Attitude ») du livre de 1971 reprend l'essentiel de l'argumentation de 1964, dont le titre était plus polémique : « Le mythe de l'attitude esthétique ». Un troisième texte (1965) se réfère explicitement, par son titre, à celui de Richards, mais il concerne l'« expérience esthétique » au sens large, qui est celui de Beardsley, et donc davantage l'appréciation.
53. On peut par exemple se demander si telle musique convient pour telle cérémonie. Un autre type d'attention non esthétique à une œuvre d'art consiste à la traiter comme un document historique, par exemple sur l'état de la langue que révèle un poème, ou l'état des techniques de construction que révèle un édifice. Tous ces cas (et bien d'autres) montrent que la spécification du caractère intransitif de l'attention n'est pas aussi insignifiante que le prétend Dickie, même à l'égard des œuvres d'art.
54. Il faut excepter de cette remarque, au moins, Goodman et Danto, qui ne sont ni l'un ni l'autre – quoique pour des raisons différentes – typiques des démarches de l'esthétique analytique.
55. Tomas 1959.
56. Dickie 1971, p. 54-55.
57. Goodman 1968, chap. VI, § 5 ; 1977 ; 1981.
58. *Ibid*., chap. VI, § 3. On peut noter au passage que Dickie, dans le chapitre sur l'« attitude esthétique » de son livre de 1971, postérieur à la publication de *Langages de l'art* de Goodman (1968), ne mentionne nullement celui-ci, qu'il ne juge sans doute pas concerné par cette notion ; l'intéressé lui-même partage certainement cette opinion. Schaeffer, quant à lui, parle de *conduite* esthétique, ce qui est sans doute, en français, le terme le plus juste.
59. Goodman 1968, p. 284.
60. Voir l'Introduction à *Langages de l'art*, où il justifie ce refus par l'absence, chez lui, de considérations de valeur et de canons critiques. Ailleurs (1984, p. 198 ; 1990, p. 82), il se démarque de l'« esthétique traditionnelle », qui s'attache selon lui à une théorie des « standards du Beau » ; on peut au moins souhaiter qu'il n'affecte pas Kant à cette tradition-là.
61. Pour lui (1990, p. 83), le subjectivisme est une « menace » – qualification selon moi révélatrice : le subjectivisme ne « menacerait » pas une théorie plus radicalement objectiviste. Sa formulation explicite est que les « symptômes » le sont d'un *fonctionnement* esthétique (« *of aesthetic function* » : 1981a, p. 138), ce qui reste ambigu.
62. Dans le troisième (1981a), en réponse à des questions et observations (Nagel 1981), Goodman, selon son habitude, se réaffirme plus qu'il ne s'explique.
63. Ce mot (*aesthetic*) est évidemment employé ici, non pas comme nom désignant une discipline (*aesthetics*), mais comme adjectif : « symptômes de l'esthétique » signifie donc (formulation neutre) : symptômes du *fait* esthétique.
64. Il n'emploie pas ce mot, mais déclare viser une « théorie des symboles ».
65. *Aborde* seulement, car Goodman se montre ici d'une grande prudence méthodologique : « Ces symptômes ne procurent pas une définition, encore moins une description complète […]. Les symptômes ne sont après tout que des indices » (1977, p. 80). « Un symptôme n'est une condition ni nécessaire ni suffisante » (1968, p. 295). « La détermination des symptômes appartient peut-être à un premier stade dans la recherche d'une définition » (1981a, p. 135).
66. Le lecteur « continental » s'épargnera bien des difficultés en admettant que, dans l'idiome goodmanien, *syntaxique* signifie « du côté du signifiant », et *sémantique* « du côté du signifié ».
67. Cette clause n'est pas tout à fait certaine : elle est présente en 1968, p. 295, mais elle a disparu en 1977.
68. Une courbe n'est « dense » que si son tracé est pertinemment continu, comme la ligne inscrite par le stylet sur un cylindre enregistreur.
69. Cet exemple imaginaire ne figure pas dans le paragraphe VI-5 de 1968, mais en VI-1, où la différence entre saturation et « atténuation » (c'est l'antonyme de « saturation ») ne fonctionne pas encore comme symptôme esthétique (je reviendrai sur ce point), ce qu'elle fait en 1977.
70. Cabanne 1975, t. 2, p. 484.

71. Cet « etc. » pourrait d'ailleurs s'étendre, entre autres, à l'interprétation volontairement paradoxale de Giono 1953, p. 553 : « Que d'orgueil dans l'humilité romane ! » Les valeurs d'expression sont *ouvertes*, et réversibles *ad libitum*.
72. « Les trois premiers doivent être absents de ce que j'ai défini comme une notation, et les deux autres seraient bizarres et souvent générateurs de trouble dans une notation » (1981a, p. 137).
73. Danto (1981, p. 224 *sq.*) s'en réclame d'ailleurs, avant de lui substituer un cas réel analogue : celui du tableau de Lichtenstein, *Portrait de Mme Cézanne*, d'après le diagramme d'Eric Loran.
74. Je rappelle que les notions d'immanence, de régime, de réduction et d'idéalité sont étrangères à (quoique, à mon avis, compatibles avec) la théorie goodmanienne.
75. 1977, p. 80 (les trois dernières phrases sont en note).
76. Je n'oublie pas le cinquième ; je risque décidément de consacrer à cette question, pour moi cruciale, plus de place que Goodman, qui ne va jamais au-delà de deux ou trois pages laconiques, présentées à chaque fois comme purement exploratoires.
77. Je puis naturellement considérer pour elles-mêmes les propriétés graphiques, par exemple typographiques, mais ce ne sera plus le même objet.
78. Goodman note, en termes plus objectivistes, que « l'exemplification est souvent le trait le plus apte à distinguer les textes littéraires des textes non littéraires » (1981a, p. 135). Pour moi, bien sûr, elle ne peut distinguer que deux types de lecture (de « réception »).
79. 1977, p. 74-75. On livre par exemple à une cliente le métrage de tissu commandé, mais découpé en petits rectangles aux dimensions de l'échantillon choisi, parce qu'elle avait exigé qu'il fût « exactement semblable à l'échantillon ».
80. Goodman 1968, p. 86-87 et 92.
81. Beardsley 1978 et Goodman 1978. Voir aussi Margolis 1978, p. 99.
82. Cf. 1968, p. 125, 280 ; 1978, p. 80-86, spécialement p. 83-84.
83. Proust 1923, p. 692 ; Claudel 1935, p. 182..
84. Pouivet 1992, p. 36.
85. « Paradoxal » ne signifie pas nécessairement *absurde* : un objet vert peut être métaphoriquement rouge, comme l'orange d'Eluard est bleue et le lait d'Audiberti secrètement noir ; il l'est sûrement par antiphrase, ou ironie, et par *coincidentia oppositorum*.
86. Elgin 1992, p. 53. Je rappelle que Catherine Elgin est une disciple fidèle (et parfois coauteur des textes) de Goodman.
87. « Je ne prétends pas […] que les propriétés d'une œuvre changent avec les récepteurs : l'œuvre est ce qu'elle est, mais tous les récepteurs ne "mobilisent" pas les mêmes propriétés » (Schaeffer 1992, p. 385).
88. Voir Genette 1991, p. 120.
89. Je crois devoir cette jolie expression, dont le sens métaphorique me reste un peu mystérieux, et dont j'ai perdu la référence, au musicologue Marc Vignal.
90. 1968, p. 296.
91. Goodman 1977, p. 71-72.
92. Sartre 1948, p. 283 ; cette formule qualifie chez lui le « sens » comme opposé à la « signification » – opposition très proche de la distinction goodmanienne entre exemplification et dénotation.
93. 1981a, p. 137.
94. 1977, p. 80-81 (la dernière phrase est en note) ; Goodman qualifie ici de « puriste » le formaliste qui refuse la fonction symbolique.
95. Danto 1986, p. 108. Cf. la Préface de Schaeffer à la traduction française de Danto 1981, p. 15.
96. Flaubert 1857, p. 217.
97. Gilson 1963, p. 196.
98. Cité dans Réau 1994.
99. Ruskin 1885, p. 254.
100. Brunschvicg 1900, p. 97.
101. Proust 1971, p. 780.
102. Malraux 1947, p. 234, 239.
103. Je renvoie entre autres à Valéry 1927 et 1933, et à Jakobson 1960. Cf. Genette 1976, chap. « Au défaut des langues ».
104. Sartre 1948, p. 64. Cette « ambiguïté du signe », linguistique ou autre, n'est évidemment pas une révélation : Thomas d'Aquin écrivait déjà : « L'acte qui se porte vers une image est double, selon qu'il va à l'image comme objet particulier, ou qu'il se porte vers elle comme image d'un autre. La différence entre ces deux mouvements est que le premier a pour objet la chose même qui en représente une autre, au lieu que le second s'adresse, à travers le premier, à ce que l'image représente » (III, 2, 3).
105. Goodman 1977, p. 80. Cf. 1981b, p. 55-71.
106. Voir encore ce bel exemple d'ambiguïté phrastique (hors contexte), où trois mots sur cinq peuvent changer à la fois de sens et de catégorie grammaticale (du moins en mode écrit, car l'intonation orale tranche presque à coup sûr) : « La petite brise la glace » (cité par Moeschler et Reboul 1994, p. 146-147).
107. J'ai proposé ce terme plus haut, à propos des valeurs indirectes multiples qu'un même texte peut recevoir de ses divers contextes, successifs ou simultanés, qui modifient au second degré la signification de ses signifiés eux-mêmes. Il me semble maintenant pouvoir s'appliquer à toute dénotation indirecte, et par excellence aux dénotations figurales.
108. 1981c, p. 131.
109. Goodman examine et rejette en 1981a, p. 137, deux autres « symptômes » parfois invoqués : la *fictionalité*, qui selon lui procède toujours par exemplification, expression ou référence multiple, et donc se ramène à ces symptômes déjà mentionnés (je n'en suis pas si sûr, mais je crois ce trait trop spécifique de certains arts, en particulier de la littérature, pour en faire un trait général d'esthéticité), et la *figurativité*, qu'il juge trop peu caractéristique : il y a des métaphores plus ou moins usées dans toutes sortes de textes sans fonction esthétique ; même remarque de ma part ; en outre, il me semble que le langage figural est typiquement un fait de référence indirecte.
110. Jakobson 1960, p. 238 ; voir Empson 1930.
111. II, 13. Je le cite dans la version librement abrégée par Hume.
112. Hume 1757, p. 87.
113. Sa position a en effet pour le moins évolué depuis ses premiers essais, comme *Le Sceptique* (1742), où il exposait sans réserve apparente la position subjectiviste qu'il rappelle ici (1757, p. 82-83) pour la rejeter sans reconnaître qu'elle a d'abord été sienne. Sur ce point, voir entre autres, l'Introduction de R. Bouveresse, et Gracyk 1994.
114. Le fameux (et résolument relativiste) article « Beau, beauté » du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire (« Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le *to kalon* […] ») date, bien sûr, de 1764.
115. Je mentionne les œuvres pour couvrir tout le champ qui est aujourd'hui celui de l'esthétique, mais on sait que pour Platon, au moins, le beau n'est guère l'affaire de l'art.
116. Hume 1757, p. 83.
117. Dickie 1988, p. 143.
118. *Ibid.*, p. 144.

119. « Les impressions gustatives peuvent braconner sur les frontières officielles. C'est ainsi que l'on peut, face à l'extrême qualité, à la quintessence d'un cépage, avoir l'absolue certitude de boire le fruit d'un autre, situé plus haut dans la hiérarchie de l'époque. Nous avons ainsi le souvenir, dans le pays nantais […], d'avoir surpris dans de vieux muscadets inaccessibles à la vente (cépage melon de Bourgogne) des silhouettes de sauvignon. Et dans les plus belles expressions de ce dernier […] quelques expressions des plus beaux chardonnays. Dans les rouges, ces poupées russes viticoles emboîtent, dans l'ordre ascendant, le gamay, le cabernet franc et le pinot noir » (Jean-Yves Nau, « Dis-moi quel est ton nom », *Le Monde*, 13 août 1994).

120. Il est peut-être temps de préciser que l'emploi (courant) fait ici de ce terme pour désigner un champ d'étude laisse de côté, ou à peu près, cet autre emploi (aussi courant, quoique dérivé) qui désigne une doctrine ou tendance artistiques (l'« esthétique classique »), ou plus largement un choix ou une disposition particulière du goût : « Cet intérieur témoigne d'une esthétique un peu kitsch. » La *Critique de la faculté de juger*, par exemple, illustre évidemment les deux acceptions par (je simplifie outrageusement) une esthétique théorique subjectiviste et un goût préromantique – d'ailleurs non sans liens entre eux –, comme l'*Esthétique* de Hegel (même clause) illustre à la fois un « essentialisme historiciste » (Schaeffer) et un goût classicisant.

121. Stendhal 1824, t. I, p. 99.

122. Kant 1790, p. 130.

123. « Tout sentiment est juste (*All sentiment is right*) », dit bien Hume (1757, p. 82) dans son exposé, somme toute fidèle, de la « philosophie sceptique » qu'il répudie.

124. Kant 1790, p. 232-233.

125. *Ibid*., p. 139. La formule « *On* appelle *beau* » est à vrai dire ambiguë (qui est ce « on » ?), et j'y reviendrai.

126. *Ibid*., p. 129.

127. Schaeffer 1992, p. 73.

128. Hume, 1757, p. 82.

129. Kant 1790, p. 140-141.

130. *Ibid*., p. 150, 176.

131. *Ibid*., p. 237.

132. Gombrich 1987, p. 167. Il s'agit d'ailleurs souvent d'un peu plus que d'un besoin d'approbation : d'un désir de communion avec autrui dans une appréciation du même objet : « Comme nous aimons, dit John Irving, que les autres aiment les choses par nos yeux ! » (Irving 1985, p. 576.) Mais d'autres, comme Stendhal, prétendent au contraire se contenter d'une appréciation tout individuelle (« égotiste ») et parfaitement insoucieuse de celle d'autrui.

133. Par exemple dans Goodman 1968, p. 285.

134. Santayana 1896, p. 35 ; la formulation la plus claire se trouve p. 33 : « *Beauty is pleasure regarded as the quality of a thing*. »

135. Il n'est pas toujours facile de répondre à cette question, ni même de mesurer en principe sa pertinence : je peux sans doute me tromper de bonne foi sur la ou les raisons de ma satisfaction esthétique, comme de tout autre état psychique, et croire par exemple que j'aime cette tulipe pour sa couleur, alors qu'en fait, et par une détermination qui m'échappe, je l'aime pour sa forme ; en même temps, la différence entre *croire que l'on aime* quoi que ce soit et *l'aimer vraiment* me paraît bien difficile à mesurer.

136. 1896, p. 25-26.

137. Schaeffer 1992, p. 384.

138. Danto 1985, p. xv.

139. Beardsley 1958, « Introduction », trad. fr. *in* Lories 1988, p. 71.

140. Ce point est contesté par Hancher 1972, qui, dans une discussion de la théorie de Beardsley, cite le *Walden* de Thoreau comme exemple de « *nature criticism* ». C'est étendre la notion de critique à toute espèce de description de paysages, ou d'objets en général. Mais l'activité critique comporte évidemment autre chose qu'une simple description, même assortie d'appréciations ; autre chose qui, j'y reviendrai, présuppose le caractère intentionnel de l'objet considéré.

141. Beardsley 1958, p. xx.

142. L'architecture d'ensemble du livre comporte un premier chapitre sur « Les objets esthétiques », que nous retrouverons plus loin, puis quatre chapitres (II à V) sur l'aspect descriptif de la critique en arts visuels, en littérature et en musique, puis quatre (VI à IX) sur son aspect interprétatif, et trois (X à XII) sur son aspect évaluatif, dont le dernier porte en fait sur la valeur de l'art lui-même dans la vie humaine, qui ne nous concerne pas ici. Soit dit en passant, les chapitres II à IX, qui abordent des pratiques artistiques concrètes, et particulièrement la musique, me semblent plus convaincants que les chapitres théoriques que je vais discuter.

143. Beardsley, comme la plupart des esthéticiens de langue anglaise, appelle *évaluation* ce que j'appelle *appréciation*. Il y a à cela une raison linguistique : contrairement au français, l'anglais donne à *appreciation* un sens presque constamment positif, ce qui en exclut l'usage neutre, dès lors réservé à *evaluation*. J'ai indiqué plus haut ma propre répartition entre les deux noms français, en principe tous deux neutres (ce qui n'est pas toujours le cas du verbe *apprécier*) : l'évaluation est une appréciation objective, ce que n'est pas (mais croit être) l'appréciation esthétique. En discutant Beardsley, et pour éviter les interférences fâcheuses, je conserve son terme en le francisant par l'accent aigu.

144. C'est le titre d'un célèbre article de Beardsley et Wimsatt (1946) qui fut un des manifestes théoriques du formalisme américain, illustré en littérature par l'école du *New Criticism*.

145. Ces trois critères rappellent évidemment les trois conditions de la Beauté selon Thomas d'Aquin : *integritas*, *consonantia* et *claritas* (I, 39, 8), et le double critère d'Hutcheson : *uniformity in variety*. Mais l'*integritas* de Thomas désigne plutôt le fait qu'un objet soit complet (« car ce qui est incomplet [*diminutum*] est laid pour cette raison même »).

146. C'est l'application à l'esthétique de la théorie du jugement éthique selon Stevenson 1944 ; voir aussi 1950.

147. C'est cette fois-ci l'application de la théorie pragmatique inaugurée par Austin : voir Macdonald 1949 : « Affirmer qu'une œuvre est bonne est plus proche de l'acte d'accorder une médaille que de celui de désigner une de ses propriétés […]. Ce n'est [donc] ni vrai ni faux. »

148. Il est vrai que le verdict (*vere dictum*) judiciaire énonce, non seulement une décision (« Je vous condamne à deux ans de prison ferme » – le mot propre est alors plutôt *sentence*), mais aussi, et d'abord, une opinion : « Je vous déclare coupable » ; mais dans les deux cas il s'appuie sur une autorité déléguée par le corps social, dont aucun jugement esthétique ne peut se prévaloir. Ce qui peut le plus s'en approcher dans l'ordre artistique, c'est la décision de justice qui dans certains cas douteux « déclare », non la *valeur* d'une œuvre, mais le *fait* que c'est une œuvre d'art : par exemple, un texte poétique et non pornographique, une sculpture et non un objet industriel dont le statut fiscal serait différent : on se souvient du jugement rendu jadis en faveur de l'*Oiseau en vol* de Brancusi, d'abord saisi en douane.

149. Beardsley 1958, p. 487, 489.

150. Puisque l'existence de critères objectifs montrera que l'« émotion » de la théorie émotive et le « verdict » de la théorie performative reposent en fait sur ces critères, dont ces deux théories nient l'existence ou la pertinence.

151. Beardsley 1958, p. 511.

152. *Ibid*., p. 513. Je reviendrai sur la bizarrerie qu'il y a à présenter comme subjectiviste un tel énoncé : parler de juges « qualifiés » suppose évidemment, comme chez Hume, un critère de qualification qui ne peut être qu'objectif.

153. Dickie 1988.

154. Beardsley 1958, p. 501.

155. Comme ceux que mesure, en sismologie, la fameuse échelle de Richter, qui n'en comporte évidemment pas de négatifs.

156. Aux formulations déjà évoquées, j'ajoute celle-ci, qui se trouve p. 533 : « Dire qu'un objet a une valeur esthétique, c'est (a) dire qu'il a la capacité de produire un effet esthétique, et (b) que cet effet esthétique a lui-même de la valeur. »

157. Cette possibilité n'est sans doute pas absolument exclue, puisque tout peut faire l'objet d'une attention, et donc d'une appréciation, esthétique ; mais il y faut, nous l'avons vu, une « distance » perceptive qui s'applique mal aux faits subjectifs ; et surtout le mouvement d'objectivation inhérent à l'appréciation esthétique la rend trop « transparente », comme dit à peu près Santayana, pour se constituer en « objet ».

158. Voir Beardsley 1969 et 1970.

159. Santayana 1896, p. 27. Cf. Schaeffer 1992, p. 380.

160. Il y a donc quelque bévue à démontrer longuement, comme jadis Paul Souriau (1904, t. I, chap. 4) dans un ouvrage entièrement consacré à la défense et illustration de l'« esthétique rationnelle », que le subjectivisme est incapable d'une définition – dont ledit subjectivisme proclame justement l'inanité.

161. Beardsley 1958, p. 518 *sq*.

162. Mais il est vrai qu'elle la juge dépourvue de sens, puisqu'elle tient que rien n'est « beau » ni « laid » hors d'une relation d'appréciation.

163. Danto 1981, p. 319. Ce propos est développé, dans une autre perspective (celle du relativisme historique), dans Danto 1985, p. 329 *sq*.

164. Bien des croyances, c'est sûr, ne le sont pas, et coexistent avec une part de doute qu'elles refoulent tant bien que mal : c'est, me semble-t-il, et comme y a souvent insisté Paul Veyne, le cas d'un grand nombre d'adhésions idéologiques ou religieuses, qui sont de l'ordre du « vouloir croire » et de la mauvaise foi ; mais j'entends ici (comme Danto) par croyance un état psychologique plus simple, de certitude intérieure (fondée ou non), comme de Ptolémée croyant à son système géocentrique.

165. Fish 1980, p. 319.

166. Par exemple : « Qui plaît par ses formes, ses proportions, qui fait éprouver un sentiment de satisfaction » (Larousse 1972). Celle du *Petit Robert* – « *Beau* : qui fait éprouver une émotion esthétique » – s'abstient même de restreindre le champ aux appréciations positives. À ce compte, je devrais déclarer beau un chromo qui me fait fuir.

167. Le texte allemand ne comporte pas ce pronom impersonnel, puisqu'il dit « *heißt schön* », ce qui se traduirait plus littéralement par « s'appelle beau », comme l'âne « s'appelle » Martin ou l'étoile Sirius. Mais le « beau », pas plus que l'âne ou l'étoile, ne « s'appelle » lui-même comme ceci ou comme cela. Il faut qu'on l'appelle, ce qui nous ramène à notre ambiguïté. La formule finale du second moment (« Est beau ce qui plaît universellement sans concept » – c'est moi qui souligne) tranche davantage en faveur de l'objectivisme.

168. « *Pulchra dicuntur quae visa placent* » (I, 5, 4). La suite *(« Unde pulchrum in debita proportione consistit »)* tranche en faveur d'une interprétation objectiviste, de même que les trois critères mentionnés plus haut, ou cette phrase du *Sur les noms divins*, que je trouve citée dans De Bruyne 1946, t. III, p. 282 : « Une chose n'est pas belle parce que nous l'aimons, mais nous l'aimons parce qu'elle est belle et bonne. »

169. Sibley 1959, 1963, 1965 et 1968. Contrairement aux traductions existantes (y compris dans les citations que je leur emprunte), j'adopte, pour traduire le *nonaesthetic* (en un seul mot) de Sibley, la graphie *non-esthétique*, avec trait d'union, qui me semble à la fois plus fidèle, et moins susceptible d'entraîner des contresens : le « non-esthétique » n'est nullement dépourvu de pertinence esthétique (bien au contraire), c'est un trait perceptuel esthétiquement neutre, mais qui servira de support à un prédicat esthétique, selon moi appréciatif.

170. Beardsley 1958, p. 29-34.

171. J'infléchis légèrement en le traduisant l'exemple de Sibley, qui est l'adjectif (anglais) *delicate* (« délicat grâce à ses teintes pastel et à ses lignes courbes » : 1959, p. 43).

172. Sibley 1965, p. 151.

173. Sibley évite d'abord explicitement ce terme, mais l'ensemble de son analyse l'impose, et son article de 1968 le confirme avec éclat.

174. Répondant à une remarque de Schwyzer, Sibley conteste explicitement une telle interprétation : pour lui, ses « qualités esthétiques » ne sont *pas* appréciatives, et c'est ce qui les distingue de ce qu'il appelle précisément des « verdicts » (le terme est déjà dans 1959, note 3) ; s'il ne préférait éviter l'opposition « évaluatif-descriptif », il les qualifierait plutôt de *descriptives* (1963, p. 79-80). Même propos dans 1965, p. 136, plus cette dénégation un peu embarrassée : « Je ne soulèverai pas la question de savoir si les jugements dont je m'occupe ici comportent *(carry)* des implications évaluatives. » Il vient pourtant de donner comme exemples de jugements esthétiques « Ce n'est pas assez pâle » et « Il y a trop de personnages ». Si ce ne sont pas là des appréciations…

175. C'est intentionnellement que je place dans cette liste indicative un prédicat auquel Kant, à la suite de « Longin » et de Burke, a fait le sort et la place que l'on sait, et qui me semblent tout à fait démesurés ; pour moi, *sublime* est un prédicat esthétique parmi d'autres, dont Kant décrit d'ailleurs assez justement les caractères (grandeur, puissance, etc.).

176. Danto 1981, p. 246.

177. C'est pourtant la thèse centrale de Hogarth 1753, qui appelle « ligne de la beauté » la ligne *ondoyante* – qu'il distingue toutefois de la « ligne de la grâce » qu'est selon lui la ligne *serpentine*, selon une nuance qui m'échappe.

178. Lue dans une notice de la collection « La Nuit des temps » (Éd. Zodiaque), à propos de quelque église normande, cette appréciation savamment ambivalente « d'une austérité qui confine à l'indigence ».

179. Voir Stevenson 1938 et 1944. Dans 1950, Stevenson montre d'ailleurs que les jugements évaluatifs en général comportent toujours deux éléments, dont l'un est descriptif (cognitif), et l'autre consiste en une « décision » qui se fonde sur le premier mais ne s'y réduit pas : « *Criticism is more than science* » (p. 341), c'est-à-dire une connaissance plus autre chose.

180. « Il n'existe pas de *propriétés* qui confèrent un mérite esthétique sans comporter un terme évaluatif [mais] il y a des caractéristiques dont les noms sont déjà évaluatifs, et incorporent un jugement évaluatif » (Strawson 1974, p. 186-187 ; Strawson cite en exemple : *spirituel, délicat, économique*).

181. Danto 1981, p. 249.

182. Ce fait est bien repéré dans Shusterman 1984, chap. VI : « Bien des termes descriptifs sont fortement évaluatifs (par exemple "riche", "puissant", "émouvant", "insincère", "superficiel", "incohérent"). Dans bien des jugements critiques, ce sont ceux-ci plutôt que les prédicats purement évaluatifs » qui désignent les valeurs esthétiques (p. 174). « Un grand nombre d'évaluations prétendument objectives peuvent être lues comme des jugements subjectifs déguisés » (p. 176 ; il parle p. 182 d'« évaluatifs quasi descriptifs comme "gracieux", "bien construit" », etc.). Ce chapitre se veut essentiellement une analyse descriptive de la « logique de l'évaluation » et un tableau impartial (ou « pluraliste ») des diverses théories en présence, mais il admet au passage (p. 178) l'existence de « faits évaluatifs » tels que « *La Divine Comédie* est un chef-d'œuvre », ce qui pour moi relève manifestement de l'objectivisme, ou de ce qu'il nomme l'« absolutisme ».

183. Dans 1968, Sibley durcit cet objectivisme jusqu'à la caricature, s'en prenant, comme Hume et avec les mêmes arguments, aux « sceptiques » : ceux qui contestent l'objectivité des propriétés esthétiques sont comparés aux daltoniens et aux malades de jaunisse, qui perçoivent de façon erronée les couleurs ; de même qu'on néglige l'avis de ceux-ci, on peut négliger les opinions esthétiques de ceux qui n'appartiennent pas à l'*élite* (p. 42) des connaisseurs : « Certaines personnes, même si elles sont minoritaires, savent utiliser les termes esthétiques comme objectifs » (p. 45). Tanner (1968, p. 68) lui répond à juste titre : « Quand l'évaluation entre en scène, l'objectivité en sort. »

184. Durkheim 1911, p. 440. Au début du même article, Durkheim rappelle que *J'aime ceci* n'est pas un jugement de valeur, mais bien de réalité (subjective) ; les véritables jugements de valeur sont du type *Ceci est beau* (ou *bon*, etc.). Mais un jugement de valeur peut être collectivement subjectif, tout comme le sentiment qu'il objective.

185. Évidemment simplifiante, ne serait-ce que parce que les divers sujets ne perçoivent ou, comme dit Schaeffer, ne « mobilisent » pas toujours les mêmes propriétés de l'objet ; une situation où l'on s'assure que deux sujets apprécient différemment *la même propriété* (par exemple, la forme ronde de tel *tondo*) ne peut guère être obtenue qu'artificiellement.

186. Dickie (1988, p. 100) observe justement que les trois critères, tous positifs, de Beardsley évoquent celui de Hutcheson comme la liste ouverte des prédicats de Sibley évoque celle de Hume.

187. Proust 1923, p. 666-667. La position de Proust est à vrai dire plus ambiguë, car il juge cette sorte d'unité « non factice, peut-être même plus réelle d'être ultérieure, d'être née d'un moment d'enthousiasme où elle est découverte entre des morceaux qui n'ont plus qu'à se rejoindre, unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique, qui n'a pas proscrit la variété, refroidi l'exécution ». Il en étend d'ailleurs abusivement le type à Wagner « s'apercevant tout à coup [?] qu'il venait de faire une Tétralogie ».

188. C'est-à-dire sans doute à mesurer, comme on mesure un objet pour savoir s'il obéit au « nombre d'or » ; mais qui recourt encore à ce critère-là ?

189. Cf. Schaeffer 1996, p. 215 et (à propos du *sensus communis* kantien) 225.

190. Invoqué, par exemple, par Sibley 1968, p. 49-51.

191. Proust 1919a, p. 522 ; ce propos prend chez Valéry (1936, p. 1442) la forme d'une « importante distinction : celle des œuvres qui *sont comme créées par leur public* (dont elles remplissent l'attente et qui sont ainsi presque déterminées par la connaissance de celle-ci) et des œuvres qui, au contraire, *tendent à créer leur public* ».

192. Proust 1921a, p. 622.

193. Adorno 1970, p. 250.

194. Je ne suis d'ailleurs pas sûr que le fondement de la démocratie soit dans l'infaillibilité *d'opinion*, passablement douteuse à long comme à court terme, du peuple, mais bien dans le caractère souverain de sa *volonté* et de ses décisions : le suffrage universel peut parfaitement « se tromper », il ne s'en prive guère, et les mérites de la démocratie sont évidemment d'un autre ordre.

195. Haskell 1976, p. 22.

196. « Le temps, dont j'ai toujours pondéré la perspicacité critique […] », écrivait un jour Borges (1968, p. 1496) avec son habituelle et orgueilleuse modestie, à propos du cas, selon lui excessif, dont une « postérité » en l'occurrence précoce aurait fait de deux de ses contes ; mais il va de soi que la perspicacité critique de tout auteur – et de tout récepteur – appelle la même nécessaire « pondération ».

197. Ces exemples proviennent de Beardsley 1958, p. 520 et 532 ; et encore (par référence à Slote 1971, qui propose le qualificatif d'*unidirectionnel*), p. LV ; Sibley (1968, p. 47) préfère opposer Bach à « Bruckner ou Tchaïkovski ». Ce dernier paie souvent assez cher, chez les Américains cultivés, son insistante popularité.

198. À supposer que *Carmen* soit plus « facile » que *Tristan*, évidence elle-même un peu difficile à mesurer. Dans une page ravageuse de *La Prisonnière*, Proust évoque « ceux à qui, comme à Nietzsche, le devoir dicte de fuir dans l'art comme dans la vie la beauté qui les tente, qui s'arrachent à *Tristan* comme ils renient *Parsifal* et, par ascétisme spirituel, de mortification en mortification parviennent, en suivant le plus sanglant des chemins de croix, à s'élever jusqu'à la pure connaissance et à l'adoration parfaite du *Postillon de Longjumeau* » (Proust 1923, p. 665).

199. Schaeffer 1996, p. 198.

200. Beardsley 1958, p. 520.

201. Collingwood 1938, chap. V.

202. Celle (complexe et ambiguë) de Hegel est impliquée dans l'ensemble de son tableau dialectique de l'évolution artistique du symbolique (architecture) au classique (sculpture) et au romantique (peinture, musique, poésie) ; celle de Kant (1790, § 53), beaucoup moins liée à son propos d'ensemble, sent le pensum et frise parfois le ridicule, par exemple en dépréciant la musique « parce qu'elle joue avec les sensations » et parce qu'elle « manque d'urbanité » en importunant le voisinage.

203. Cette prétendue impossibilité est également appuyée sur d'autres arguments, que j'ai mentionnés plus haut, p. 10-13.

204. « Nous devons distinguer très nettement entre la question "Qu'est-ce que l'art ?" et la question "Qu'est-ce que le bon art ?" […] Et si nous commençons à définir "Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?" en termes de ce qu'est le bon art, je pense que nous entrons dans une confusion sans espoir. Car, malheureusement, la plupart des œuvres sont mauvaises » (Goodman 1984, p. 199).

205. Goodman 1968, p. 301.

206. « La recherche désintéressée embrasse à la fois l'expérience scientifique et l'expérience esthétique » (*ibid*., p. 285).

207. Fontenelle 1716.

208. Goodman 1968, p. 301, 304. Ou encore, p. 290-291 : « Dans l'expérience esthétique *les émotions fonctionnent cognitivement* […]. L'émotion est un moyen de discerner quelles propriétés une œuvre possède et exprime. »

209. Voir Schaeffer 1996, p. 167-177.

210. Je n'entends pas par là qu'une appréciation négative conduise inévitablement à se détourner d'un objet ; ce peut fort bien être le point de départ d'une considération plus attentive et, sinon agréable, au moins « intéressante » : il est aussi intéressant (j'y reviendrai) de chercher pourquoi on n'aime pas un objet que de chercher pourquoi on l'aime ; mais je pense qu'une activité « intéressante » ne peut être tout à fait dépourvue d'un certain agrément, même si celui-ci n'est plus exactement d'ordre esthétique.

211. Dans un mouvement dont j'ignore s'il est de concession, Goodman (1968, p. 290) mentionne « notre [?] conviction que l'expérience esthétique est en *quelque* manière émotive plutôt que cognitive », pour ajouter aussitôt que les théories affectivistes échouent à dire *comment* et *pourquoi*. Il me semble que sa propre description des « symptômes » de l'esthétique nous aide, comme l'analyse kantienne du jugement de goût, au moins à percevoir *sur quel terrain* (attentionnel) se produit l'acte d'appréciation, ce qui n'est pas très loin de l'explication réclamée. Ce qui lui manque est sans doute, en chaque occurrence, d'ordre individuel.

212. Faute d'un adjectif plus courant, j'emprunte à la sémiotique greimassienne (Greimas et Courtès 1979) cette catégorie qui s'y articule en états d'*euphorie* ou de *dysphorie*, éprouvés sans appréciation nécessaire sur une cause éventuelle, pour distinguer aussi clairement que possible ce qui relève de l'*état intérieur* de plaisir ou déplaisir et ce qui relève de la *relation affective* d'attirance ou d'aversion.

213. « Le véritable sentiment du beau, c'est l'admiration » (Souriau 1904, p. 120).

214. Je rappelle que dans une addition de 1770 (« Questions sur *L'Encyclopédie* ») à l'article « Beau, beauté » évoqué plus haut à propos de Hume, et avant de réaffirmer sa détermination, toute kantienne avant la lettre, de « ne point faire un traité du *beau* », Voltaire exempte de l'« incertitude » propre au jugement esthétique l'appréciation, en fait morale, des actions humaines : « Le beau qui ne frappe que les sens, l'imagination, et ce qu'on appelle l'*esprit*, est donc souvent incertain ; le beau qui parle au cœur ne l'est pas » (Voltaire 1764, p. 470). Au vocabulaire près (et encore), cette séparation me semble tout à fait pertinente, ou plutôt nécessaire.

215. Voir Rochlitz 1992b et 1994, qui se recoupent en partie.

216. Ou plus exactement à la sphère des jugements qui sont « esthétiques » au sens du premier paragraphe de Kant, sphère qui comprend aussi les jugements d'agrément physique – lesquels sont pour moi, bien évidemment, aussi relatifs que les jugements « de goût » (pour Kant, ils le sont apparemment davantage).

217. Kant 1790, p. 255. Cf. p. 180 : le chant d'un oiseau imité par l'homme « paraît à notre oreille tout à fait insipide ».

218. L'analyse est à peine plus nuancée, au début du même § 42, à propos de fleurs artificielles et d'oiseaux sculptés installés sur des branches d'arbres destinés à tromper un « amateur du beau » : une fois la supercherie découverte, « l'intérêt immédiat qu'il y prenait auparavant disparaîtrait aussitôt, mais ferait sans doute place à un autre intérêt, celui de la vanité qui consiste à décorer une pièce de ce genre d'objets, et pour des yeux étrangers » (p. 251). On voit que l'« autre intérêt », pour n'être cette fois pas nié, n'en est pas moins fortement déprécié comme inauthentique et non esthétique. Je reviendrai plus loin sur cette ambivalence de l'*Interesse* chez Kant.

219. Danto 1981, p. 66. Cf. Schaeffer 1996, p. 149-150.

220. Duchamp 1975, p. 49 ; Goodman 1977, p. 78. Ces suggestions sont évidemment (et diversement) humoristiques, mais on dit qu'un marchand du XVIIIe siècle découvrit un jour chez quelque collectionneur « que la table principale était formée d'un des chefs-d'œuvre de Carrache, que l'on avait fixé sur un pied assez solide pour résister encore quelques années aux dommages du temps » (cité par Haskell, 1976, p. 47), et j'ai lu quelque part que d'aucuns avaient utilisé des toiles de Toulouse-Lautrec pour boucher des trous dans un plafond, et ailleurs que pendant la guerre de 1870, à Louveciennes, les soldats prussiens avaient converti quelques toiles de Monet et de Pissarro en tabliers de boucherie. Les voies du vandalisme ordinaire sont imprévisibles, et parfois plus inventives que les provocations iconoclastes les plus avant-gardistes.

221. À propos de cette même page, Adorno rappelle pertinemment que la connaissance de l'authenticité (ou non) d'une œuvre « influe sur l'expérience esthétique : un tableau est vu différemment lorsqu'on connaît le nom du peintre » (Adorno 1970, p. 231).

222. Et aussi parce que l'oiseleur, par son imitation, doit savoir tromper non seulement un « invité » naïf, mais le rossignol lui-même, ce qu'on peut supposer plus méritoire.

223. Danto 1981, p. 161. Je rappelle que, hors de ces cas d'indiscernabilité, son opinion, dans un mouvement bien connu d'extrapolation à partir des gestes de Duchamp et Warhol, est plutôt que la « réaction esthétique » n'a pas grand rapport avec la fonction des œuvres d'art. Et que, si l'indiscernabilité des boîtes Brillo procède bien, comme le chant de l'oiseleur, d'un acte d'imitation scrupuleuse, celle du *ready-made* (simple) tient à l'existence d'une série industrielle dont il est, physiquement, un exemplaire interchangeable.

224. Et, au moins incidemment, Kant lui-même : « Une beauté naturelle est une *chose belle* ; la beauté artistique est une *belle représentation* d'une chose » (1790, p. 266). Notons toutefois qu'il ne dit pas, comme parfois les classiques, « la représentation d'une belle chose ».

225. Richards 1929.

226. Cette recherche, d'ailleurs, parasite la relation au moins autant que l'information préalable – ce qu'éprouvent tous les pratiquants du commentaire « à l'aveugle », ou du *blindfold test* cher aux amateurs de jazz, qui tournent trop souvent à la devinette.

227. « La symphonie commence [au Cocomero de Florence], je retrouve mon aimable Rossini. Je l'ai reconnu au bout de trois mesures. Je suis descendu au parterre, et j'ai demandé ; en effet c'est de lui *Le Barbier de Séville* qu'on nous donne […]. On chante ce soir [dans un théâtre romain non spécifié] des morceaux qu'on applaudit à outrance ; je demande le nom du compositeur : personne ne le sait. » Nous sommes ici dans la semi-fiction de *Rome, Naples et Florence en 1817*, mais qui témoigne clairement d'un usage d'époque (Stendhal 1817, p. 16 et 25).

228. Proust 1913, p. 339.

229. Kant 1790, p. 171.

230. *Ibid*., p. 226. Cette remarque trouve un écho chez Hegel 1835, p. 106-107, qui l'étend aux plantes éphémères des forêts vierges, « qui dépérissent et parfois disparaissent sans que personne ait pu en jouir ».

231. Borges 1921, p. 840.

232. Schaeffer 1996, p. 259.

233. Voir entre autres Weitz 1956, p. 36.

234. « En vérité l'art est dans la nature ; il est à celui qui sait l'en extraire » (j'ignore la source de cette citation, que je trouve dans Piel 1983, face à la planche 17).

235. Panofsky 1940, p. 42. L'« objectivité » attribuée ici à la « valeur artistique » visée par le sculpteur médiéval se définit par opposition au caractère subjectif de « notre » appréciation esthétique actuelle : l'intention du producteur n'est « objective » que pour le récepteur.

236. Valéry 1937, p. 887.

237. Sur ce sujet aussi passionnant que difficile, voir entre autres Dickie 1973, p. 30, et Schaeffer 1996, chap. I. Les gribouillis hasardeux, mais parfois séduisants, de très jeunes enfants présentent le même cas – ce qui relativise un peu l'opposition entre l'espèce humaine et les autres.

238. *Ibid*., p. 892 ; j'aime assez la « prétention de douter ».

239. Heidegger 1936. Mais la distinction entre œuvre et produit est courante, avec la forte connotation axiologique qui s'y attache, par exemple chez Balzac (cité dans le *Robert*) : « Nous avons des produits, nous n'avons plus d'œuvres. »

240. Kant 1790, p. 180 et 254.

241. Cette dernière appellation ne doit pas trop interférer avec celle, institutionnelle et muséale, d'« objet d'art », qui semble curieusement réservée aux produits des arts dits « mineurs » (orfèvrerie, ferronnerie, joaillerie, ébénisterie, ivoirerie, etc.), où l'intention esthétique est reconnue en proportion variable : certains de ces objets sont utilitaires (meubles, ferrures), d'autres (bijoux) sont essentiellement décoratifs – ce qui n'est pas exactement une absence de fonction. La hiérarchie qui s'y exprime nous est étrangère, mais la notion (comme celle d'« artisan d'art ») illustre assez bien l'existence de cas intermédiaires, qui nous importe.

242. Les objets naturels n'en comportent aucune, sauf hypothèse d'un Dieu artiste, et celle des objets usuels, contrairement auxdits « objets d'art » (qui ont souvent une fonction pratique et une visée esthétique également manifestes), est incertaine : je puis avoir avec un *tribulum* ancien une relation esthétique (conditionnelle) très intense, mais j'ignore si son producteur l'avait le moins du monde visée – et à vrai dire j'en doute fort. Le traiter en pur objet esthétique (« décoratif ») implique que l'on fasse une impasse totale sur sa fonction pratique originelle, à supposer qu'on la connaisse.

243. Panofsky 1940, p. 39.

244. « Un artefact visant avant tout la considération esthétique » (Urmson et Pole 1957, p. 87). « Un artefact produit dans l'intention spécifique de provoquer une réponse esthétique » (Vivas 1959, p. 233). La définition de Dickie, qui introduit le terme, selon moi bienvenu, de *candidature* à l'appréciation, est plus complexe puisqu'elle fait aussitôt référence à une instance institutionnelle de validation, qui ne me paraît pas indispensable ; en revanche, elle s'abstient de préciser le caractère esthétique de l'appréciation, qui, dans la lignée de Duchamp (et de Danto), ne lui semble pas pertinent : « Artefact auquel une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art) ont conféré le statut de candidat à l'appréciation » (cette formulation, qui n'est pas la première en date, est dans Dickie 1973).

245. Panofsky 1940, p. 39-41. Le « sommaire » placé en tête de la traduction française de ce chapitre mérite aussi d'être cité : « L'œuvre d'art, définie comme un objet créé par l'homme, qui sollicite une perception d'ordre esthétique. Elle se distingue ainsi : 1) des objets naturels ; 2) des objets créés par l'homme à des fins pratiques (ceux-ci se subdivisant en véhicules d'informations et outils ou appareils). Tout objet peut être esthétiquement perçu, et la plupart des œuvres d'art peuvent, sous un certain angle, être perçues comme objets pratiques. Mais ce qui distingue l'œuvre d'art de tout autre objet, c'est qu'elle a pour "intention" d'être esthétiquement perçue. Ce critère de l'"intention" se manifeste par un intérêt porté à la forme, indépendamment de l'intérêt porté à l'idée du travail à fournir ; mais puisque tout objet comporte un élément formel, ce critère est lui-même tout relatif : la ligne de démarcation entre œuvres d'art et objets pratiques dépend d'une "intention" qui ne peut être déterminée de façon absolue » (p. 28).

246. L'opposition ici suggérée entre *fonction* et *visée* n'a rien d'absolu : je ne souhaite pas par là exclure définitivement la relation esthétique des « fonctions » éventuellement vitales de l'espèce humaine ; je veux seulement en maintenir ouverte la question.

247. Quelques lignes plus loin, d'ailleurs, Panofsky, définissant sa notion du « contenu » comme distinct du « sujet traité », parle, en des termes empruntés à Peirce, de « ce qu'une œuvre laisse voir, sans en faire parade (*that which a work betrays but does not parade*) ». Cette formule fait écho anticipé à la discussion abordée ici plus haut sur les critères objectifs (ou non) des valeurs d'exemplification comme propriétés « exhibées » ou simplement « possédées ».

248. On ne doit pas confondre cette intention esthétique globale (« candidature » à l'attention esthétique) avec l'intention spécifique (par exemple, symbolique) d'une œuvre, dont il sera question plus loin avec (ou *contre*) Beardsley ; l'une peut être certaine, ou probable, alors même que l'autre est douteuse ou inaccessible : je puis être à la fois incertain de ce que Kafka « veut dire » dans *Le Château*, et certain de son intention littéraire ; ou inversement, certain de la fonction d'un ustensile ou d'un édifice ancien, et incertain de son intention esthétique, ou de ce que l'on appelle, depuis Riegl, son *Kunstwollen*.

249. Weitz 1956, p. 36. Weitz conteste à juste titre l'existence de tels critères empiriques, mais il a tort, selon moi, d'étendre, en bon wittgensteinien, cette contestation aux critères de définition conceptuelle. Encore une fois, la difficulté fréquente de *reconnaître* comme telle une œuvre d'art singulière n'implique aucune

impossibilité de *définir* l'œuvre d'art en général. Un critère définitionnel n'est pas nécessairement un critère de reconnaissance.

250. Proust 1921a, p. 813. Dans le *Contre Sainte-Beuve* (1971, p. 285), la même réplique est attribuée à la « comtesse de Guermantes ».

251. « Ne pensez pas, mais *voyez* ! » (Wittgenstein 1953, § 66) ; mais il n'y a là, le plus souvent, rien à *voir* et tout à *apprendre*.

252. Gombrich 1987, p. 332-348.

253. Dans une édition précédente, j'avais employé *artisticité*, néologisme de dérivation correcte, mais plutôt lourde, dont Michel Contat, dans un compte rendu (*Le Monde des livres* du 6 janvier 1995), prédit qu'il ne risquait pas de faire fortune ; mais, sans doute inconsciemment motivé par cette réprobation (justifiée), il le cita sous la forme amendée (par haplologie) d'*articité*, que j'adopte volontiers – ne serait-ce que pour accomplir au plus vite sa prédiction.

254. On peut aussi objecter à Gombrich le caractère largement transformé par l'homme de certains objets « naturels », déjà mentionné, et qui rend parfaitement pertinent de « critiquer » un arbre ou une fleur obtenus par sélection, sans aller jusqu'au projet heureusement inabouti de Viollet-le-Duc, de « restaurer » le mont Blanc – si j'en crois Danto 1981, p. 154.

255. Il s'agit évidemment des deux fenêtres de droite de la façade donnant sur la lagune, qui témoignent d'un état antérieur à l'achèvement de l'édifice actuel ; cette particularité très manifeste n'a pas échappé, en tout cas, au commentaire (favorable) de Ruskin, qui juge que « l'ensemble gagna à cette irrégularité dans les espaces de murs s'étendant au-dessus et au-dessous des fenêtres » (Ruskin 1851-1853, p. 108).

256. Gombrich 1987, p. 219.

257. Voir Genette 1991, chap. I.

258. À condition bien sûr d'être elles-mêmes assurées : quand je ne sais pas si tel texte est une fiction ou un document, je peux hésiter en conséquence sur sa littérarité constitutive, et m'en remettre à mon appréciation esthétique pour lui conférer une littérarité attentionnelle, ou conditionnelle, comme simple objet esthétique. Il arrive aussi qu'un texte soit « inclassable » par hésitation entre deux appartenances toutes deux manifestement littéraires (par exemple, entre *nouvelle* et *poème en prose*) ; dans ce cas, l'incertitude générique n'entraîne aucune incertitude sur le statut artistique. Le doute au niveau d'une classe n'entraîne pas nécessairement, comme feignent de le croire les wittgensteiniens, un doute au niveau de la classe supérieure : quand j'ignore quel est cet animal, je sais bien que c'est un animal.

259. Schaeffer (1996, p. 52) mentionne le cas de ces rouleaux de peinture rapportés de Chine et d'abord répartis entre le Louvre (comme œuvres d'art) et le musée Guimet (comme documents historiques), puis réunis à Guimet entretemps devenu lui-même musée d'art. On sait que les divers projets actuels concernant la présentation des arts « premiers » se heurtent, entre autres, à de tels problèmes de classification.

260. Mais je rappelle que d'autres, comme Hegel, ou Beardsley, tiennent au contraire que le statut d'œuvre d'art *augmente* la valeur esthétique d'un objet, reconnu comme « produit de l'esprit » (Hegel 1835, p. 10) et investi d'une « fonction [esthétique] spécialisée » (Beardsley 1958, p. xx). Mon opinion, on le verra, est plutôt qu'il en modifie le terrain attentionnel en imposant à l'attention des références spécifiques que ne comporte pas le simple objet esthétique. Pour Dufrenne (1990, p. 812), « le lieu où la beauté se produit, où elle est produite, est principalement l'art » ; cet adverbe relativise le privilège, et il est de fait que seul le beau (ou le laid) artistique « est produit » – tandis que le naturel « se produit » en quelque sorte de lui-même.

261. Beardsley et Wimsatt 1946.

262. C'est le titre du chapitre I de Beardsley 1958.

263. *Ibid*., p. 29 *sq*.

264. « L'Illusion de l'Intention est une confusion entre le poème et son origine, cas particulier de ce que les philosophes connaissent bien sous le terme d'Illusion Génétique » (Beardsley et Wimsatt 1949, p. 21 ; je respecte ici les capitales, qui ont leur importance chez ces auteurs).

265. Voir entre autres Hirsch 1967, qui prend ici le contre-pied de Beardsley et Wimsatt.

266. Paradoxalement puisqu'il faut construire artificiellement une situation (par exemple : *blindfold test*) susceptible d'éliminer les données génétiques « naturellement » liées à la réception des œuvres.

267. Mais un expert pourrait sans doute évaluer assez précisément cette propriété sans recourir à un instrument, et donc d'une façon directement perceptuelle.

268. Beardsley 1958, p. 50 *sq*.

269. Le second exemple de Beardsley est en fait une bibliothèque universitaire (indéterminée) en forme de tour gothique. Le très beau Harkness Memorial de Yale (vers 1920) présente la tricherie supplémentaire d'avoir été artificiellement érodé pour simuler l'ancienneté.

270. Je crois savoir que de dôme de la Sainte-Geneviève (aujourd'hui Panthéon) de Soufflot recourait déjà à un artifice de même sorte.

271. Je renonce ici à « un dimanche », parce qu'un tel trait peut dans certains cas se conjecturer de traits perceptibles du tableau, tels que l'habillement des personnages ou le couvert d'une table. « Peintre du dimanche » est d'ailleurs presque une catégorie générique, et chaque jour de la semaine a quelque chose comme une tonalité propre (« … comme un lundi »), qu'une sensibilité proustienne saurait percevoir ; les quantièmes sont nettement plus conceptuels.

272. Goodman 1968, p. 136-137.

273. Voir entre autres Hours 1964.

274. Ou Proust 1904 : « Une cathédrale n'est pas seulement une beauté à sentir. Si même ce n'est plus pour vous un enseignement à suivre, c'est du moins encore un livre à comprendre. »

275. Goodman 1968, p. 139-146.

276. Beardsley 1958, p. 502-503.

277. J'adopte désormais cet adjectif pour désigner ce qui relève d'une perception, en supposant acquise la correction déjà proposée de *perceptible* en *perçu*.

278. Il peut sembler abusif de qualifier de technique un fait manifestement involontaire : Stendhal ne choisit pas ses *lettres* (et c'est pourquoi leur nombre n'est pas pertinent) ; mais ce fait involontaire découle d'un fait volontaire, et pertinent, qui est le choix des *mots*.

279. Beardsley 1958, p. 53.

280. Malraux 1947, p. 224.

281. Bartlesville, Oklahoma, 1952 ; cet édifice a été quelque peu dénaturé à l'exécution ; il avait été largement anticipé par un projet de 1929 pour une St Mark Tower à New York. Le porte-à-faux en général est l'un des traits favoris de Wright.

282. Voir Alpers 1983, p. 68-77, et les études antérieures qui y sont signalées. Le jugement de Clark peut être confronté à ceux de Proust et de Claudel. « Le plus beau tableau du monde » supporte décidément bien des façons de voir.

283. Souriau 1904, d'après Francastel 1956, p. 35. Je ne retrouve pas littéralement cette formule dans ledit ouvrage, mais bien d'autres de même teneur, par exemple : « En principe, la forme la plus esthétique que puisse avoir un objet construit de main d'homme est celle qui répond le plus simplement, le plus directement à sa destination » (p. 364). Souriau n'est évidemment ici qu'un tenant parmi bien d'autres de l'esthétique fonctionnaliste, qui ne manque d'ailleurs pas de mérites.

284. Loos 1908.

285. Riffaterre 1966.

286. Beardsley 1958, p. 459-460.

287. Le fait est en tout cas (et j'y reviendrai) qu'il nous arrive fréquemment de constater un désaccord entre notre appréciation d'une œuvre et ce que nous savons de l'intention, réalisée ou non, de son auteur, qui n'engage en rien notre goût.

288. Stolnitz 1973.

289. Sagoff 1976 ; voir également 1978 ; ces deux textes datent en fait de 1973 et 1975.

290. Wheeler 1972.

291. La terminologie de ce secteur est un peu confuse, mais il me semble que l'opposition entre prédicats à une et à deux places recouvre celle, jadis proposée par Lachelier (1907, p. 41-44), entre « propositions d'inhérence » et « propositions de relation ».

292. Sans effort intempestif d'originalité, et sans aucunement viser la postérité ; mais, sauf accident, l'éclat reconnu à ladite personne durera bien autant que l'attention accordée à cette page.

293. Oswald Ducrot *in* Ducrot et Schaeffer 1995, p. 447.

294. Gombrich 1959, p. 456, cité par Sagoff 1976, p. 173.

295. Schaeffer 1992, p. 81.

296. Il va de soi qu'un bonsaï, « géant » ou non, n'est pas précisément un simple « objet naturel » – pas plus bien sûr que Claudia Schiffer (quant à Babar…) ; je pourrais sans doute changer d'exemple, mais il n'est pas mauvais de rencontrer une fois de plus la relativité de l'opposition entre objets naturels et artefacts.

297. Walton 1970.

298. J'emploie ici, comme ailleurs, cet adjectif dans un sens large, qui ne renvoie pas spécifiquement à l'existence des « genres » (littéraires, picturaux, musicaux), mais à celle des *classes* en général, puisque ce nom ne permet, en français, aucune dérivation claire. Un autre avantage de *générique* est de faire couple avec générique, dont il est évidemment fort proche : assigner une œuvre à un genre (par exemple : *dripping*) revient souvent à l'assigner à une origine (en l'occurrence : Pollock).

299. J'emploierai ce terme plus volontiers que celui d'*appartenance*, qu'emploie souvent Walton, parce que je pense, bien sûr, que ces relations relèvent de décisions attentionnelles au moins autant que de données de fait ou d'intention auctoriale.

300. Je n'entends pas ici *classique* au sens de ce que nous allons, après Walton, qualifier de « standard » : *Rio Bravo* n'est nullement un « western classique », mais plutôt (à mes yeux) un western « d'une rigueur toute classique » – et qui n'est pas typique du genre. Dans un autre genre (un peu plus difficile à nommer), *Casque d'or* est « classique » au même sens.

301. Walton 1970, p. 91 ; je corrige légèrement la traduction pour rester au plus près du texte à la fin de cette phrase : *« in case the lack of that feature would disqualify, or tend to disqualify, a work from that category »*.

302. *Ibid*., p. 103-105.

303. « Avertissement » de 1648, « Examen » de 1660 et *Discours sur la Tragédie* (même date) ; je reviens à l'instant sur ce cas complexe.

304. Ce dernier « indice » n'est pas d'une « perceptualité » très évidente, car il faut s'en assurer par voie d'exploration ; il est plutôt d'ordre définitionnel, c'est-à-dire conditionnel : assuré qu'une pyramide serait un volume plein, ce serait plutôt une (grosse) sculpture ; assuré qu'on peut y pénétrer, et même y résider, mort ou vif, c'est plutôt un édifice. Mais on trouve facilement des cas plus douteux, comme les grands totems de Dubuffet, ou la statue de la Liberté.

305. La première appellation est due à Duchamp, la seconde à Arp ; mais Calder a aussi produit des œuvres mixtes, tout naturellement qualifiées de « mobiles-stabiles ».

306. Ici comme ailleurs, j'emploie ce terme dans le sens aujourd'hui courant de modèle généralement et temporairement accepté, quel qu'en soit le domaine d'exercice. Cette extension était d'avance autorisée par Kuhn, qui reconnaît avoir lui-même emprunté au champ artistique, pour l'appliquer à celui de la science, la notion de « périodes séparées par des ruptures révolutionnaires » (Kuhn 1962, p. 282).

307. Walton 1970, p. 109.

308. Corneille 1660, p. 56. L'effet d'innovation aurait été plus manifeste s'il avait fait de cet oxymore une indication générique, comme de nos jours (1932) Vichnievski intitule une de ses pièces *Tragédie optimiste*. Le sens antérieur du terme « tragi-comédie », inauguré en France par Garnier pour sa *Bradamante* (1582) et encore illustré en 1632 par le *Clitandre* du même Corneille, était passablement plus confus, désignant un genre effectivement mêlé de tragique, d'aventures et de comique.

309. C'est dans l'« Avertissement » de 1648 qu'il commence de revendiquer pour cette pièce le respect des deux règles thématiques fixées par Aristote à la tragédie : héros ambigu (ni tout à fait bon ni tout à fait méchant) et malheur causé par un proche.

310. Voir Danto 1992, « Introduction ». Mais le caractère soustractif des abandons de traits définitoires n'apparaît pas toujours dans les qualifications génériques explicites : ainsi, l'addition du trait « avec chœurs », inaugurée par la *IX^e^ Symphonie* de Beethoven, équivaut en fait à l'abandon d'un critère antérieur implicite, selon lequel une symphonie était par définition une œuvre purement orchestrale ; chez Mahler, la présence de voix, devenue entretemps un trait « variable », ne sera plus mentionnée en titre.

311. Rosenberg 1972, qui évoque encore, à propos de Rothko et de ses amis de la « branche théologique de l'expressionnisme abstrait » (Still, Newman, Reinhardt, Gottlieb), « une sorte de marathon des suppressions – l'un se débarrassait de la couleur, un autre de la texture, un troisième du dessin, et ainsi de suite » (p. 103-104).

312. Rosen 1971, p. 380.

313. En attendant la revendication « romanticiste » d'une tragédie en prose : « Une des choses qui s'opposent le plus à la naissance de ces moments d'illusion, c'est l'admiration, quelque juste qu'elle soit d'ailleurs, pour les beaux vers d'une tragédie » (Stendhal 1823, p. 60).

314. Walton 1970, p. 93.

315. *Ibid*., p. 90-92. Mais Walton semble hésiter lui-même sur cette notion, qu'il déclare en note difficile à définir avec précision.

316. Voir Danto 1994, p. 83.

317. « Ce que nous avons entendu dire par des critiques ou par d'autres personnes concernant les œuvres que nous avons déjà rencontrées, leur manière de les classer et les ressemblances auxquelles ils nous ont rendus attentifs » (Walton 1970, p. 94).

318. *Ibid*., p. 121.

319. Danto 1994, p. 18.

320. Pour illustration de cette discipline, je ne puis que renvoyer de nouveau à Haskell 1976, excellent révélateur des conditions (fort diverses) de la « redécouverte » en art et des fluctuations incessantes de l'attention, de l'interprétation et de l'appréciation.

321. Goodman 1975, p. 51.

322. Goodman 1981b, p. 131.

323. *Ibid*.

324. On trouve dans Schapiro 1953 un exposé lucide de la question, évidemment limité au domaine des arts plastiques ; mais Rosen 1971 illustre parfaitement ce type d'étude en musique.

325. J'étends évidemment ici le concept de paratexte (Genette 1987) à l'ensemble des arts, où fonctionnent à des degrés divers les indications de toutes sortes fournies par voie de titres, de préfaces et autres commentaires officiels ou officieux.

326. Panofsky 1932 et 1939. Sur cette sémiotique complexe, voir Klein 1970, chap. XVI : « Considérations sur les fondements de l'iconographie », qui, à juste titre, enrichit encore le système d'une détermination stylistique, où « le style dit comment il faut lire les termes significatifs » (p. 369).

327. Sur la pertinence esthétique de l'« explication géographique » et son effet positif, chez lui, sur l'appréciation des paysages, voir Gracq 1978, qui ajoute toutefois (p. 1209) que la géographie qu'il a pratiquée comme spécialiste en était encore à un stade empirique et qualitatif, en cela plus proche de la relation commune : il s'agissait pour lui, précise-t-il ailleurs (p. 1232), de « la morphologie : l'étude des formes du terrain » ; nous ne sommes pas si loin de la conception wölfflinienne de l'histoire de l'art.

328. Le mot *admiration*, dont j'ai dit plus haut qu'il ne s'appliquait pleinement qu'aux œuvres humaines, est ici tout à fait pertinent.

329. Klein 1970, p. 408-409, que je cite un peu en désordre. Il faut rappeler ici la célèbre remarque de Wölfflin (1915, p. 16), qu'en art « tout n'est pas possible en tout temps ». Et du même (1940, p. 113) : « Toute réception d'une œuvre d'art est relative. La même forme n'a pas la même signification à toutes les époques. »

330. Panofsky 1960, p. 94-95. Une illustration littéraire parmi bien d'autres de ce que Panofsky qualifie de « concept » déformé mais concret est fournie par l'aboutissement au XII^e siècle, dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, d'une épopée homérique alors ignorée dans son état originel mais transmise au cours des siècles de parodies (sérieuses) en parodies. Et les architectures préromanes et romanes témoignent à leur façon d'une continuité vivante avec l'héritage antique, dont elles dérivent empiriquement sans avoir à le « redécouvrir ».

331. Sartre 1947, p. 193, qui renvoie négligemment à « Gelhart, je crois ». Il s'agit peut-être de Gebhart 1879, où l'on trouve au chap. IV quelques bribes, à vrai dire moins dramatiques, de cette évocation. Il est d'ailleurs frappant de lire, sous la plume de Sismondi, une déploration analogue sur les cités de la Renaissance à leur tour déchues, en ce début du XIX^e siècle, et désertées ou hantées par une population misérable et incapable de les reconnaître : « on sent que de telles villes […] sont l'ouvrage d'un grand peuple, et que ce grand peuple ne se trouve plus nulle part » (Sismondi 1807, cité par Haskell 1993, p. 292).

332. D'ailleurs plutôt florentins, comme si une certaine distance physique et le choc culturel du « voyage à Rome » étaient nécessaires à cette « vision nostalgique née d'un sentiment d'éloignement en même temps que d'affinité – qui est l'essence même de la Renaissance » (Panofsky 1960, p. 203). Ces formules, bien sûr, simplifient quelque peu une analyse plus nuancée dans le détail : Panofsky ne méconnaît pas, par exemple, l'influence sur Brunelleschi de « constructions toscanes prégothiques comme San Miniato et la Badia de Fiesole » (p. 175), ce que Robert Klein accentuera en déclarant ce dernier « plus proche de l'architecture paléochrétienne ou même romane que de l'Antiquité » (Klein 1970, p. 215). Les deux relations à l'antique (par continuité et par redécouverte), quoique distinctes, ne sont pas absolument exclusives.

333. Danto 1986, p. 148.

334. C'est, je pense, en ce sens que Schaeffer (1996, p. 366) qualifie de non « optimale », par exemple, une écoute du *Zarathoustra* de Richard Strauss qui ne prendrait pas en compte son programme thématique. On peut assurément en dire autant d'une contemplation de la *Cène* qui négligerait son programme iconographique. Des réceptions de ce type sont artistiquement incomplètes, sans qu'on puisse les qualifier d'esthétiquement inférieures – ce qui n'aurait simplement aucun sens.

335. Cité dans Rosen 1971, p. 393.

336. Je précise « à mon insu » parce que la conscience du caractère lacunaire d'une réception, quelle qu'en soit la cause, ne manque pas d'affecter l'appréciation du fragment perçu : j'apprécie la *Vénus de Milo* telle qu'elle est devenue, et en même temps je m'interroge sur ce qui lui (et me) manque ; mon appréciation est en quelque sorte inquiétée par la conscience de ce manque. Si j'en ignore le fait, ou si je parviens à l'oublier complètement, ma relation au fragment devient aussi plénière qu'à une œuvre intacte, ou constitutivement partielle, comme les bustes classiques.

337. « Aussi longtemps qu'on n'a pas constitué l'œuvre, au sens des phénoménologues, on ne sait pas à quoi on réagit esthétiquement » (Danto 1981, p. 175) ; ce qui n'empêche évidemment pas toujours de réagir, sans savoir à quoi.

338. Duchamp 1975, p. 247.

339. Ruskin 1885 ; à vrai dire, ce texte concerne plutôt les sculptures du portail que l'architecture de l'édifice.

340. Un test empirique peut illustrer cette incomplétude : si je déclare que j'ai lu la *Tentation* (œuvre à versions), on risque fort de me demander *laquelle*, question que je m'attirerai moins vraisemblablement en déclarant que j'ai vu *Le Penseur* de Rodin, œuvre autographique à exemplaires multiples.

341. « Presque », parce que le mode d'intégration des versions dispersées d'une œuvre plurielle n'est évidemment pas le même que celui des éléments dispersés d'une œuvre composite comme un triptyque.

342. La référence à Kant peut de ce fait sembler inutile : il suffirait de qualifier d'*intérêt*, dans un sens fort banal, la relation que je vise ici ; mais l'adhésion que j'ai marquée (après d'autres) à la thèse kantienne du « caractère désintéressé » oblige à quelques précautions dans l'emploi ultérieur de ce terme – même si Kant lui-même ne s'en soucie guère.

343. Voire de l'érudition historique maniaque, comme il s'en manifeste souvent, par exemple, chez les amateurs de jazz ; il ne faut évidemment pas confondre ce « cognitif » – là avec l'activité, elle aussi cognitive, même si tout à fait « primaire », que comporte toute perception de l'objet.

344. « L'intéressant n'est pas le bien, ni le beau, ni le réel, ni l'aimable, ni l'utile, ni l'indispensable, ni même l'important ; ou plutôt, lorsqu'il est ceci ou cela, bon ou beau, ce n'est pas cela qui le rend intéressant. En un mot, l'intéressant est *désintéressé*. » (Veyne 1995, p. 67).

345. Schaeffer 1996, p. 232-247.

346. *Ibid*., p. 240.

347. *Ibid*., p. 241.

348. Gombrich 1987, p. 143.

349. Kant 1790, p. 232.

350. Proust 1919a, p. 442.

351. « Quatrième Discours à l'Académie », cité par Gombrich 1987, p. 167 et 279.

352. Kant 1790, p. 312.

353. *Ibid*., p. 226.

354. Hegel 1835, p. 107.

355. Kant 1790, p. 260-277 ; sur ce propos, que je traite ici de manière cavalière, voir Schaeffer 1992, p. 55-65. Cette valorisation du « naturel » dans l'art se retrouve évidemment dans le rejet, déjà évoqué, de l'idéal de perfection et de régularité.

356. *Ibid*., p. 260-261 ; c'est moi qui souligne la concessive.

357. Freud 1914, p. 94. Je rappelle que figurent encore dans ce palmarès de la séduction narcissique certains types de femmes, les « grands criminels », et… les humoristes.

358. Henri Van de Velde, cité par Francastel 1956, p. 101. Cette « recherche inconsciente », si une telle chose existe, n'est apparemment pas tout à fait une absence de recherche, mais l'effet est sans doute le même.

359. Hegel 1835, p. 37.

360. Je cite ce dernier exemple d'après une tradition plausible, mais peut-être apocryphe ; selon Proust (1971, p. 273), Wilde aurait dit : « Ce n'est que depuis l'école des lakistes qu'il y a des brouillards sur la Tamise » ; en termes de chronologie du moins, cela revient au même.

361. Proust 1921a, p. 623 (cf. 1921b, p. 615) ; ce développement fait suite aux remarques citées plus haut (p. 129) sur le « nouvel écrivain », dont il confirme l'inflexion relativiste : chaque artiste crée un univers « nouveau » mais « périssable », jusqu'à la prochaine création par un nouvel artiste d'un nouvel univers, et ainsi de suite, dans un mouvement dont Proust se demande s'il n'est pas, contrairement à l'opinion courante, analogue aux « progrès continus » de la science (1921a, p. 624).

362. Proust 1971, p. 373.

363. On sait d'ailleurs que, pour Goodman, l'art n'est qu'une pratique de *worldmaking* parmi d'autres – dont la science.

364. « Je me boucherai les oreilles, ne voudrai entendre ni raison ni raisonnement et préférerai croire fausses toutes les règles des critiques, ou croire du moins qu'elles ne trouvent pas en l'occurrence d'application, plutôt que de laisser déterminer mon jugement par des arguments probants *a priori*, puisqu'il s'agira d'un jugement de goût et non de l'entendement ou de la raison » (Kant 1790, p. 233).

365. Danto 1981, p. 155-156, et p. 161 déjà citée.

366. Schaeffer 1996, p. 28.

367. De cette géométrie variable, Schaeffer (*ibid*., p. 112-119) propose une figuration diagrammatique qu'il n'invite pas à « prendre au pied de la lettre », mais qui me semble très suggestive. Sur la question si discutée de l'universalité (ou non) de la relation esthétique, voir *ibid*., p. 137-143.

368. Leiris 1996, p. 1086.

369. Schaeffer 1996, p. 138.
370. *Ibid*., p. 109, 117 ; cf. p. 49-51.
371. Cité par Philippe Dagen, *Le Monde*, 18 novembre 1995.
372. Goodman 1977, p. 78.
373. Goodman 1984, p. 145. Je m'abstiens de traduire le terme *implementation*, qui ne me semble pas avoir en français d'équivalent satisfaisant. Ce que je traduis par « faire qu'une œuvre agisse comme telle » est « *making a work of art work as such* », dont le jeu sur le double sens de *work* est intraduisible – sinon par l'expression, aussi volontairement ambiguë, « l'œuvre de l'art ».
374. Cette difficulté est bien perçue par Chateau 1994, p. 112-113.
375. Goodman 1977, p. 81.
376. « *A work is something made* » (Goodman 1984, p. 145). Mais le contexte, dans cet article de 1982 sur l'« *Implementation of the Arts* », réduit peut-être la portée de cette phrase : « Une œuvre, bien sûr, doit être exécutée pour être *implemented*, mais c'est parce qu'on ne peut avoir d'œuvre qu'à travers une exécution – une œuvre est quelque chose qui est *fait* » (j'ai donné plus haut la suite de ce passage : « Quand un objet n'est pas un artefact… »). Comme on le voit, tous les termes sont ici passablement ambigus.
377. Goodman 1977, p. 82.
378. Je rappelle que Goodman accepte la qualification de relativiste, au moins corrigée en « relativisme constructif », ou « constructionisme » (Goodman et Elgin 1988, p. 45 *sq*.), mais rejette le subjectivisme comme une « menace » (Goodman et Elgin 1990, p. 83).
379. Voir Genette 1991, où ce qualificatif était appliqué au cas particulier des statuts de littérarité. Mais je n'envisageais alors – je m'en avise maintenant *a contrario* – que le cas des œuvres littéraires constitutives et celui des textes reçus comme simples objets esthétiques attentionnels, sans considérer le cas, en quelque sorte intermédiaire, des textes reçus comme intentionnellement littéraires au nom d'une simple *hypothèse attentionnelle* : si j'apprécie esthétiquement le Code civil (deuxième cas), je peux en outre attribuer à son auteur une intention esthétique, et dès lors (troisième cas) le *tenir* (à tort ou à raison) *pour* une œuvre littéraire.
380. Huizinga 1919, p. 308-331.
381. Voir Schaeffer 1996, p. 141-142.
382. « La fonction esthétique est la finalité (principale) de l'œuvre d'art » cf. *supra*, p. 15. Cette parenthèse se voulait prudente en ce qu'elle visait à laisser leur place à d'autres finalités, par exemple pratiques ; mais il suffit de traduire cette phrase en termes de définition (« Pour être une œuvre d'art, un objet doit avoir la fonction esthétique pour finalité principale ») pour que cette concession devienne une exigence excessive.
383. Schaeffer 1996, p. 366.
384. Seel 1992, p. 28, cité in *ibid*., p. 42.
385. Valéry 1934, p. 1353.
386. On m'objecte Duchamp, et consorts ; mais j'ai déjà dit pourquoi je doute de cette intention négative : Dada, détour assez courant, veut plaire en déplaisant.
387. Cette exigence est en particulier celle d'Adorno, pour qui « le concept d'œuvre d'art implique celui de la réussite. Les œuvres d'art non réussies ne sont pas des œuvres d'art » (Adorno 1970, p. 241 ; voir aussi p. 213, et 333 : « Une esthétique axiologiquement neutre est un non-sens ») ; c'est également celle de Rochlitz 1992 (a et b) et 1994, *passim*. La formule d'Adorno, qui a certes le mérite de la clarté, me semble logiquement insoutenable : autant dire que les chats noirs (ou blancs, etc.) ne sont pas des chats. Sur ce sujet, voir Schaeffer 1996, p. 186-199 et Conclusion.
388. Mais sans doute les deux domaines tiennent-ils leur analogie de leur appartenance commune à la sphère plus générale des activités humaines. Oswald Ducrot (Ducrot et Schaeffer 1995, p. 641-650) rapproche opportunément de la distinction austinienne entre illocutoire et perlocutoire et de la distinction searlienne entre règles constitutives et règles normatives, celle, antérieurement proposée par Bühler, entre *acte* et *action* (linguistiques) : l'acte est « inhérent au fait même de parler », l'action consiste (j'interprète un peu) en l'effet, heureux ou malheureux, de cet acte. Cette distinction me semble valoir pour toute activité, et donc entre autres pour l'activité artistique : la production d'une œuvre, comme de tout artefact, est un acte, qui peut être ou non reconnu comme tel, et exercer ou non l'action qu'il vise. Les deux faits sont relativement indépendants : le premier ne suppose pas le second, et réciproquement.
389. Todorov 1995, p. 161-165.
390. Proust 1905, p. 178.

Bibliographie

Adorno, Theodor W. (1963), *Quasi una fantasia*, trad. fr. de Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1982.

– , (1970), *Théorie esthétique*, trad. fr. de Marc Jimenez, nouvelle éd., Paris, Klincksieck, 1989.

Aldrich, Virgil (1963), *Philosophy of Art*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.

Alpers, Svetlana (1983), *L'Art de dépeindre*, trad. fr. de Jacques Chavy, Paris, Gallimard, 1990.

– , (1988), *L'Atelier de Rembrandt*, trad. fr. de Jean-François Sené, Paris, Gallimard, 1991.

Arasse, Daniel (1992), *Le Détail*, Paris, Flammarion.

Aristote (1980), *La Poétique*, trad. fr. de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éd. du Seuil.

Barthes, Roland (1964), *Essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil.

– , (1968), « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éd. du Seuil, 1984.

– , (1971), « De l'œuvre au texte », *ibid.*

Baumgarten, Alexander Gottlieb (1750), *Æsthetica*, trad. fr. de Jean-Yves Pranchère, *Esthétique*, Paris, L'Herne, 1988

Baxandall, Michael (1985), *Formes de l'intention*, trad. fr. de Catherine Fraixe, Nîmes, Jacqueline Chambon.

Beardsley, Monroe (1958), *Aesthetics*, 2e éd., Indianapolis, Hackett, 1981.

– , (1969), « L'expérience esthétique reconquise », *in* Lories 1988.

– , (1970), « Le point de vue esthétique », *in* Lories (1988).

– , (1978), « *Languages of Art* and Art Criticism », *Erkenntnis*, n°12.

Beardsley, Monroe C., et Wimsatt, William K. (1950), « L'illusion de l'intention », *in* Lories (éd.) (1988).

– , (1949), « The Affective Fallacy », *in* W. Wimsatt, *The Verbal Icon*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954.

Bell, Clive (1914), *Art*, Capricorn Books, 1958.

Benjamin, Walter (1935), « L'œuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction », *Œuvres choisies*, trad. fr. de Maurice de Gandillac, Paris, Julliard, 1959.

Berlioz, Hector (1862), *À travers chants*, Paris, Gründ, 1971.
Binkley, Timothy (1977), « "Pièce" : contre l'esthétique », *in* Genette (1992).
Blanchot, Maurice (1950), « Le Musée, l'Art et le Temps », *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.
– , (1959), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard.
Borges, Jorge Luis (1921), « Critique du paysage », in *Œuvres complètes*, trad. fr. de Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1993, t. I.
– , (1944), *Fictions*, trad. fr. de P. Verdevoye et N. Ibarra, Paris, Gallimard, 1951.
– , (1952), *Enquêtes*, trad. fr. de Paul et Sylvia Bénichou, Paris, Gallimard, 1957.
Boulez, Pierre (1975), *Par volonté et par hasard*, Paris, Éd. du Seuil.
– , (1989), *Le Pays fertile*, Paris, Gallimard.
Brunschvicg, Léon (1900), *Introduction à la vie de l'esprit*, Paris, Félix Alcan.
Bullough, Edward (1912), « "Psychical Distance" as a Factor in Art and an Aesthetic Principle », *British Journal of Psychology* V-2, ou : *in* M. Levitch, éd., *Aesthetics and Philosophy of Criticism*, New York, Random, 1963.
Burke, Edmund (1757), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. fr. de B. Saint-Girons, Paris, Vrin, 1990.

Cabanne, Pierre (1975), *Le Siècle de Picasso*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1992.
Caillois, Roger (1958), *Les Jeux et les Hommes*, Paris, Gallimard.
Cerquiglini, Bernard (1989), *Éloge de la variante*, Paris, Éd. du Seuil.
Chartier, Roger (éd.) (1985), *Pratiques de la lecture*, Rivages.
Chastel, André (1964), « Le tableau dans le tableau », *Fables, Formes, Figures*, Paris, Flammarion, 1978.
Chateau, Dominique (1994), *La Question de la question de l'art*, Paris, Presses universitaires de Vincennes.
Claudel, Paul (1935), *Introduction à la peinture hollandaise*, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
Clérin, Philippe (1988), *La Sculpture : toutes ses techniques*, Paris, Dessain et Tolra.
Cohen, Ted (1973), « The Possibility of Art », *in* Margolis (1987).
Collingwood, R. G. (1938), *The Principles of Art*, Oxford University Press, 1958.
Corneille, Pierre (1660), *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, in *Théâtre complet*, éd. par Alain Niderst, université de Rouen, 1984, t. I, vol.1.

Danto, Arthur (1964), « Le monde de l'art », trad. fr. *in* Lories (1988).
– , (1981), *La Transfiguration du banal*, trad. fr. de C. Hary-Schaeffer, Paris, Éd. du Seuil, 1989.
– , (1985), *Narration and Knowledge*, New York, Columbia University Press.
– , (1986), *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. fr. de Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éd. du Seuil, 1993.
– , (1992), *Après la fin de l'art*, trad. fr. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éd. du Seuil, 1996.
– , (1994), *Embodied Meanings*, New York, Farar, Straus, Giroux.
Dawson, Sheila (1961), « "Distancing" as an Aesthetic Principle », *Australasian Journal of Philosophy* 39.
De Bruyne, Edgar (1946), *Études d'Esthétique médiévale*, Bruges, De Tempel.

Dickie, George (1964), « Le mythe de l'attitude esthétique », *in* Lories 1988.
– , (1965), « Beardsley et le fantôme de l'expérience esthétique », in *ibid*.
– , (1969), « Defining Art », *American Philosophical Quarterly*, n° 6-3, juillet.
– , (1971), *Aesthetics, An Introduction*, Indianapolis, Bobbs-Merrill.
– , (1973), « Définir l'art » (« Defining Art II »), trad. fr. *in* Genette (1992).
– , (1974), *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press.
– , (1988), *Evaluating Art*, Philadelphie, Temple University Press.
Dickie, George, et Sclafani, Richard (éd.) (1977), *Aesthetics* : *A Critical Anthology*, New York, St Martin's Press.
Doran, P.M., éd. (1978), *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula.
Duchamp, Marcel (1975), *Duchamp du signe*, textes recueillis par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion.
Ducrot, Oswald, et Schaeffer, Jean-Marie (1995), *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éd. du Seuil.
Dufrenne, Mikel (1980), *Esthétique et Philosophie*, Paris, Klincksieck.
– , (1990), « Esthétique et philosophie », Paris, *Encyclopaedia Universalis*, t. VIII.
Durkheim, Émile (1911), « Jugements de valeur et jugements de réalité », *Revue de métaphysique et de morale*, 1911.
Duthuit, Georges (1956), *Le Musée inimaginable*, Paris, Corti.
Duve, Thierry de (1989), *Résonances du ready-made*, Nîmes, Jacqueline Chambon.

Eco, Umberto (1962), *L'Œuvre ouverte*, trad. fr. de Chantal Roux de Bézieux, Paris, Éd. du Seuil, 1965.
Edie, James M. (1975), « La pertinence actuelle de la conception husserlienne du langage », *in* collectif *Sens et Existence. En hommage à Paul Ricœur*, Paris, Éd. du Seuil.
Elgin, Catherine (1992), « Comprendre : l'art et la science », *in* Pouivet 1992.
Empson, William (1930), *Seven Types of Ambiguity*, Cleveland, Meridian, 1955.
Escal, Françoise (1984), *Le Compositeur et ses modèles*, Paris, PUF.

Fabius, François, et Benamou, Albert (1989), « Rodin, Claudel, Barye et autres bronzes. Attention danger », Propos recueillis par Isabelle de Wavrin, *Beaux-Arts*, n° 71.
Fish, Stanley (1980), *Is There a Text in this Class ?*, Cambridge, Harvard University Press.
Flaubert, Gustave (1857), *Madame Bovary, Nouvelle version* établie par Jean Pommier et Gabrielle Leleu, Paris, José Corti, 1949.
Fontenelle (1716), *Éloge de Malebranche*.
Francastel, Pierre (1956), *Art et Technique*, Paris, Éd. de Minuit.
Freud, Sigmund (1914), « Pour introduire le narcissisme », trad. fr. de Jean Laplanche, *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.

Gaudon, Jean (1992), « De la poésie au poème : remarques sur les manuscrits poétiques de Victor Hugo », *Genesis*, n° 2, p. 81-100.
Gebhart, Émile (1879), *Les Origines de la Renaissance en Italie*, Paris, Hachette.
Genette, Gérard (1976), *Mimologiques*, Paris, Éd. du Seuil.
– ,(1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Éd. du Seuil.

– ,(1982), *Palimpsestes*, Paris, Éd. du Seuil.
– ,(1987), *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil.
– ,(1991), *Fiction et Diction*, Paris, Éd. du Seuil.
– ,(éd.) (1992), *Esthétique et Poétique*, Paris, Éd. du Seuil.
– ,(1993), « Le regard d'Olympia », *in* collectif *Mimesis et Semiosis. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Paris, Nathan.

Georgel, Pierre, et Lecoq, Anne-Marie (1987), *La Peinture dans la peinture*, Paris, Adam Biro.

Gilson, Étienne (1963), *Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin.

Giono, Jean (1953), *Voyage en Italie*, in *Journal, Poèmes, Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

Glickman, Jack (1976), « Creativity in the Arts », *in* Margolis (1987).

Gombrich, Ernst (1959), *L'Art et l'Illusion*, trad. fr. de Guy Durand, Paris, Gallimard, 1971.
– ,(1987), *Réflexions sur l'histoire de l'art*, trad. fr. Jacques Morizot et Antoine Capet,

Goodman, Nelson (1968), *Langages de l'art*, trad. fr. de J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.
– ,(1972), *Problems and Projects*, Indianapolis, Bobbs-Merrill.
– ,(1975), « Le statut du style », in 1978.
– ,(1977), « Quand y a-t-il art ? », *in* Genette (1992).
– ,(1978), *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett, trad. fr. de M.D. Popelard, *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992
– ,(1984), *Of Mind and Other Matters*, Cambridge-Londres, Harvard University Press.
– ,(1992), « L'art en action », trad. fr. de J.-P. Cometti, *Cahiers du M.N.A.M.*, n° 41.

Goodman, Nelson, et Elgin, Catherine (1988), *Reconceptions in Philosophy*, Londres, Hackett, trad. fr. par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, PUF, 1990.
– ,(1990), *Esthétique et Connaissance*, trad. fr. de R. Pouivet, Combas, Éd. de l'Éclat.

Gracq, Julien (1978), « Entretien avec Jean-Louis Tissier », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, t. II.

Gracyk, Theodore A. (1994), « Rethinking Hume's Standard of Taste », *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (*JAAC*) 52-2, printemps.

Grazia, Margreta de, et Stallybrass, Peter (1995), « La matérialité du texte shakespearien », *Genesis* 7.

Greimas, Algirdas Julien, et Courtès, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

Grésillon, Almuth (1994), *Les Manuscrits modernes. Éléments de critique génétique*, PUF.

Hancher, Michael (1972), « Poems Versus Trees : The Aesthetics of Monroe Beardsley », *JAAC* 31.

Hanslick, Édouard (1854), *Du beau dans la musique*, trad. fr. de Charles Bannelier, Paris, Christian Bourgois, 1986.

Haskell, Francis (1976), *La Norme et le Caprice*, trad. fr. de Robert Fohr, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1993.
– ,(1993), *L'Historien et les Images*, trad. fr. de A. Tachet et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1995.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1832), *Esthétique*, trad. fr. de Samuel Jankélévitch, Paris, Aubier-Montaigne, 1964.

Heidegger, Martin (1935), « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr. de Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962.

Hirsch, E.D. (1967), *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press.

Hogarth, William (1753), *Analyse de la beauté*, trad. fr. de Jansen (1805), Paris, ENSBA, 1991.

Hours, Magdeleine (1964), *Les Secrets des chefs-d'œuvre*, nouvelle éd., Paris, Robert Laffont, 1988.

Huizinga, Johan (1919), *Le Déclin du Moyen Âge*, trad. fr. de J. Bastin, Paris, Payot, 1932.

Hume, David (1757), « De la norme du goût », trad. fr. de Renée Bouveresse, in *Essais esthétiques*, Paris, Vrin, 1974, t. II.

Ingarden, Roman (1965), *The Literary Work of Art*, Evanston, Northwestern University Press, 1973.

Irving, John (1985), *L'Œuvre de Dieu, la Part du Diable*, trad. fr. de F. et G. Casaril, Paris, Éd. du Seuil, 1986.

Jakobson, Roman (1960), « Linguistique et poétique », trad. fr. par Nicolas Ruwet, in *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit, 1963.

– ,(1973), *Questions de poétique*, trad. fr., Paris, Éd. du Seuil.

Jastrow, J. (1901), *Fact and Fable in Psychology.*

Kant, Emmanuel (1790), *Critique de la faculté de juger*, Éd. Ferdinand Alquié, Paris, Folio-Gallimard, 1985.

Kennick, William E. (1958), « Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake ? », *Mind*, n° 17.

Klein, Robert (1970), *La Forme et l'Intelligible*, Paris, Gallimard.

Kosuth, Joseph (1969), « Art after Philosophy », *in* G. Battock (éd.), *Idea Art. A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1973

Kuhn, Thomas S. (1962), *La Structure des révolutions scientifiques*, trad. fr. de Laure Meyer, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1983.

Lachelier, Jules (1907), *Études sur le syllogisme*, Paris, Félix Alcan.

Lalande, André (1988), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 10e éd., Paris, PUF.

Leibowitz, René (1971), *Le Compositeur et son double*, Paris, Gallimard.

Leiris, Michel (1996), *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard.

Le Witt, Sol (1967), « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, juin 1967.

Lipman, Jean, et Marshall, Richard (1978), *Art about Art*, New York, Dutton.

Loos, Alfred (1908), « Ornement et crime », trad. fr. de Cornelius Heim, in *Paroles dans le vide*, Paris, Ivrea, 1979.

Lord, Albert (1960), *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press.

Lories, Danielle (éd.) (1988), *Philosophie analytique et Esthétique*, Paris, Méridiens-Klincksieck.

Macdonald, Margaret (1949), « Some Distinctive Features of Arguments Used in Criticism of the Arts », *Proceedings of the Aristotelian Society*, suppl. vol. 23.

Malraux, André (1947), *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées-Art », 1965.

Mandelbaum, Maurice (1965), « Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts », *American Philosophical Quarterly*, n° 2-3, juillet.

Margolis, Joseph (1974), « Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities », *British Journal of Aesthetics* n° 8.

– ,(1978), *Art and Philosophy*, New York, The Harvester Press.

– ,(1980), « La spécificité ontologique des œuvres d'art », trad. fr. *in* Lories (1988).

– ,(éd.) (1987), *Philosophy Looks at the Arts*, 3e éd., Philadelphie, Temple University Press.

Menéndez Pidal, Ramon (1959), *La Chanson de Roland et la Tradition épique des Francs*, trad. fr. de I. M. Cluzel, Paris, Picard, 1960.

Meyer, Ursula (1972), *Conceptual Art*, New York, Dutton.

Moeschler, Jacques, et Reboul, Anne (1994), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Éd. du Seuil.

Morizot, Jacques (1996), *La Philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Nîmes, Jacqueline Chambon.

Nagel, Alan (1981), « Or as a Blanket : Some Comments and Questions on Exemplification », *JAAC* 39.

Panofsky, Erwin (1932), « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques […] », trad. fr. de Guy Ballanger, in *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Éd. de Minuit, 1975.

– ,(1939), *Essais d'iconologie*, trad. fr. de Claude Herbette et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967.

– ,(1940), « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », trad. fr. de Marthe et Bernard Teyssèdre, in *L'Œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969.

– ,(1960), *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, trad. fr. de Laure Verron, Paris, Flammarion, 1976.

Parry, Milman (1928), *L'Épithète traditionnelle dans Homère*, Paris, Les Belles Lettres.

– ,(1971), *The Making of Homeric Verse*, éd. Adam Parry, Oxford, Clarendon.

Piel, Friedrich (1983), *Albrecht Dürer. Aquarelles et dessins*, Paris, Adam Biro, 1990.

Popper, Karl (1956), *Misère de l'historicisme*, trad. fr. d'Hervé Rousseau et Renée Bouveresse, Paris, Plon.

Pouivet, Roger, éd. (1992), *Lire Goodman*, Combas, Éd. de l'Éclat.

Prieto, Luis (1988), « Le mythe de l'original », *in* Genette (1992).

Proust, Marcel (1904), Préface à Ruskin 1885, *in* Proust 1971.

– ,(1905), « Journées de lecture », in *ibid*.

– ,(1913), *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, t. I.

– ,(1919a), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs I*, in *ibid*.

– ,(1919b), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs II*, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, t. II.
– ,(1921a), *Le Côté de Guermantes II*, in *ibid.*
– ,(1921b), Préface à Paul Morand, *Tendres Stocks*, *in* Proust 1971.
– ,(1923), *La Prisonnière*, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, t. III.
– ,(1971), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Queffélec, Lise (1989), *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, PUF.

Réau, Louis (1994), *Histoire du vandalisme*, éd. augmentée, Paris, Robert Laffont.
Reynolds, L. D., et Wilson, N. G. (1968), *D'Homère à Érasme. La transmission des classiques grecs et latins*, Paris, Éd. du CNRS, 1991.
Rheims, Maurice (1992), *Apollon à Wall Street*, Paris, Éd. du Seuil.
Richards, Ivor A. (1925), *Principles of Literary Criticism*, New York, Harvest Book, s.d.
– ,(1929), *Practical Criticism*, Londres.
Riffaterre, Michael (1966), « La description des structures poétiques », in *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
Rochlitz, Rainer (1992a), « Logique cognitive et logique esthétique », *Cahiers du MNAM*, automne.
– ,(1992b), « Dans le flou artistique. Éléments d'une théorie de la "rationalité esthétique" », *in* Rochlitz, Rainer et Bouchindromme, Christian (éd.), *L'Art sans compas*, Paris, Éd. du Cerf.
– ,(1994), *Subversion et Subvention*, Paris, Gallimard.
Rosen, Charles (1971), *Le Style classique*, trad. fr. de Marc Vignal, Paris, Gallimard, 1978.
Rosenberg, Harold (1972), *La Dé-définition de l'art*, trad. fr. de Christian Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.
Rosenberg, Pierre (1984), *Catalogue de l'Exposition Watteau*, Grand Palais, Paris.
Rudel, Jean (1980), *Technique de la sculpture*, Paris, PUF.
Ruskin, John (1851-1853), *Les Pierres de Venise*, éd. abrégée de 1881, trad. fr. de Mathilde Crémieux (1906), Paris, Hermann, 1983.
– ,(1885), *La Bible d'Amiens*, trad. fr. de Marcel Proust, Paris, Mercure de France, 1904.

Sagoff, Mark (1976), « The Aesthetic Status of Forgeries », *JAAC* 35-2, hiver.
– ,(1978), « Historical Authenticity », *Erkenntnis* 12-1, janvier.
Sandler, Irving (1990), *Le Triomphe de l'art américain*, t. II, *Les Années soixante*, trad. fr. de Frank Straschitz, Paris, Éd. Carré.
– ,(1991), *Le Triomphe de l'art américain*, t. III, *L'École de New York*.
Santayana, George (1896), *The Sense of Beauty*, Cambridge et Londres, MIT Press, 1988.
Sartre, Jean-Paul (1947), *Baudelaire*, Paris, Gallimard.
– ,(1948), *Situations II*, Paris, Gallimard.
Schaeffer, Jean-Marie (1987), *L'Image précaire*, Paris, Éd. du Seuil.
– ,(1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éd. du Seuil.
– ,(1992), *L'Art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard.
– ,(1992), « Nelson Goodman en poéticien », *Cahiers du M.N.A.M.*, automne 1992.

– ,(1996), *Les Célibataires de l'art*, Paris, Gallimard.

Schapiro, Meyer (1953), « La notion de style », trad. fr. de Daniel Arasse, in *Style, Artiste et Société*, Paris, Gallimard, 1982.

Schwyzer, H.R.G. (1963), « Sibley's "Aesthetic Concepts" », *The Philosophical Review*, janvier.

Schlœzer, Boris de (1947), *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Paris, Gallimard.

Sclafani, Richard (1971), « "Art", Wittgenstein, and Open-Textured Concepts », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, printemps.

Searle, John (1983), *L'Intentionalité*, trad. fr. de Claude Pichevin, Paris, Éd. de Minuit, 1985.

Seel, Martin (1992), *L'Art de diviser*, trad. fr. de Claude Hary-Schaeffer, Paris, Armand Colin.

Shaftesbury, Anthony (1711), *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*, Gloucester, Smith, 1963.

Shusterman, Richard (1984), *The Object of Literary Criticism*, Amsterdam, Rodopi.

Sibley, Frank (1959), « Les concepts esthétiques », trad. fr. *in* Lories 1988.

– ,(1963), « Aesthetic Concepts : A Rejoinder », *The Philosophical Review*, janvier (réponse à Schwyzer 1963).

– ,(1965), « Aesthetic and Nonaesthetic », *The Philosophical Review*, avril.

– ,(1968), « Objectivity and Aesthetics », *Proceedings of Aristotelian Society*, suppl. vol.42.

Sismondi, J.C.L. Simonde de (1807), *Histoire des républiques italiennes du Moyen Âge*, Paris, 1840.

Slote, Michael A. (1971), « The Rationality of Aesthetic Value Judgments », *Journal of Philosophy* 68.

Souriau, Étienne (1947), *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion.

Souriau, Paul (1904), *La Beauté rationnelle*, Paris, Félix Alcan.

Stendhal (1817), *Rome, Naples et Florence en 1817*, in *Voyages en Italie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

– ,(1823), *Racine et Shakespeare*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

– ,(1824), *Vie de Rossini*, Paris, Le Divan, 1929.

– ,(1836), *Vie de Henry Brulard*, in *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, t. II.

Stevenson, Charles L. (1938), « Persuasive Definitions », *Mind* 47.

– ,(1944), *Ethics and Language*, New Haven, Yale University Press.

– ,(1950), « Interpretation and Evaluation in Aesthetics », *in* Max Black, éd., *Philosophical Analysis* (1950), Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1963.

– ,(1957), « "Qu'est-ce qu'un poème ?" », *in* Genette (1992).

Stolnitz, Jerome (1960), « L'attitude esthétique » (extrait de *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism*, Boston, Houghton Mifflin, 1960), trad. fr. *in* Lories 1988.

– ,(1961a), « On the Significance of Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory », *The Philosophical Quarterly*.

– ,(1961b), « On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness" », *JAAC* 20-2.

– ,(1973), « The Artistic Values in Aesthetic Experience », *JAAC*, automne.

Strawson, P. F. (1959), *Les Individus*, trad. fr. de A. Shalom et P. Drong, Paris, Éd. du Seuil, 1973.

– ,(1974), « Aesthetic Appraisal and Works of Art », *Freedom and Resentment*, Londres, Methuen.

Tanner, Michael (1968), « Objectivity and Aesthetics », *Proceedings of Aristotelian Society*, suppl. vol. 42 (réponse à Sibley 1968).

Thomas d'Aquin (1266-1274), *Somme théologique*.

Todorov, Tzvetan (1995), *La Vie commune*, Paris, Éd. du Seuil.

Tomas, Vincent (1959), « Aesthetic Vision », *The Philosophical Review* 68.

Urmson, J. O. (1957), « What Makes a Situation Aesthetic ? », *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. supp. XXXI.

– ,(1977), « Literature », *in* Dickie et Sclafani.

Valéry, Paul (1927), « Propos sur la poésie », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I.

– ,(1928), « La Conquête de l'ubiquité », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1960.

– ,(1933), « Poésie et pensée abstraite », in *ibid.*

– ,(1934), « Variations sur la céramique illustrée », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II.

– ,(1936), « L'enseignement de la poétique au Collège de France », in *Œuvres*, *op. cit.*, t. I.

– ,(1937), « L'homme et la coquille », in *ibid.*

– ,(1939), « Poésie et pensée abstraite », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1957.

Vallier, Dora (1980), *L'Art abstrait*, Paris, Le Livre de Poche.

Veyne, Paul (1995), *Le Quotidien et l'Intéressant*, Paris, Les Belles Lettres.

Vivas, Eliseo (1937), « A Definition of Aesthetic Experience », *Journal of Philosophy* 34, ou : *in* E. Vivas et M. Krieger, *The Problems of Aesthetics*, New York, Rinehart, 1953, ou : *in* E. Vivas, *Creation and Discovery*, New York, Noonday, 1955.

– ,(1944), « A Natural History of the Aesthetic Transaction », *in* Y.H. Krikorian, éd., *Naturalism and the Human Spirit*, New York, Columbia University Press.

– ,(1959), « Contextualism Reconsidered », *JAAC* 18-2, décembre.

Voltaire (1764), *Dictionnaire philosophique*, éd. Etiemble, Classiques Garnier, 1967.

Walton, Kendall (1970), « Catégories de l'art », *in* Genette (1992).

Weitz, Morris (1956), « Le rôle de la théorie en esthétique », trad. fr. *in* Lories (1988).

Wellek, René, et Warren, Austin (1942), *La Théorie littéraire*, trad. fr. de Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno, Paris, Éd. du Seuil, 1971.

Wey, Francis (1950), « Notre maître peintre Gustave Courbet », *in* Pierre Courthion, éd., *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, Pierre Cailler, 1950, t. II.

Wheeler, Samuel (1972), « Attributives and Their Modifiers », *Nous* 6-4, novembre.

Wittgenstein, Ludwig (1953), *Investigations philosophiques*, trad. fr. de P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961.

Wölfflin, Heinrich (1915), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, trad. fr. de Claire et Marcel Raymond (1952), Gallimard, coll. « Idées-art », 1966.

– ,(1940), *Réflexions sur l'histoire de l'art*, trad. fr. de Rainer Rochlitz, Paris, Klincksieck, 1982.

Wollheim, Richard (1968), *Art and Its Objects*, Cambridge University Press, 1980.
Wolterstorff, Nicholas (1980), *Works and Worlds of Art*, Oxford, Clarendon.

Ziff, Paul (1953), « The Task of Defining a Work of Art », *The Philosophical Review.*
Zumthor, Paul (1972), *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éd. du Seuil.
– ,(1975), *Langue, Texte, Énigme*, Paris, Éd. du Seuil.
– ,(1987), *La Lettre et la Voix*, Paris, Éd. du Seuil.

Index

Abadie (P.) : 1.
Adorno (Th. W.) : 1, 2-3, 4-5, 6, 7.
Ajar (E.) : 1, 2, 3, 4.
Albaret (C.) : 1.
Albers (J.) : 1.
Aldrich (V.) : 1.
Allegri (G.) : 1, 2.
Alpers (S.) : 1, 2.
Ambrogio di Predis : 1.
Andersen (H.Ch.) : 1.
Angélique (mère) : 1.
Anouilh (J.) : 1.
Apollinaire (G.) : 1.
Aragon (L.) : 1, 2.
Arasse (D.) : 1.
Aristote : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
Arp (H.) : 1, 2.
Athénée de Naucratis : 1.
Auden (W.H.) : 1, 2.
Audiberti (J.) : 1.
Austen (J.) : 1.
Austin (J.L.) : 1, 2.
Avellaneda : 1.
Bach (J.S.): 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11-12, 13.
Bachelier (E.) : 1.
Bacon (Fr.) : 1.
Balanchine (G.) : 1.
Baltard (V.) : 1, 2.
Balzac (H. de): 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14.
Baremboim (D.) : 1.
Barrault (J.L.) : 1.

Barr (A.) : 1.
Barré (M.) : 1.
Barry (R.) : 1, 2, 3.
Barthes (R.) : 1, 2.
Bartholdi (F.A.) : 1.
Bartok (B.) : 1.
Baudelaire (Ch.): 1, 2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19.
Baumgarten (A.G.) : 1.
Baxandall (M.) : 1-2, 3.
Bayard (H.) : 1.
Bayeu (F.) : 1.
Beardsley (M.): 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8-9, 10-11, 12-13, 14, 15, 16, 17, 18-19, 20-21, 22, 23, 24.
Beaumarchais : 1, 2, 3, 4.
Becker (J.) : 1.
Beckett (S.) : 1, 2, 3.
Bédier (J.) : 1.
Beethoven (L. van): 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14-15, 16, 17, 18, 19, 20-21, 22, 23, 24, 25, 26.
Béguin (A.) : 1.
Bell (C.) : 1.
Belmondo (P.) : 1.
Benamou (A.) : 1.
Benjamin (W.) : 1, 2, 3-4, 5, 6.
Benoît de Sainte-Maure : 1.
Berchet (J.C.) : 1.
Berlioz (H.) : 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Bernard de Clairvaux : 1.
Bernin (G.L.) : 1, 2, 3.
Billing (K.) : 1.
Binkley (T.) : 1-2, 3, 4, 5, 6.
Bioy Casares (A.) : 1.
Bizet (G.) : 1, 2.
Blanchot (M.) : 1, 2, 3, 4-5.
Boccace : 1.
Bocuse (P.) : 1.
Boïardo (M.) : 1.
Boileau (N.) : 1, 2, 3, 4.
Bonaccorso (G.) : 1.
Borgeaud (G.) : 1.
Borges (J.L.): 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, 8-9, 10-11, 12, 13-14, 15, 16, 17, 18.
Boubka (S.) : 1.
Bouilhet (L.) : 1.
Boulez (P.) : 1, 2-3, 4, 5-6, 7, 8.
Boulle (A.C.) : 1.
Bouquet (M.) : 1.

Bourdieu (P.) : 1.
Bouveresse (R.) : 1.
Brahms (J.) : 1, 2.
Bramante : 1.
Brancusi (C.) : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8-9.
Braque (G.) : 1.
Brendel (A.) : 1, 2.
Breton (A.) : 1, 2.
Brière : 1.
Brod (M.) : 1.
Bruckner (A.) : 1, 2.
Bruegel (J.) : 1-2, 3, 4, 5, 6, 7-8.
Brunelleschi (F.) : 1, 2, 3.
Brunschvicg (L.) : 1-2.
Bugatti (E.) : 1.
Bühler (K.) : 1.
Bullough (E) : 1-2, 3.
Bulwer-Lytton (E.) : 1.
Burden (C.) : 1-2, 3.
Burke (E.) : 1, 2.
Busoni (F.) : 1, 2.
Butor (M.) : 1.
Cabanne (P.) : 1, 2.
Cage (J.) : 1-2, 3, 4.
Caillois (R.) : 1, 2, 3.
Calder (A.) : 1, 2, 3.
Callas (M.) : 1.
Callot (J.) : 1.
Calvino (I.) : 1.
Canaletto : 1.
Caravage (M.) : 1, 2, 3, 4, 5.
Carpaccio (V.) : 1.
Carpeaux (J.B.) : 1, 2.
Carrache (A.) : 1.
Cartier-Bresson (H.) : 1-2.
Castro (G. de) : 1.
Cauchie (M.) : 1.
Celeyrette-Pietri (N.) : 1.
Céline (L.F.) : 1, 2, 3, 4, 5.
Cerquiglini (B.) : 1, 2.
Cervantès (M.): 1, 2-3, 4, 5-6, 7-8, 9, 10, 11, 12, 13, 14.
César : 1, 2.
Cézanne (P.): 1-2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9-10, 11, 12-13, 14, 15, 16.
Champollion (J.F.) : 1.
Chardin (J.B.S.): 1, 2, 3, 4, 5, 6-7, 8-9, 10-11, 12, 13, 14, 15-16, 17.

Charles-Quint : 1.
Chartier (R.) : 1.
Chastel (A.) : 1.
Chateau (D.) : 1.
Chateaubriand (F.R. de) : 1, 2, 3, 4, 5.
Chéreau (P.) : 1.
Cheval (F.) : 1.
Chollet (R.) : 1.
Chopin (F.) : 1.
Chostakovitch (D.) : 1-2.
Christie (A.) : 1.
Christo : 1, 2, 3.
Cicciolina : 1.
Cimarosa (D.) : 1.
Clair (J.) : 1.
Clark (K.) : 1, 2.
Claudel (P.) : 1, 2, 3, 4, 5, 6-7, 8, 9, 10, 11.
Clérin (Ph.) : 1.
Clouzot (H.G.) : 1.
Cocteau (J.) : 1, 2.
Cohen (T.) : 1, 2.
Cole (N.) : 1.
Colette : 1.
Collingwood (R.G.) : 1, 2-3, 4, 5, 6.
Coltrane (J.) : 1, 2, 3.
Condé (G.) : 1.
Condominas (G.) : 1.
Conisbee (Ph.) : 1.
Contat (M.) : 1.
Copernic (N.) : 1.
Corneille (P.): 1-2, 3, 4, 5, 6, 7-8, 9, 10, 11-12, 13, 14.
Corot (J.B.C.) : 1.
Courbet (G.) : 1, 2-3, 4, 5, 6, 7.
Courtès (J.) : 1.
Croce (B.) : 1, 2, 3.
Cros (Ch.) : 1.
Curtius (E.) : 1.
Czerni Stefanska (H.) : 1.
Dagen (Ph.) : 1.
Daguerre (J.) : 1.
Dante : 1.
Danto (A.): 1, 2-3, 4-5, 6, 7, 8, 9-10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18-19, 20-21, 22, 23-24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33-34, 35.
Darès le Phrygien : 1.
Davis (M.) : 1.

Dawson (S.) : 1.
De Bruyne (E.) : 1.
Debussy (Cl.) : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Defoe (D.) : 1.
Degas (E.) : 1, 2.
De Kooning (W.) : 1, 2, 3.
Delacroix (E.) : 1, 2.
Delorme (Ph.) : 1.
Démosthène : 1.
Denis (M.) : 1-2.
Derrida (J.) : 1.
Descartes (R.) : 1.
Des Forêts (L.R.) : 1.
Dickens (Ch.) : 1, 2.
Dickie (G.): 1, 2, 3-4, 5, 6, 7-8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16.
Dictys de Crète : 1.
Diderot (D.) : 1, 2, 3.
Diogène Laërce : 1.
Doran (P.M.) : 1.
Dostoïevski (F.) : 1, 2-3, 4.
Doucet (J.) : 1.
Dreux-Brézé : 1.
Dryden (J.) : 1.
Dubuffet (J.) : 1, 2.
Du Camp (M.) : 1.
Duchamp (M.): 1, 2-3, 4-5, 6, 7, 8, 9-10, 11-12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19.
Ducourneau (J. A.) : 1, 2.
Ducrot (O.) : 1, 2.
Dufrenne (M.) : 1.
Dullin (Ch.) : 1.
Dürer (A.) : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Durkheim (E.) : 1, 2, 3.
Duthuit (G.) : 1.
Duve (Th. de) : 1.
Eastman (G.) : 1.
Eastwood (C.) : 1.
Eco (U.) : 1.
Edie (J.M.) : 1, 2-3.
Eidelberg (M.P.) : 1.
Eiffel (G.) : 1.
Einstein (A.) : 1, 2.
Elgin (C.) : 1, 2, 3, 4.
Eliot (T.S.) : 1.
Ellington (D.) : 1, 2.
Eluard (P.) : 1, 2.

Empson (W.) : 1.
Epicure : 1, 2.
Escal (F.) : 1.
Eschine : 1.
Eschyle : 1, 2, 3.
Euripide : 1.
Evans (B.) : 1.
Evans (G.) : 1.
Fabius (F.) : 1.
Falkenberg (P.) : 1.
Fielding (H.) : 1.
Fish (S.) : 1-2, 3.
Fischer-Dieskau (D.) : 1, 2, 3, 4.
Flaubert (G.): 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8-9, 10-11, 12, 13-14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.
Fontenelle (B.) : 1.
Fox Talbot (W.H.) : 1.
Fragonard (J.H.) : 1.
Francastel (P.) : 1, 2, 3.
Freud (S.) : 1, 2.
Fromentin (E.) : 1.
Garnier (R.) : 1.
Gary (R.) : 1, 2, 3, 4.
Gasquet (J.) : 1.
Gaudi (A.) : 1, 2.
Gaudon (J.) : 1.
Gauguin (P.) : 1, 2, 3.
Gebhart (E.) : 1.
Genette (G.): 1, 2, 3, 4, 5-6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.
Georgel (P.) : 1.
Gershwin (G.) : 1.
Gide (A.) : 1.
Gilbert (C.) : 1.
Gilson (E.) : 1.
Giono (J.) : 1.
Giotto : 1.
Giraudoux (J.) : 1, 2, 3, 4.
Glickman (J.) : 1.
Goethe (J.W.) : 1-2, 3, 4.
Gombrich (E.) : 1, 2, 3, 4-5, 6, 7-8, 9, 10, 11.
Gongora (L. de) : 1, 2.
Gonzalez (J.) : 1.
Goodman (N.): 1, 2, 3, 4-5, 6-7, 8-9, 10-11, 12-13, 14, 15-16, 17, 18-19, 20, 21, 22-23, 24, 25-26, 27, 28, 29-30, 31, 32, 33, 34-35, 36-37, 38, 39-40, 41, 42-43, 44-45, 46, 47, 48, 49, 50-51, 52, 53, 54-55, 56, 57-58, 59-60, 61-62, 63-64, 65, 66-67, 68-69, 70-71, 72, 73, 74, 75-76, 77-78, 79-80, 81.

Gordon (D.) : 1.
Gothot-Mersch (Cl.) : 1.
Gottlieb (A.) : 1.
Gould (G.) : 1, 2, 3.
Goya (F.) : 1, 2, 3.
Gozzoli (B.) : 1.
Gracq (J.) : 1.
Gracyk (T. A.) : 1.
Grazia (M. de) : 1.
Greco (D.) : 1.
Green (S.) : 1.
Greenberg (C.) : 1, 2.
Greene (G.) : 1, 2.
Greimas (A.J.) : 1.
Grésillon (A.) : 1.
Guilleragues (G. de) : 1, 2.
Guino (R.) : 1.
Hals (F.) : 1.
Hamon (J.) : 1.
Hancher (M.) : 1.
Hanslick (E.) : 1, 2.
Harnoncourt (N.) : 1.
Haskell (F.) : 1, 2, 3, 4.
Hawks (H.) : 1, 2.
Haydn (J.) : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.
Haydn (M.) : 1.
Hegel (G.W.F.): 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16.
Héliodore : 1.
Heidegger (M.) : 1, 2, 3.
Heifetz (Y.) : 1.
Henry (P.) : 1.
Hess (T.) : 1.
Hirsch (E.D.) : 1.
Hitchcock (A.) : 1.
Hjelmslev (L.) : 1.
Hoffmann (E.T.A.) : 1.
Hogarth (W.) : 1, 2.
Hokusaï : 1, 2, 3, 4-5, 6-7.
Homère : 1-2, 3, 4, 5, 6, 7.
Horowitz (V.) : 1, 2.
Houbraken : 1.
Houdon (J.A.) : 1.
Hours (M.) : 1.
Hugo (V.) : 1-2, 3, 4, 5.
Huizinga (J.) : 1, 2.

Hume (D.) : 1, 2-3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.
Humperdinck (E.) : 1.
Husserl (E.) : 1, 2, 3-4, 5, 6-7.
Hutcheson (F.) : 1, 2-3.
Ingarden (R.) : 1, 2.
Ingres (D.) : 1.
Irving (J.) : 1.
Jakobson (R.) : 1, 2, 3, 4, 5-6, 7.
James (H.) : 1, 2.
James (W.) : 1.
Jamin (J.) : 1.
Jastrow (J.) : 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Johns (J.) : 1, 2.
Johnson (S.) : 1.
Jolas (B.) : 1.
Joyce (J.) : 1, 2, 3.
Kafka (F.) : 1, 2-3, 4.
Kahnweiler (H.) : 1.
Kandinsky (W.) : 1.
Kant (E.): 1, 2, 3, 4, 5, 6-7, 8-9, 10, 11, 12, 13, 14, 15-16, 17, 18, 19-20, 21-22, 23-24, 25-26, 27-28, 29-30, 31-32, 33-34, 35-36, 37, 38, 39, 40, 41, 42-43, 44, 45-46, 47, 48, 49.
Karajan (H. von) : 1, 2.
Kawara (O.) : 1.
Kempff (W) : 1.
Kennick (W.E.) : 1.
Klee (P.) : 1, 2, 3.
Kleiber (E.) : 1.
Klein (R.) : 1, 2-3, 4, 5.
Klein (Y.) : 1, 2.
Kline (F.) : 1.
Kosuth (J.) : 1.
Kounellis (I.) : 1.
Krips (J.) : 1.
Kuhn (T.) : 1.
Kundera (M.) : 1.
Laban (R.) : 1.
Lachelier (J.) : 1.
La Fayette (M.-M. de) : 1, 2, 3-4, 5.
Lalande (A.) : 1, 2, 3-4, 5.
Lamartine (A. de) : 1.
Lamm (P.) : 1.
La Rochefoucauld (F. de) : 1.
Larousse (dict.) : 1.
Le Clézio (J.M.G.) : 1.
Lecoq (A.M.) : 1.

Lee (N.) : 1.
Legge (W.) : 1.
Leibowitz (R.) : 1, 2, 3.
Leiris (M.) : 1-2.
Leleu (G.) : 1.
Le Moyne (P.) : 1.
Leonhardt (G.) : 1.
Levenson (J.R.) : 1.
Le Verrier (U) : 1.
Levine (J.) : 1.
Lévi-Strauss (C.) : 1, 2.
Le Witt (S.) : 1.
Lichtenstein (R.) : 1, 2, 3.
Lincoln (A.) : 1.
Lipatti (D.) : 1.
Liszt (F.) : 1, 2, 3.
Litaize (G.) : 1.
Littré (E.) : 1.
Lobatchevski (N.I.) : 1.
Locke (J.) : 1.
Longin : 1.
Loos (A.) : 1.
Lope de Vega : 1.
Lord (A.) : 1.
Losey (J.) : 1.
Louis-Philippe : 1.
Ludwig (Ch.) : 1.
Lulli (J.B.) : 1.
Lurçat (J.) : 1.
Luthringer : 1.
Macdonald (M.) : 1.
Magnelli (A.) : 1.
Mahler (G.) : 1-2, 3.
Malebranche (N.) : 1.
Mallarmé (S.) : 1, 2, 3, 4, 5.
Malraux (A.) : 1, 2, 3, 4-5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.
Manet (E.) : 1, 2, 3, 4, 5.
Mandelbaum (M.) : 1.
Marconi (G.) : 1.
Margolis (J.) : 1, 2, 3, 4-5, 6, 7-8, 9.
Marino (G.) : 1.
Marivaux : 1, 2.
Marsalis (W.) : 1.
Marx (G.) : 1.
Masaccio (T.) : 1, 2.

Massin (J.) : 1.
Masson (B.) : 1.
Matheson (R.) : 1.
Matisse (H.) : 1, 2.
Mehta (Z.) : 1.
Ménandre : 1.
Menéndez Pidal (R.) : 1, 2, 3.
Meyer (J.) : 1.
Meyer (U.) : 1.
Michel-Ange : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7-8, 9, 10.
Michelet (J.) : 1, 2, 3.
Mies van der Rohe (L.) : 1-2, 3.
Milton (J.) : 1, 2.
Mirabeau (H. G.) : 1-2, 3.
Moeschler (J.) : 1.
Mola (P.F.) : 1.
Molière : 1, 2, 3, 4.
Mondrian (P.) : 1, 2, 3, 4.
Monet (Cl.) : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.
Monglond (A.) : 1.
Monk (Th.) : 1.
Monnoyer (J.M.) : 1.
Montaigne (M. de) : 1, 2, 3.
Monteverdi (Cl.) : 1.
Monval (G.) : 1.
Moore (G.) : 1.
Moore (H.) : 1, 2, 3.
Morris (R.) : 1.
Motherwell (R.) : 1, 2.
Moussorgski (M.) : 1, 2.
Mozart (W.A.): 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18-19, 20, 21, 22-23.
Murillo (B.) : 1.
Musset (A. de) : 1.
Nabokov (V.) : 1.
Nagel (A.) : 1.
Namuth (H.) : 1.
Napoléon I^{er} : 1-2.
Nau (J.Y.) : 1.
Nerval (G. de) : 1.
Newman (B.) : 1, 2, 3.
Niepce (N.) : 1.
Nietzsche (F.) : 1, 2.
Nijinski (V.) : 1.
Novalis : 1.
Occam (G. d'): 1.

Ogilby (J.) : 1.
Oldenburg (C.) : 1-2, 3, 4, 5.
Panofsky (E.): 1-2, 3-4, 5-6, 7, 8, 9, 10, 11-12, 13, 14.
Parker (Ch.) : 1, 2, 3, 4, 5.
Parry (M.) : 1.
Pascal (B.) : 1, 2, 3, 4, 5.
Pausanias : 1-2.
Pei (I.M.) : 1.
Perec (G.) : 1, 2-3, 4-5, 6.
Pergolèse (G.) : 1, 2.
Perret (P.) : 1.
Phidias : 1, 2-3.
Philipe (G.) : 1, 2, 3.
Picasso (P.): 1, 2-3, 4, 5, 6-7, 8-9, 10-11, 12, 13, 14-15, 16, 17-18, 19, 20, 21, 22, 23-24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33.
Piel (F.) : 1.
Piero della Francesca : 1, 2.
Pindare : 1.
Pissarro (C.) : 1.
Platon : 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Poe (E.) : 1.
Pole (D.) : 1-2, 3, 4.
Polygnote : 1.
Pollini (M.) : 1-2, 3.
Pollock (J.) : 1, 2-3, 4, 5, 6, 7.
Pommier (J.) : 1.
Ponge (F.) : 1.
Popper (K.) : 1.
Pouivet (R.) : 1.
Poussin (N.) : 1, 2, 3, 4.
Pradon (N.) : 1.
Praxitèle : 1-2.
Prévost (A.F.) : 1.
Price (R.) : 1.
Prieto (L.) : 1-2, 3, 4-5, 6-7, 8, 9, 10, 11, 12.
Prokofiev (S.) : 1.
Proust (M.): 1, 2, 3, 4-5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13-14, 15, 16, 17, 18, 19-20, 21, 22, 23-24, 25-26, 27-28, 29, 30, 31, 32, 33-34, 35-36, 37, 38, 39, 40, 41-42, 43, 44, 45-46, 47.
Ptolémée : 1.
Puccini (G.) : 1.
Quatremère de Quincy (A.) : 1.
Queffélec (L.) : 1.
Quine (W. v O.) : 1, 2.
Racine (J.) : 1, 2, 3, 4, 5.
Racine (L.) : 1.

Rauschenberg (R.) : 1, 2-3, 4.
Ravel (M.) : 1, 2, 3, 4, 5-6, 7.
Réau (L.) : 1.
Reboul (A.) : 1.
Reinhardt (A.) : 1, 2, 3, 4, 5.
Rembrandt : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.
Renan (E.) : 1.
Renaud (M.) : 1.
Renoir (A.) : 1, 2-3, 4-5, 6-7, 8-9, 10-11.
Rey (A.) : 1.
Reynolds (L.D.) : 1, 2.
Rheims (M.) : 1.
Richards (I.A.) : 1-2, 3, 4.
Richter (C.F.) : 1.
Riegl (A.) : 1, 2.
Riemann (B.) : 1.
Riffaterre (M.) : 1.
Rilke (R.M.) : 1.
Rimski-Korsakov (N.) : 1, 2-3.
Robert (dict.) : 1.
Robert (H.) : 1.
Robinson-Valéry (J.) : 1.
Robuchon (J.) : 1.
Rochlitz (R.) : 1, 2.
Rockwell (N.) : 1, 2, 3, 4.
Rodin (A.): 1, 2-3, 4, 5, 6, 7-8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19.
Rolland (R.) : 1.
Ronsard (P. de) : 1, 2.
Rosen (Ch.) : 1-2, 3, 4, 5, 6.
Rosenberg (H.) : 1, 2.
Rosenberg (P.) : 1.
Rosi (F.) : 1.
Ross (S.) : 1.
Rossini (G.) : 1, 2.
Rostand (E.) : 1.
Rostropovitch (M.) : 1.
Rothko (M.) : 1, 2.
Rousseau (J.J.) : 1, 2.
Roussel (R.) : 1.
Rubens (P.P.) : 1.
Rudel (J.) : 1-2.
Ruskin (J.) : 1, 2, 3-4, 5, 6, 7.
Ryman (R.) : 1.
Sade (D.A.F.de) : 1-2.
Sagoff (M.) : 1-2.

Saint-Saens (C.) : 1.
Saint-Simon (L. de) : 1, 2, 3.
Sainte-Beuve (Ch. A.) : 1.
Salles (G.) : 1.
Sandler (I.) : 1, 2, 3, 4-5.
Santayana (G.) : 1-2, 3, 4, 5, 6, 7.
Sartre (J.P.) : 1, 2, 3, 4-5.
Satie (E.) : 1, 2.
Saussure (F. de) : 1, 2.
Sawallich (W.) : 1.
Scarlatti (D.) : 1.
Scarron (P.) : 1, 2.
Schaeffer (J.M.): 1, 2, 3-4, 5, 6-7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29-30, 31, 32-33, 34-35, 36.
Schapiro (M.) : 1.
Schiffer (C.) : 1-2.
Schiller (J.C.F.) : 1.
Schloetzer (B. de) : 1.
Schnabel (A.) : 1.
Schönberg (A.) : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Schopenhauer (A.) : 1.
Schubert (F.) : 1, 2, 3, 4, 5-6, 7, 8-9.
Schumann (E.) : 1.
Schumann (R.) : 1, 2, 3-4.
Schwartzkopf (E.) : 1.
Sclafani (R.) : 1.
Searle (J.) : 1, 2.
Seel (M.) : 1.
Senancour (E. de) : 1, 2, 3, 4, 5.
Seurat (G.) : 1, 2.
Severini (G.) : 1.
Sévigné (M. de) : 1, 2-3, 4.
Shaftesbury (A.) : 1, 2.
Shakespeare (W.) : 1-2, 3-4, 5, 6, 7.
Shaw (G.B.) : 1.
Shusterman (R.) : 1, 2, 3.
Sibley (F.) : 1, 2-3, 4, 5, 6, 7, 8, 9-10.
Sismondi (J.C.L.) : 1.
Slote (M.A.) : 1.
Söderström (E.) : 1.
Sophocle : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Soufflot (G.) : 1.
Souriau (E.) : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Souriau (P.) : 1, 2, 3.
Soutine (Ch.) : 1.

Spreckelsen (J.O.) : 1.
Staël (N. de) : 1.
Staline (J.) : 1.
Stallybrass (P.) : 1.
Steinberg (L.) : 1.
Stella (F.) : 1.
Stendhal : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7-8, 9-10, 11, 12-13, 14, 15, 16, 17, 18-19, 20, 21-22, 23, 24-25, 26, 27, 28, 29, 30, 31-32, 33.
Stevenson (Ch. L.) : 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Still (C.) : 1.
Stolnitz (J.) : 1, 2-3, 4, 5, 6-7, 8.
Strauss (J.) : 1.
Strauss (R.) : 1.
Stravinski (I.) : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17.
Strawson (P.F.) : 1, 2-3, 4.
Sullivan (L.) : 1.
Sully-Prudhomme (R.) : 1.
Tanner (M.) : 1.
Tappy (E.) : 1.
Tchaïkovsky (P.I.) : 1, 2.
Thackeray (W.M.) : 1.
Théocrite : 1.
Thomas d'Aquin : 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Thoreau (H.D.) : 1.
Tilson Thomas (M.) : 1.
Tinguely (J.) : 1, 2.
Tite-Live : 1.
Todorov (T.) : 1, 2.
Tolstoï (L.) : 1, 2, 3.
Tomas (V.) : 1.
Tornatore (G.) : 1.
Toulouse-Lautrec (H. de) : 1.
Tourneux (M.) : 1.
Tournier (M.) : 1, 2.
Troisgros (P.) : 1.
Truchet (J.) : 1.
Truffaut (F.) : 1.
Turner (J.M.W.) : 1, 2-3.
Twain (M.) : 1.
Twombly (C.) : 1, 2.
Uccello (P.) : 1, 2, 3, 4.
Uhde (W.) : 1.
Urmson (J.O.) : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Utzon (J.) : 1, 2.
Valéry (P.): 1, 2, 3, 4, 5-6, 7-8, 9, 10-11, 12, 13, 14.

Vallier (D.) : 1.
Van de Velde (H.) : 1.
Van Gogh (V.) : 1, 2, 3, 4.
Van Heemskerke (M.) : 1.
Van Meegeren (H.) : 1, 2, 3, 4.
Vasarely (V.) : 1, 2.
Vasari (T.) : 1, 2.
Velazquez (D.) : 1, 2.
Venturi (L.) : 1, 2.
Verdi (G.) : 1, 2, 3.
Verlaine (P.) : 1.
Vermeer (J.) : 1, 2, 3, 4, 5, 6-7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17-18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26-27, 28, 29, 30, 31.
Véronèse (P.) : 1, 2.
Veyne (P.) : 1, 2.
Vian (B.) : 1.
Viau (Th. de) : 1.
Vichnievski (V.) : 1.
Vignal (M.) : 1.
Vigne (D.) : 1.
Vigny (A. de) : 1.
Vinci (L. de) : 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11-12, 13, 14, 15, 16-17, 18, 19, 20-21, 22, 23.
Viollet le Duc (E.) : 1, 2, 3.
Virgile : 1, 2, 3, 4.
Vivaldi (A.) : 1, 2.
Vivas (E.) : 1, 2, 3-4, 5, 6, 7.
Voltaire : 1, 2, 3, 4.
Vouet (S.) : 1.
Wagner (R.) : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14-15, 16-17, 18.
Walton (K.) : 1, 2, 3-4, 5, 6, 7-8, 9.
Warhol (A.) : 1, 2-3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
Warren (A.) : 1.
Watteau (A.) : 1, 2.
Webern (A.) : 1, 2, 3, 4, 5.
Webster (B.) : 1.
Weinreich (U.) : 1.
Weitz (M.) : 1, 2, 3.
Wellek (R.) : 1.
Wells (P.) : 1.
Wey (F.) : 1.
Wheeler (S.) : 1.
Whistler (J.A.M.) : 1, 2.
Wilde (O.) : 1.
Willy : 1.
Wilson (N.G.) : 1.

Wilson (R.) : 1.
Wimsatt (W.K.) : 1, 2, 3, 4-5.
Wittgenstein (L.) : 1-2, 3, 4-5, 6.
Wolf (Ch.) : 1.
Wölfflin (H.) : 1, 2, 3, 4.
Wollheim (R.) : 1, 2, 3, 4.
Wolterstorff (N.) : 1, 2.
Wren (Ch.) : 1.
Wright (F.L.) : 1, 2, 3, 4.
Ziff (P.) : 1.
Zola (E.) : 1, 2, 3, 4, 5.
Zumthor (P.) : 1, 2, 3, 4, 5, 6-7.