

De quoi le critique littéraire parle-t-il exactement lorsqu'il s'empare d'une œuvre? Que fait-il au juste lorsqu'il en observe la forme ou le fonctionnement symbolique, en apprécie la valeur esthétique ou l'intérêt? Sur quel genre de critère de validité se fonde-t-il réellement lorsqu'il se revendique de telle ou telle école, ou opte pour une démarche particulière? Ce livre affronte une à une toutes ces questions, en choisissant de les reformuler dans la perspective et le vocabulaire propres de la philosophie analytique et des méthodes d'enquête issues du dernier Wittgenstein, ou encore d'Austin. S'appuyant sur de grands textes critiques comme ceux de T.S. Eliot, de Leavis, d'Addison, de Jakobson, *L'Objet de la critique littéraire* examine la manière dont les différentes pratiques critiques conçoivent les concepts fondamentaux dont elles font usage, et grâce auxquels elles saisissent leur objet: ceux d'«œuvre littéraire», de «description formelle», d'«évaluation critique». Chaque fois, Richard Shusterman les relie à des présupposés, des orientations, des positions philosophiques déclarées qui les sous-tendent. En cela, ce livre constitue une double contribution encore inédite: d'une part, il introduit en France un premier travail d'ampleur concernant la logique des notions littéraires, d'autre part, il inaugure un genre critique encore méconnu, qu'on pourrait appeler «poétique analytique».

Richard Shusterman, philosophe, est professeur à Florida Atlantic University (Boca Raton). Son œuvre actuelle, influencée par le pragmatisme américain se concentre sur l'esthétique en art et dans les formes de vie, les disciplines individuelles et la soma-esthétique (*Conscience du corps, Vivre la philosophie L'Art à l'état vif*). *L'Objet de la critique littéraire*, son premier livre, rédigé dans le contexte oxonien de la philosophie analytique, est l'une de ses plus importantes contributions à l'esthétique littéraire. Le texte, accompagné d'une nouvelle préface, en a été entièrement révisé par Richard Shusterman pour cette publication en français.

20€

ISBN: 978-2-917131-01-5



Questions théoriques

L'objet de la critique littéraire

Richard Shusterman

Richard
Shusterman

L'objet de la critique littéraire

Questions théoriques
collection Saggio Casino

L'OBJET DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

DU MÊME AUTEUR

LIVRES EN FRANÇAIS :

- Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris-Tel Aviv, éditions de l'Éclat, 2007 (trad. de *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008).
- Vivre la philosophie*, Paris, Klincksieck, 2001 (trad. de *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*, New York, Routledge, 1997).
- La Fin de l'expérience esthétique*, Pau, Presses universitaires de Pau, 1999.
- Sous l'interprétation*, Paris, éditions de l'Éclat, 1994.
- L'Art à l'état vif: la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992 (trad. de *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford, Blackwell, 1992).

LIVRES EN ANGLAIS :

- Aesthetic Experience*, edited with Adele Tomlin, London, Routledge, 2007.
- The Range of Pragmatism and the Limits of Philosophy (editor)*, Oxford, Blackwell, 2004.
- Surface and Depth*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.
- Performing Live*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.
- Bourdieu: A Critical Reader (editor)*, Oxford, Blackwell, 1999.
- Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*, New York, Routledge, 1997.
- Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford, Blackwell, 1992.
- The Interpretive Turn: Philosophy, Science, Culture*, edited with D. Hiley & J. Bohman, Ithaca, Cornell University Press, 1991.
- Analytic Aesthetics (editor)*, Oxford, Blackwell, 1989.
- T.S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, London & New York, Duckworth and Columbia University Press, 1988.
- The Object of Literary Criticism*, Amsterdam, Rodopi, 1984.

Richard Shusterman est *Dorothy F. Schmidt Eminent Scholar in the Humanities* à Florida Atlantic University (Boca Raton).

Richard Shusterman

L'objet de la critique littéraire

traduit de l'anglais (États-Unis)
par Nicolas Vieillescazes

Questions théoriques
collection SAGGIO CASINO

Préface
à l'édition française

L'Objet de la critique littéraire est mon premier livre, tiré de la thèse de doctorat du même nom soutenue à Oxford en 1979. Après avoir publié certains des chapitres les plus importants sous forme d'articles (genre alors privilégié dans le milieu de la philosophie analytique d'Oxford), je finis par décider, à la demande d'un éditeur, de réviser ma thèse pour en faire un livre, qui parut en 1984.

Vingt-cinq ans plus tard, je suis heureux que ce livre soit traduit pour la première fois, mais aussi surpris de le voir soudain ressusciter en France, où j'ai la réputation d'être un philosophe pragmatiste américain qui s'intéresse aussi (parfois sur un mode polémique) aux thèses de théoriciens français et allemands, et possède un goût prononcé pour des sujets aussi peu conventionnels que les arts populaires, l'art de vivre et la soma-esthétique. *L'Objet de la critique littéraire* traite en revanche de questions fort conventionnelles de philosophie de la littérature (l'identité et le statut ontologique des œuvres, la manière de les interpréter et de les évaluer). En outre, il relève intégralement du genre (et du champ intellectuel) de la philosophie analytique, employant en particulier le style de l'analyse du « langage ordinaire », dont le dernier Wittgenstein (à Cambridge) et Austin (à Oxford) ont fait la célébrité. À Oxford, mon directeur de thèse n'était autre que l'élève et exécuteur littéraire de ce dernier, James Opie Urmson.

J'étais alors si absorbé (non sans une certaine complaisance) dans ce contexte analytique anglo-américain que mon livre n'accorde pas la moindre attention à la théorie post-structuraliste et à la critique déconstructionniste, qui, dans le domaine de la théorie littéraire et de la théorie de la critique, tenaient pourtant déjà le haut du pavé aux États-Unis.

Quatre ans après la publication de ce livre, je commençais à m'inquiéter des limites de l'approche analytique et me sentais attiré vers le pragmatisme, comme le montrent clairement mon deuxième livre, *T.S. Eliot and the Philosophy of Criticism* (1988), ainsi que l'introduction que j'écrivis l'année suivante pour un recueil de textes d'esthétique analytique. En 1992, lorsque parut mon ouvrage *Pragmatist Aesthetics* et sa version française abrégée, *L'Art à l'état vif*, ma conversion au pragmatisme était achevée¹ : j'utilisais le pragmatisme de Dewey pour critiquer les limites scolastiques de l'esthétique analytique. Depuis lors, Dewey n'a cessé d'être la plus forte source d'inspiration de ma pensée, alors même qu'il n'était pas une seule fois cité dans *L'Objet de la critique littéraire*. J'avais pourtant lu son esthétique quand j'étais étudiant, mais compte tenu de mon orientation analytique, elle m'avait paru ennuyeuse et verbeuse, sentimentale et confuse, donc totalement inutile à mes projets.

Mon parcours philosophique m'a donc entraîné bien loin des attitudes, des questions, des auteurs et des méthodes que je privilégiâis dans *L'Objet de la critique littéraire*. Ceci dit, en relisant ce texte à l'occasion de sa publication en français, je fus surpris de constater que des continuités notables le rattachaient à mon pragmatisme actuel. Quant aux orientations de fond, mon approche n'a pas vraiment changé depuis ma période analytique, et l'on peut déjà percevoir dans ce livre certains des thèmes essentiels que

1. Deux des trois chapitres omis de la traduction française (ceux qui traitent de l'unité organique et de l'interprétation) ont été intégrés à *Sous l'interprétation*, livre traduit par Jean-Pierre Cometti et publié par les éditions de l'Éclat, qui ont aussi publié *Conscience du corps*, en 2007, dans une traduction de Nicolas Vieillescazes.

j'ai développés par la suite, des thèmes qui ont sans doute contribué à me conduire vers le pragmatisme, mais aussi vers certains penseurs français qui, à l'instar de Pierre Bourdieu et de Michel Foucault, ont acquis une place importante dans mon travail.

L'un de ces thèmes n'est autre que le pluralisme. Loin de supposer, comme c'est fréquent dans le domaine théorique, que l'entreprise critique se caractérise par une seule réponse, logique, visée ou méthode, ce livre défend la pluralité des visées et des cadres de la critique littéraire, la pluralité des logiques et des objectifs légitimes dans l'interprétation et l'évaluation, ainsi que la pluralité des modalités et des contextes qui définissent l'identité des œuvres littéraires, dont la complexité ontologique présente elle aussi une pluralité d'aspects ou de dimensions. Ce pluralisme continue d'inspirer mon approche pragmatiste, qui s'attache à la fois à comprendre la valeur du grand art et de l'art populaire, la diversité des manières dont on peut utilement se les approprier et les comprendre, la légitimité des différentes manières de mener une vie philosophique, l'utile multiplicité des niveaux de conscience corporelle, la variété des disciplines soma-esthétiques bénéfiques, et ainsi de suite. Cette reconnaissance de la pluralité des pratiques et des valeurs utiles (même lorsqu'elles se trouvent en concurrence) me paraît être la meilleure façon de «maximiser» les avantages dans la poursuite des multiples valeurs de la vie.

Le primat de la pratique sur la théorie est l'un des autres grands thèmes pragmatistes qui irriguent ce livre : de même que la pratique engendre et façonne la théorie, de même les méthodologies ou les logiques interprétatives et évaluatives sont appréciées en fonction des visées et de la fécondité de leur mise en pratique. Mais accentuer la validité et la valeur de logiques différentes, ce n'est pas défendre une idée abstraite de la tolérance ; c'est reconnaître que les multiples méthodes en vigueur dans la critique sont pragmatiquement justifiées par les différentes visées et valeurs réalisées par ces pratiques. Bien que *L'Objet de la critique littéraire* soit clairement un texte philosophique de théorie de la critique (et

il m'arrive d'y employer des formules logiques abstraites), il s'efforce d'exprimer l'importance cruciale de la pratique, non pas seulement en recourant à des affirmations générales, mais en dérivant ses thèses des logiques interprétatives et évaluatives déployées concrètement par les critiques – autrement dit, en présentant et en analysant les arguments particuliers défendus par des critiques importants. Si Eliot et Leavis occupent une place saillante dans cet ouvrage, ce n'est pas seulement parce qu'ils étaient à l'époque les critiques les plus influents dans la culture littéraire d'Oxford, mais c'est aussi parce que leurs textes étaient disponibles dans des éditions à bas prix. Pour l'étudiant impécunieux que j'étais alors – tout particulièrement parce que je me sentais mal à l'aise dans les bibliothèques d'Oxford et que j'aimais pouvoir annoter mes propres exemplaires –, le facteur du coût était loin d'être négligeable: ce qui montre, d'une autre façon, qu'un mode de pensée pragmatique a façonné ce livre.

L'utilisation du discours critique réel (et non hypothétique) exemplifie une orientation fondamentalement empirique que, comme je devais le constater plus tard, la tradition pragmatiste classique n'avait eu de cesse de mettre en avant. Pour James et Dewey, l'expérience n'est pas simplement le sol cognitif, l'instrument et le mode d'évaluation de la théorie, mais c'est aussi le lieu essentiel où se réalisent les valeurs esthétiques. Parce que ce livre utilise des exemples critiques tirés de différentes périodes de l'histoire littéraire, son empirisme possède une dimension diachronique qui montre comment la mutation des contextes historiques peut modifier les visées et les méthodes de la critique littéraire, lesquelles ont pour toile de fond des institutions et des conventions culturelles ancrées dans des contextes qui excèdent la seule dimension esthétique. Ce sont d'abord Wittgenstein et Austin qui m'ont appris à apprécier le rôle crucial que jouent les contextes et conventions historiques et institutionnels dans la détermination de la signification, de la pratique et de la théorie. Puis cette perspective historiciste, contextualiste et institutionnelle fut renforcée, dans

mes textes pragmatistes, sous la triple influence de Dewey, Foucault et Bourdieu².

Ces trois auteurs, qui m'ont aidé à sortir des limites de la philosophie analytique, m'ont enseigné une chose totalement ignorée dans ma thèse: le rôle interventionniste du théoricien dans la transformation des pratiques. *L'Objet de la critique littéraire* souligne que le champ de la critique est essentiellement contesté – qu'il contient de nombreuses pratiques et de multiples «jeux» critiques (obéissant à des logiques fondamentalement différentes) qui luttent les uns contre les autres pour s'assurer l'hégémonie, le pouvoir ou l'estime. Ce pluralisme avait pour pendant une vision théorique détachée quant au rôle du philosophe, censé se contenter d'analyser et de comparer les pratiques établies, sans jamais intervenir sur elles, proposer d'autres méthodes ou défendre des genres artistiques méprisés ou négligés. Plus tard, mon travail sur le pragmatisme a certes continué de souligner les valeurs du pluralisme et d'insister sur la nécessité de reconnaître les formes culturelles établies, mais il s'est surtout attaché à la transformation des pratiques culturelles (donc aussi des pratiques critiques). La théorie ne doit pas simplement refléter les vérités culturelles et les pratiques où elles existent, elle doit aussi les améliorer. C'est cet élan mélioriste que j'ai cherché à mettre en lumière dans ma défense pragmatiste de certaines formes d'art populaire et d'art de vivre, ou dans

2. La perspective contextualiste peut aussi être appliquée de façon réflexive à la distinction entre analytique et pragmatiste que j'utilise ici et ailleurs. Le contraste de ces styles philosophiques (qui présentent eux-mêmes une grande diversité de styles) ne trouve sa signification effective que dans un contexte particulier. Le fait que, malgré mon passage de l'esthétique analytique à l'esthétique pragmatiste, de nombreux thèmes centraux soient demeurés identiques dans mon travail, devrait nous mettre en garde contre la tentation de voir ces deux philosophies comme des orientations radicalement incompatibles. Un nombre significatif de philosophes du XX^e siècle a combiné des méthodes analytiques avec des aperçus pragmatistes: on peut citer Goodman, Quine, Davidson, ou encore Wittgenstein et Austin. Mon travail tire son inspiration de cette illustre tradition.

celle de certaines disciplines somatiques focalisées sur le développement de la conscience et de l'attention³. Peut-être cette tendance est-elle déjà implicite dans *L'Objet de la critique littéraire*.

J'ai souhaité l'explicitier à l'occasion de la traduction française de ce livre, en donnant une version plus récente du chapitre consacré à la «logique de l'interprétation», qui fait état de la transformation de ma théorie de l'interprétation consécutive à mon tournant pragmatiste, et des réactions qu'elle a suscitées chez les philosophes analytiques⁴. C'est, outre cette préface, la principale modification effectuée pour l'édition française de ce livre. Cela suffit à lui donner le statut de véritable seconde édition. Conformément à mes convictions pragmatistes, un livre n'est essentiellement qu'un instrument destiné à faire progresser la pensée, non un fétiche qui doit rester confiné à sa forme initiale. J'espère en tout cas que les lecteurs français jugeront *L'Objet de la critique littéraire* plus utile dans cette nouvelle version. Ils se joindront peut-être à moi pour remercier son traducteur, Nicolas Vieillescazes, et son éditeur, Christophe Hanna, de lui avoir permis d'exister.

3. Outre *L'Art à l'état vif, Performing Live* (Ithaca, Cornell University Press, 2000) traite de la musique *country*; *Vivre la philosophie* (trad. C. Fournier et J.-P. Cometti, Paris, Klincksieck, 2001), de l'art de vivre, et *Conscience du corps*, de la soma-esthétique.

4. La nouvelle version se base sur «Logics of Interpretation», publié dans *Surface and Depth* (Ithaca, Cornell University Press, 2002). Ce livre comprend deux autres articles consacrés à la logique de la critique: «Croce on Interpretation: Deconstruction and Pragmatism», et «Wittgenstein and Critical Reasoning».

*La quête d'une unité ou d'un système au détriment
de la vérité n'est pas le propre de la philosophie,
même si, en général, tous les philosophes s'y sont livrés.*

G.E. MOORE.

*Il semble bien que la critique se soit divisée
en plusieurs genres différents.*

T.S. ELIOT.

1. ESTHÉTIQUE ET LITTÉRATURE

On pense souvent que la philosophie s'occupe principalement des éléments ou des principes les plus généraux d'un champ d'investigation donné; aussi peut-on attendre d'un philosophe travaillant dans le champ de l'esthétique qu'il propose des théories générales concernant les arts. Puisque, dans ce livre, je me concentrerai sur le seul art littéraire, je justifierai ce choix en montrant la place que cet art occupe par rapport aux autres. Mais avant tout, la prudence m'incite à commencer par une analyse de l'étendue et de la logique du concept de *littérature*.

I

1. La question «Pourquoi un esthéticien devrait-il se concentrer sur le seul art littéraire?» contient en fait deux questions: «Pourquoi donc se focaliser sur un seul art?» et «Pourquoi la littérature?» Traitons-les séparément.

À mon sens, l'esthéticien possède de bonnes raisons de se concentrer sur une seule forme artistique, puisque l'unité discutable des arts et leur diversité indiscutable semblent condamner une bonne part des théories esthétiques générales à ignorer ou à déformer des faits importants. Au cours des trente dernières années, l'unité des arts, ainsi que la viabilité et la valeur de la théorie esthétique qui en découle, ont été implacablement remises en question.

William Gallie¹, Morris Weitz² et William Kennick³ ont avancé que les arts n'ont pas de dénominateur commun ou d'essence partagée, et que, par conséquent, les théories esthétiques générales qui tentent de définir pareille essence reposent sur une erreur et ne sauraient, sur un plan logique, prétendre à la vérité. Quand on considère «l'étourdissante variété d'objets et d'activités que l'on a appréhendés comme de l'art⁴», on découvre, au mieux, «différentes relations de similarités⁵», des «plages de similitudes⁶», ou des ressemblances de famille. L'unité des arts a également été remise en question sur un plan historique: ainsi, Paul Kristeller a montré⁷ que c'est seulement aux XVII^e et XVIII^e siècles que les beaux-arts ont été regroupés pour former le concept moderne d'*art*⁸.

1. William B. Gallie, «The Function of Philosophical Aesthetics», in F.J. Coleman (dir.), *Contemporary Studies in Aesthetics*, New York, McGraw Hill, 1968.

2. Morris Weitz, «Le rôle de la théorie en esthétique», trad. fr. Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988.

3. William E. Kennick, «Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?», in Coleman, *op. cit.*

4. William B. Gallie, art. cité, p. 396.

5. *Ibid.*

6. Morris Weitz, *op. cit.*, p. 36.

7. Paul Oskar Kristeller, *Le Système moderne des arts. Étude d'histoire de l'esthétique*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.

8. Cette attitude anti-essentialiste a conduit certains auteurs à douter de la validité même du concept d'art. C'est le cas, notamment, de Turner: «Il n'y a pas d'art. L'art n'est rien d'autre qu'un mot général, d'invention assez récente, visant à désigner les activités pratiquées par les poètes épiques et lyriques, les auteurs de tragédies et de comédies, certains historiens, philosophes et romanciers, les peintres – mais j'arrêterai ma liste ici. [...] Plus on les considère avec attention, et plus ces activités paraissent diverses.» (Vincent Turner, «The Desolation of Aesthetics», in J.M. Todd (dir.), *The Arts, Artists and Thinkers*, Londres, Longmans, Green, 1958, p. 281-282.) D'autres, comme Passmore, ont mis en question les conditions d'existence d'une esthétique: «L'esthétique est terne parce qu'elle tente de construire un objet là où il n'y en a pas [...], peut-être à la vérité n'y a-t-il pas d'esthétique; et pourtant, il y a des principes de la critique littéraire, des principes de la critique musicale, etc.» (John Arthur Passmore, «The Dreariness of Aesthetics», in Coleman, *op. cit.*, p. 439.)

Il est certain qu'il existe quelque chose comme *l'art*, même si ce quelque chose ne recouvre pas une essence commune ou une gamme uniforme d'activités; tout comme il est certain qu'il existe quelque chose comme *l'esthétique*, même si ce que l'on désigne par là ne contient pas de théories générales satisfaisantes. Afin d'en apprécier convenablement la valeur, il faut rappeler que ces mises en garde véhémentes furent formulées dans le cadre étouffant de la théorie esthétique essentialiste: l'idéalisme de Croce et de Collingwood, d'une part, et le «formalisme significatif» de Bell et Fry, d'autre part. Nous qui nous sommes depuis longtemps arrachés à l'emprise de ces théories, nous pouvons trouver quelque chose d'assommant et de trivial aux affirmations de la pluralité des arts. En outre, de nouvelles théories de l'art sont apparues récemment, qui prétendent que l'unité des arts réside dans leur rôle social. Les défenseurs de ces théories institutionnelles de l'art ont même contesté, en proposant des définitions, l'idée de l'impossibilité logique d'une définition générale de l'art⁹.

Je ne me sens nullement tenu de résoudre ici la question de savoir s'il est possible de trouver à l'art une unité de fond ou une définition satisfaisante. Compte tenu des fins qui sont les miennes, il suffit que cette question existe. Si nous tenons pour acquis que l'unité des arts est très discutable et que les arts sont d'une extrême diversité, nous devrions du même coup reconnaître que les généralisations concernant tous les arts seront vraisemblablement soit imprécises soit inutilement vagues, et, par conséquent, qu'il vaut peut-être mieux focaliser la théorisation esthétique sur les arts individuels et non sur l'art dans son ensemble. Ainsi Passmore déplore-t-il que l'esthétique soit confuse et morne, ce qui, selon lui, «naît de la tentative d'imposer aux objets une unité factice, reflétée par la vacuité des formules décrivant cette unité¹⁰.» Mais même les défenseurs de l'esthétique, comme

9. Voir la définition institutionnelle de l'art proposée par Dickie dans *Aesthetics*, New York, Prentice Hall, 1971, p. 98-108.

10. John Arthur Passmore, art. cité, p. 434.

Francis Sparshott, avouent que les généralisations esthétiques ne sont pas sans dangers, et que «la plupart des énoncés portant sur “l’art” ne sont en réalité applicables qu’à un seul art ou groupe d’arts¹¹.» Par exemple, on a pu dire de l’art qu’il était représentation de la réalité, mais, bien que la représentation soit très souvent essentielle en peinture, en sculpture et en littérature, ce n’est, à ce qu’il semble, guère un élément central dans les arts non représentationnels que sont la musique et l’architecture, à moins que l’on étire la notion de représentation au point d’en faire un fourre-tout équivoque et vague¹². Aussi, si les arts sont aussi divers, et si, par conséquent, les généralisations concernant l’art dans son ensemble sont dangereuses, il paraît prudent de focaliser l’enquête philosophique sur un seul art à la fois. Si le but ultime peut être de construire une théorie esthétique générale, une approche partielle nous préservera sans doute des généralisations déformantes qui ont grevé l’esthétique traditionnelle.

Naturellement, pareille méthode ne nous met pas à l’abri de tout risque de confusion. Il est certain que l’unité de la littérature, ou de quelque art que ce soit, peut également être remise en question. Néanmoins, aussi diverse soit-elle (et la discussion qui suit révélera l’étendue de sa diversité), la littérature présente une bien plus grande unité que le domaine de l’art en général. Ainsi, en s’en tenant au seul art littéraire (et cela est vrai pour tout autre art), la théorisation et la généralisation présentent de bien moindres dangers que lorsqu’elles portent sur l’art dans son ensemble.

Plusieurs esthéticiens ont ainsi préconisé des approches partielles, focalisées sur un seul art à la fois. Passmore, par exemple, plaide en faveur d’«une étude intensive spéciale des arts séparés¹³»; d’autres esthéticiens bien moins sceptiques quant à la validité d’une esthé-

11. Francis Sparshott, *The Structure of Aesthetics*, Londres, Routledge, 1963, p. 114.

12. Charles Leslie Stevenson met ce problème en évidence dans son article «Symbolism in the Nonrepresentational Arts», in J. Hospers (dir.), *Introductory Readings in Aesthetics*, Londres, Macmillan, 1969. Voir aussi Margaret Macdonald, «Art and Imagination», *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 53, 1952-1953, p. 205-207.

13. John Arthur Passmore, art. cité, p. 443.

tique générale ont pu néanmoins recommander l'étude partielle des arts séparés, en quoi ils voient le moyen le plus sûr et le plus profond d'atteindre une théorie générale adéquate. Ainsi, Monroe Beardsley, qui propose des théories générales de l'évaluation esthétique, de l'expérience esthétique et du statut ontologique de l'objet esthétique, déplore les dangers que présente le traitement des arts en tant que tout uniforme, et défend pour cette raison une approche partielle ou pluraliste.

Il existe une approche moniste des arts qui part de l'axiome qu'il existe un parallélisme parfait entre ceux-ci. [...] Elle conduit généralement à des confusions. Elle s'évertue à en discerner des preuves, et quand elle échoue, parvient à une apparente symétrie au prix d'une ambiguïté. Mieux vaut donc partir d'une position pluraliste, tout en restant prêt à noter les parallélismes lorsqu'ils peuvent être établis¹⁴.

Beardsley recommande donc l'adoption d'une approche partielle, consistant à commencer par considérer séparément « les différents arts dans le détail et avec soin¹⁵ » :

Nous pouvons ensuite regrouper disjonctivement la classe des compositions musicales, celle des configurations visuelles, celle des œuvres littéraires, et toutes les autres classes d'objets définies séparément, et donner à chacune le nom d'« objet esthétique ». Il s'ensuit qu'un objet esthétique sera n'importe quel objet qui est soit une composition musicale, soit une œuvre littéraire, et ainsi de suite¹⁶.

14. Monroe Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, Harcourt, Brace, 1958, p. 65.

15. *Ibid.*, p. 63.

16. *Ibid.*, p. 64. Ziff (« The Task of Defining a Work of Art », in Coleman, *op. cit.*, p. 102) et Wollheim (*Art and its Objects*, Harmondsworth, Penguin, 1970, p. 17-19) envisagent eux aussi une telle approche partielle de l'œuvre d'art, bien que le second décide de la rejeter comme impraticable (car trop longue et fastidieuse à mettre en œuvre).

C'est pourquoi les esthéticiens ont souvent vu dans l'examen détaillé des arts pris séparément la procédure la plus prudente. Pourtant, ils ont, plus souvent qu'à leur tour, consacré leurs efforts à formuler des théories esthétiques générales, peut-être parce que l'ambition et l'impatience ont eu raison de leur prudence. Pour ce qui me concerne, l'étude détaillée de quelques-uns des problèmes centraux posés par un seul art me paraît suffisamment ambitieuse, même si j'espère qu'un jour, des études limitées comme la mienne donneront lieu à des conclusions esthétiques générales. En outre, si les essentialistes ont raison de poser que les arts possèdent une uniformité fondamentale, alors les conclusions que nous tirerons quant à la littérature pourraient s'avérer pertinentes et applicables à d'autres arts.

Enfin, à supposer même que l'on nie que l'étude détaillée d'un seul art puisse constituer une méthode ou une contribution conduisant à une théorie esthétique générale, on peut au fond invoquer le fait que l'analyse détaillée des problèmes centraux à la littérature ou à quelque art que ce soit possède en soi un intérêt et une valeur, indépendamment du rôle éventuel qu'elle pourra jouer dans les progrès de la théorie esthétique générale.

En outre, on ne doit pas supposer que se limiter à un seul art soit la seule façon de diviser l'enquête esthétique en unités facilement manipulables. La notion de problèmes communs aux divers arts suggère un autre type d'approche. Au lieu de se concentrer sur un art particulier, on pourrait se focaliser sur un problème particulier posé par différents arts, afin de déterminer si le problème se pose différemment dans ces arts, comment, dans chacun d'eux, il se pose, et comment il convient de le résoudre dans chaque cas. Mais, bien qu'intrinsèquement il n'y ait rien d'erroné à découper l'esthétique en morceaux afin de la rendre plus digeste, on s'expose néanmoins au danger de l'approche essentialiste. L'impatience peut conduire l'esthéticien à supposer que les faits et les traits inhérents au problème qui, à l'égard d'un seul art, se présentent avec une évidence incontestable, peuvent intégralement et tout

simplement se transférer à d'autres. Tel fut le cas de Collingwood, et même de Beardsley¹⁷.

Lorsque nous nous limitons à un problème particulier, en embrassant tous les arts, nous sommes encore susceptibles de procéder à des généralisations hâtives, d'assimiler un art à un autre, d'adopter une position convaincante à l'égard d'un seul art tenu pour paradigmatique, puis de contraindre tous les autres arts à se conformer à ce modèle, fût-ce au prix de déformations. Certes, ce n'est pas parce que cette procédure partielle alternative présente

17. Cette tendance à la simplification hâtive ne se manifeste malheureusement qu'avec trop de clarté chez Collingwood, dans son traitement du statut ontologique de l'œuvre d'art. Après s'être évertué à établir que l'œuvre musicale est un objet imaginaire, autrement dit, une configuration sonore qui n'est ni spatiotemporelle ni perceptuelle, Collingwood croit tout simplement possible de transférer, immédiatement et sans autre développement, cette conclusion ontologique relative à la musique à d'autres arts, en dépit du fait que le sens commun et la pratique critique semblent clairement montrer le contraire. « Il serait superflu de prendre la peine d'appliquer à d'autres arts ce que l'on a dit de la musique. Il nous faut plutôt donner une forme positive à l'argument que l'on a formulé négativement. La musique ne consiste pas en bruits entendus, et la peinture pas en couleurs vues, et ainsi de suite. En quoi, alors, ces choses consistent-elles? [...] L'œuvre d'art proprement dite n'est ni vue ni entendue, elle est imaginée. » (*The Principles of Art*, Oxford, Clarendon Press, 1958, p. 141-142.) Cette tendance à la généralisation exerce un tel pouvoir de séduction que même Beardsley, pourtant défenseur de l'approche pluraliste, a semblé succomber à son charme. À l'instar de Collingwood, Beardsley commence par considérer l'art musical, où nous distinguons clairement, semble-t-il, l'objet de l'appréciation esthétique – le son entendu – et sa base physique, consistant en ondes sonores; il paraît donc raisonnable de conclure que l'objet esthétique est perceptuel plutôt que spatiotemporel. Beardsley se trouve naturellement conduit à étendre cette distinction et ses conséquences ontologiques à d'autres arts, y compris aux arts plastiques, où, de son propre aveu, cette distinction « peut sembler moins nette et moins importante », puisqu'elle se résume « à une distinction non entre deux objets, mais entre deux aspects du même objet » (*op. cit.*, p. 33). Pourtant, bien qu'il admette la différence, et bien qu'il déclare par la suite que l'approche moniste en esthétique représente un danger, Beardsley s'obstine à traiter la peinture comme la musique, pour formuler cette conclusion peu convaincante que l'objet de l'appréciation esthétique dans l'art de la peinture, ou, comme dirait Collingwood, dans l'œuvre de peinture proprement dite, est non pas un objet spatiotemporel, mais un simple objet perceptuel.

elle-même des dangers qu'il faudrait s'abstenir de la poursuivre. Toute méthode a ses dangers et ses insuffisances, et aucune procédure ne garantit des progrès infaillibles. Toutefois, c'est en partie à cause du danger de l'assimilation déformante que je préfère délimiter différemment le domaine de mon investigation esthétique, et me concentrer sur un seul art et ses problèmes centraux.

2. Me voici à présent confronté à la seconde question : Pourquoi la littérature ? Comme l'ont noté certains esthéticiens¹⁸, la littérature présente un intérêt tout particulier pour le philosophe, qui, par profession, étudie le langage et ses usages dont la littérature relève incontestablement. La littérature fait en effet figure d'anomalie parmi les arts, en ceci qu'elle seule semble ne pas disposer d'un médium caractéristique, ou plutôt, que son médium caractéristique n'est autre que le langage ordinaire.

II

1. Plusieurs philosophes de l'art ont récemment souligné l'apparente anomalie que constitue la littérature. Ils notent que l'art littéraire ne semble pas avoir de place assurée dans la classification grossière mais relativement claire des principaux arts sur laquelle les esthéticiens contemporains s'accordent généralement. Cette classification regroupe les arts plastiques (peinture et sculpture), d'une part, et la musique, le théâtre et la danse, d'autre part.

Bien que les esthéticiens puissent s'accorder sur cette classification, ils se divisent souvent quant au principe même sur lequel elle se fonde. Certains, comme Nelson Goodman¹⁹, soulignent qu'une telle classification se fonde sur l'existence ou l'absence, pour un art donné, d'une notation qui définirait les éléments essentiels ou les « propriétés constitutives » d'une œuvre particulière de cet art, et qui, donc, permettrait une reproduction pleinement authentique des

18. Cf., par exemple, W. Charlton, *Aesthetics*, Londres, Hutchinson, 1970, p. 101.

19. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, trad. fr. Jacques Morizot, Paris, Hachette Littératures, 2008.

exemples de l'œuvre par le biais d'une reproduction de ces propriétés constitutives. Goodman appelle *allographiques* les arts de ce second groupe, et les distingue des arts plastiques, qui sont *autographiques*. D'autres, comme Urmson²⁰, tentent d'expliquer cette classification à partir de la distinction entre les « arts de performance » et ceux dont l'appréciation ne semble pas devoir passer par l'exécution ou l'interprétation.

Dans les deux cas, la littérature fait figure d'anomalie. Ainsi, bien que pour Goodman, la littérature relève des arts allographiques, elle diffère des autres arts allographiques en ceci qu'elle implique seulement un schème notationnel, et non un système notationnel²¹, que l'authenticité peut s'y effectuer par la simple copie sans qu'il soit nécessaire de se conformer à la notation qui la définit, et qu'il s'agit, comme la peinture, d'un art à une seule phase, c'est-à-dire se réalisant en une seule étape, et dont l'existence ou l'appréciation véritable ne nécessite pas de performance.

Pour Urmson, la littérature a ceci d'anormal que, bien qu'elle partage avec les arts de performance un concept problématique d'identité opératoire (*work-identity*), la littérature n'est généralement pas classée parmi les arts de performance, et son appréciation ne semble pas devoir passer par l'exécution ou l'interprétation²².

2. Si l'on considère la façon dont Urmson envisage l'anomalie esthétique que constitue la littérature, un présumé crucial saute

20. J.O. Urmson, « Literature », in G. Dickie et R.J. Sclafani (dir.), *Aesthetics*, New York, Bedford Books, 1977.

21. Goodman donne une longue exposition technique de la différence entre schémas et systèmes notationnels dans le chapitre 4 de *Langages de l'art*.

22. Comme le dit Urmson: « On ne peut directement assimiler la littérature à la peinture et à la sculpture. En premier lieu, l'identité du roman ou de toute autre œuvre littéraire semble problématique de la même façon que celle de l'œuvre musicale, théâtrale ou d'un ballet. Dans le cas de ces autres arts, nous avons tenté d'expliquer leur statut problématique en termes de *recette* ou de série d'instructions destinée aux artistes exécutants. Mais comment l'œuvre littéraire peut-elle constituer une série d'instructions à l'usage des artistes exécutants s'il n'y en a pas? » (art. cité, p. 337.)

immédiatement aux yeux: l'anomalie ne saurait être tolérée. Il faut, d'une façon ou d'une autre, lui trouver une explication, faute de quoi la théorie générale selon laquelle les arts peuvent se diviser en «arts de non-performance» (*non-performing arts*), où l'identité opérable ne pose pas problème, et «arts de performance» (*performing arts*), où l'identité opérable pose problème, est gravement menacée:

Si la théorie ne fonctionne pas lorsqu'on l'applique à la littérature, alors son acceptabilité est certainement mise en doute [...]. Nous avons incontestablement besoin d'une théorie qui expliquera de la même façon tous les cas où l'identité de l'œuvre est problématique²³.

Le problème est donc de découvrir un artiste exécutant ou une performance qui soit essentiellement impliquée dans l'œuvre littéraire, de telle façon que nous puissions assimiler l'art littéraire aux arts de performance, et l'associer avec plus de certitude aux arts de la musique, du théâtre, et de la danse, catégorie dont Urmson pense, comme du reste la plupart d'entre nous, qu'elle relève²⁴.

Mais il se pourrait que ce problème soit formulé trop grossièrement. Peut-être suffirait-il d'indiquer que l'art littéraire admet la performance, pour pouvoir l'associer aux arts de performance et le distinguer radicalement des arts où, comme la peinture et la sculpture, aucune notion de performance n'est impliquée. Car nous connaissons d'expérience ce que l'on peut considérer comme performance de

23. J.O. Urmson, art. cité, p. 337.

24. Urmson n'a pas pour seul objectif d'inscrire la littérature dans sa théorie classificatoire des arts. Il s'efforce aussi de déterminer l'identité et le statut ontologique (il semble tenir ces deux choses pour identiques) de l'œuvre littéraire. Il déclare tout d'abord désirer «soulever et résoudre deux questions concernant la littérature», la première portant sur «le statut ontologique de l'œuvre littéraire» (*ibid.*, p. 334); plus loin, il affirme que même si nous rejetons la seconde question – l'anomalie apparente que constitue la littérature eu égard à sa théorie classificatoire –, «le vieux problème traditionnel de l'identité de l'œuvre littéraire n'en continuera pas moins de se poser» (*ibid.*, p. 337).

poèmes (on appelle cela une *lecture*), et il arrive parfois qu'une œuvre en prose, une histoire, par exemple, soit exécutée de cette façon. Alors que la seule idée d'exécuter une œuvre d'art plastique traditionnelle, comme la Joconde ou David, semble totalement absurde.

Ainsi, le fait que les œuvres de littérature puissent être exécutées semble être un élément suffisant pour associer l'art littéraire aux arts de performance; mouton noir peut-être, il fera néanmoins partie du troupeau. Faut-il alors aller plus loin, et affirmer que «la littérature est sur un plan logique un art de performance²⁵», et, afin de la ranger parmi les arts de performance plutôt que de non-performance, qu'elle est «par essence un art oral²⁶»? Question importante, à laquelle on doit répondre par un «non» sans appel. L'association recherchée sera, je pense, rendue possible si on traite la littérature non comme un art de performance, mais comme un art *performable*.

3. Examinons néanmoins un instant les arguments de ceux qui, ayant formulé le problème en termes de logique ou d'essence, ont cherché à identifier strictement la littérature à un art oral ou de performance. Selon cette approche, lorsqu'on lit en silence une œuvre littéraire, on est à la fois exécutant et public, comme lorsqu'on joue pour soi seul du piano ou que l'on se déclame un monologue de théâtre. Urmsen rejette cette méthode et l'analogie sur laquelle elle se fonde, au motif que, dans le cas de la musique et du théâtre, on peut distinguer entre, d'une part, la lecture des instructions (partition ou texte) à laquelle se livre l'exécutant et, d'autre part, sa conformité aux instructions, qui implique des compétences techniques et interprétatives, alors que dans le cas de la lecture silencieuse d'une œuvre de littérature, «nous devons fondre en un seul acte la lecture des instructions et sa conformité à celles-ci²⁷».

Cet argument me paraît tout à fait convaincant. On pourrait lui trouver une parade (désespérée peut-être) permettant de sauver la

25. *Ibid.*, p. 339.

26. *Ibid.*, p. 338.

27. *Ibid.*

notion de lecture silencieuse comme performance, en avançant, avec Barbara Herrnstein Smith, qu'en fait, la lecture silencieuse « consiste en deux activités théoriquement distinctes » :

Le lecteur doit produire, à partir du « déchiffrage » correct d'un ordonnancement de marques sur une page, une structure de sons – ou si l'on veut, de pseudo-sons – temporellement organisée, et douée d'autres propriétés²⁸.

Ce que Smith appelle « déchiffrage correct » rejoint peut-être l'acte de lire correctement les instructions dont parle Urmson, tandis que la production de la structure de pseudo-sons équivaldrait à la conformité aux instructions. Ainsi, la distinction entre lecture et conformité à une série d'instructions nous permettrait de préserver l'analogie de la littérature et des arts de performance.

Pour audacieuse qu'elle soit, la solution proposée par Smith ne me paraît guère satisfaisante, et serait sans aucun doute rejetée par Urmson, qui se refuse à interpréter la lecture d'une partition musicale comme une lecture accompagnée d'une performance silencieuse ou « chantonnée à soi-même ». Mais le seul argument opposé par Urmson à une position comme celle de Smith me paraît être que de telles performances silencieuses « seraient intolérablement mauvaises²⁹ ». Voilà qui est certainement vrai, mais sans doute pas suffisant car, malheureusement, trop de performances réelles sont intolérablement mauvaises.

On peut soulever, contre la thèse de Smith, des objections plus sérieuses. Tout d'abord, sa notion de pseudo-sons est résolument

28. Barbara Herrnstein Smith, « Literature as Performance, Fiction and Art », *Journal of Philosophy*, vol. 67, 1970, p. 556.

29. J.O. Urmson, art. cité, p. 339. Les arguments d'Urmson ne portent pas ici spécifiquement sur la lecture silencieuse de littérature, et sont empruntés à la lecture de partition musicale, qu'il considère comme un cas analogue. Son autre argument (il n'est pas nécessaire que les lecteurs d'une partition « entendent aucun son ») ne peut s'appliquer à la position de Smith, qui met l'accent sur les pseudo-sons.

inacceptable. Je n'ai pas la moindre idée de ce qu'est ou pourrait être un pseudo-son. Peut-être s'agit-il d'une articulation muette ou mentale, ou encore d'une excitation cérébrale? Certes, Smith nous assure que «la source physique ou neurophysiologique de la structure générée par la lecture silencieuse n'a ici que peu d'importance: elle peut provenir de la musculature du lecteur, de son système nerveux central ou périphérique, ou encore varier d'un lecteur à l'autre³⁰.» Mais ceci n'est guère de nature à rassurer quiconque n'a jamais rencontré de pseudo-son, et semble suggérer que, par essence, un pseudo-son pourrait être n'importe quoi, ce qui suggère en retour que ce n'est par essence qu'une fiction destinée à sauver une théorie.

Deuxièmement, si l'on suppose un instant qu'un pseudo-son est une articulation muette, une reconnaissance consciente ou une imagination du son que l'on entendrait si l'œuvre était lue à haute voix, il ne semble pas qu'en lisant silencieusement, on doive toujours soit articuler soit imaginer le son des mots qu'on lit; bien que dans certains cas, par exemple chez ceux qui éprouvent des difficultés à lire, ou lorsqu'on lit un poème en vue de le scander, l'une, l'autre ou les deux activités puissent être impliquées. On pourra répliquer que même si nous n'en avons pas conscience, nous imaginons et reconnaissons toujours, en fait, les sons que feraient les mots que nous lisons. Urmsom lui-même formule une semblable assertion. Mais cela impliquerait que les sourds de naissance sont incapables de lire, ou du moins d'apprécier la littérature, puisqu'ils ne peuvent reconnaître ou imaginer les sons que l'on entendrait si l'œuvre littéraire était lue à haute voix, ni produire les pseudo-sons corrects correspondants.

Mais la principale objection que l'on peut opposer à la définition par Smith de la littérature³¹ comme art de performance est qu'elle viole et dévoie la notion établie de performance. En effet, traditionnellement, dans tous les arts de performance, la performance

30. Barbara Herrnstein Smith, art. cité, p. 556.

31. Il faut indiquer, par équité envers Smith, qu'elle limite explicitement sa théorie de la lecture silencieuse au domaine de la poésie, et refuse de l'appliquer à l'ensemble

est une affaire publique, un événement spatiotemporel qui peut fournir à la critique un objet commun. À supposer même que l'on n'exécute pour aucun public une œuvre musicale, une pièce de théâtre ou un ballet, la performance n'en demeure pas moins, en principe, observable et publique. Or, la performance de pseudo-sons que l'on peut exécuter dans sa tête ou dans son système nerveux lorsqu'on lit en silence, relève d'un autre type de performance, puisqu'elle est privée et inaccessible. On ne peut empêcher Smith de considérer cela comme une performance ou de lui donner ce nom. Mais on peut très justement objecter que puisque la notion de performance est par essence si différente dans les arts de performance traditionnels, sa notion de performance littéraire silencieuse ne permet pas d'assimiler la littérature aux arts de performance, et donc, qu'il est profondément erroné de dire que la littérature est par essence un art de performance. En conséquence de quoi, je pense qu'il convient de rejeter la solution proposée par Smith, qui recouvre, au mieux, une pseudo-performance.

4. La manière dont Urmson assimile la littérature aux arts de performance est nettement supérieure, mais, comme je le montrerai plus loin, pas entièrement satisfaisante. Bien qu'il affirme explicitement que «la littérature est en principe un art de performance³²», qu'elle «est par sa nature logique un art de performance», donc qu'elle «est par essence un art oral³³», Urmson reconnaît que les lectures silencieuses d'œuvres littéraires n'ont pas pour contrepartie des performances silencieuses qui garantiraient que l'art littéraire constitue par essence un art de performance. À la place, il introduit la notion de *projection imaginée, à partir d'un texte, d'une performance orale possible*. Selon Urmson, la lecture silencieuse

de la littérature. Elle semble considérer que la prose diffère essentiellement de la poésie en ceci qu'elle n'est ni orale ni liée à une exécution, mais «représentation d'un discours inscrit». Ainsi, à la différence d'un poème, une œuvre en prose est pleinement constituée par son texte, et existe pleinement dès lors que ce texte existe (*ibid.*, p. 337).

32. J.O. Urmson, art. cité, p. 337.

33. *Ibid.*, p. 339, 338.

de littérature est analogue à celle d'une partition, la lecture de la partition consistant à reconnaître quelle en serait la sonorité si on l'exécutait, «quels sons musicaux (ou oraux) l'on entendrait si l'on suivait les instructions³⁴.»

Ainsi, bien qu'il n'y ait pas de performance dans les lectures silencieuses, la notion de performance y est toujours impliquée et conservée; Urmson peut par conséquent soutenir que, même dans ce cas, la littérature est par essence un art oral et de performance. Une fois parvenu à cette conclusion, Urmson peut concéder, non sans optimisme, que pour l'essentiel la littérature moderne est destinée à être non pas exécutée oralement, mais lue silencieusement «comme une partition». Ce net écart de la pratique vis-à-vis de l'«essence», du «principe» et de la «nature logique» ne dissuade pourtant pas Urmson de formuler fermement des solutions aux deux épineux problèmes du statut ontologique et du caractère anormal des œuvres d'art littéraires :

La condition nécessaire et suffisante de l'existence d'une œuvre littéraire est qu'une série d'instructions existe, de sorte que toute performance orale qui se conforme à cette série d'instructions constitue une performance de l'œuvre en question. [...] Cette lecture est analogue à celle de la partition d'une œuvre musicale, à celle d'une pièce de théâtre ou d'un ballet. Dans chacun de ces cas, nous ne créons ni n'exécutons l'œuvre en en lisant la partition ou le texte, mais nous prenons conscience de ce à quoi nous assisterions si nous assistions à une performance³⁵.

5. Quoiqu'elles ne soient pas sans mérite, les thèses d'Urmson ne sont pas totalement satisfaisantes ni même, au bout du compte, convaincantes. Il y a tout d'abord le traitement de la lecture silencieuse : plus précisément, j'élèverai une objection contre la thèse

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*, p. 340.

suivant laquelle lorsque nous lisons de la littérature en silence, nous reconnaissons en fait ce que «l'on entendrait si l'on suivait les instructions» (c'est-à-dire le texte), ou si l'on prenait «conscience de ce à quoi l'on assisterait si l'on assistait à une performance». Je ne suis nullement en train de nier que l'on puisse lire un texte littéraire en silence, et imaginer ou reconnaître les sons qui seraient prononcés dans une performance du texte. On peut penser aux sons qui seraient susceptibles de correspondre aux mots que l'on lit, et on peut tout à fait les reconnaître et s'en rendre conscient; et l'une de ces activités, sinon même toutes, peut effectivement contribuer à améliorer ou à enrichir la lecture. Pour certains textes ou certains lecteurs, elles seront même nécessaires à la bonne intelligence du texte. Ce que je conteste, en revanche, c'est que, pour employer les termes essentialistes d'Urmson, la lecture silencieuse de littérature soit, par essence ou en principe, reconnaissance ou prise de conscience des effets oraux que nous percevrions si nous entendions une performance de l'œuvre littéraire. Pour formuler ma thèse sous forme de normes statistiques plutôt que d'essences logiques, je nie que la lecture silencieuse d'œuvres d'art littéraires soit invariablement ou même généralement reconnaissance ou prise de conscience des sonorités possibles d'une performance orale de telles œuvres.

Bien sûr, mon objection se fonde tout d'abord sur mon expérience de lecteur ainsi que sur le témoignage d'autres lecteurs. Et à qui m'opposerait que, lorsque nous lisons, nous n'avons tout simplement pas conscience de ce qui constitue l'essence de cette activité, je répondrais qu'il faut incontestablement être conscient de l'activité de reconnaître ou de prendre conscience des sons probables d'une performance orale.

En outre, mon rejet de la thèse de la lecture silencieuse avancée par Urmson trouve un point d'appui dans le fait que des énoncés du type «je n'avais pas conscience que ces vers seraient si doux (allitératifs, âpres) à l'oreille lorsque je les ai lus» ne me paraissent nullement étranges ou contradictoires. Mais de tels énoncés ne disqualifient pas non plus la lecture silencieuse comme lecture authentique ou

standard de l'œuvre littéraire, même si, je le reconnais, la lecture sera d'autant plus riche et gratifiante que l'on aura conscience d'un maximum d'aspects pertinents du texte lu. On pourrait avancer qu'une lecture silencieuse d'une certaine poésie dans l'inconscience de ces éléments que sont les rimes, les allitérations, etc., constituerait une lecture pauvre, et peut-être même sous-standard, de cette poésie. L'oralité du texte joue ici un rôle extrêmement important, mais s'agit-il toujours d'une qualité essentielle en littérature? Peut-on dire la même chose de la prose? Quantité de romans et d'essais ont pu être lus, appréciés, et recevoir d'excellentes critiques, indépendamment, à ce qu'il semble, des qualités sonores que ces œuvres auraient si on les exécutait, et en effet (Urmson en convient), de telles œuvres n'étaient pas destinées à être exécutées oralement, et le sont du reste rarement. Bien entendu, il peut s'avérer intéressant d'appuyer une critique de ces œuvres sur des critères oraux, et c'est sur l'utilisation de tels critères dans la critique du style littéraire qu'Urmson fonde ses arguments de dernier recours en faveur de sa théorie (nous y reviendrons). Mais même si l'on concède que l'importance des sonorités varie largement d'un art littéraire à l'autre, la position tenue par Urmson reste problématique.

Ma seconde critique visera ce qu'on pourrait appeler l'essentialisme inhérent à son approche. Urmson entreprend en effet de montrer non pas simplement que la littérature est performable et susceptible de faire l'objet d'une présentation orale, mais qu'elle est *par essence* un art oral et de performance; ce qui semble suggérer que c'est essentiellement cette question de la performance orale qui confère à la littérature son unité. Mais à cet égard, celle-ci est-elle assez unifiée pour que l'on puisse parler d'une «essence» ou d'une «nature logique»? Tel n'est pas mon avis, et l'on considère traditionnellement que la littérature ne constitue pas une forme artistique, mais qu'en son sein, la poésie diffère essentiellement de la prose. Urmson lui-même ne peut s'empêcher d'admettre que les longs romans diffèrent de la poésie eu égard à l'exigence et à l'occurrence d'une performance orale effective. Peut-être est-il

possible d'avancer que la poésie est par essence un art oral et de performance, mais tel n'est assurément pas le cas d'œuvres littéraires comme les romans, les essais ou les biographies. Par conséquent, s'entêter à faire de la performance ou de l'oralité l'essence de toute littérature équivaut à nier ou à ignorer des différences importantes, à seule fin de voler au secours d'une théorie classificatoire générale. Le champ de l'esthétique a déjà suffisamment souffert des distorsions imprimées par des généralisations essentialistes inadéquates destinées à soutenir des théories générales de l'art.

Ma critique d'Urmson ne se résume pas à une simple posture anti-essentialiste. En esthétique, les généralisations essentialistes sont certes risquées, mais ce n'est pas ici le lieu de déterminer si les énoncés essentialistes sont en soi ou *ab initio* invalides. Je ne critique pas la thèse d'Urmson au motif qu'elle poserait que telle chose constitue l'essence de la littérature, alors que cette essence n'existerait pas; ce que je critique, en revanche, c'est l'idée de l'essentialité de la performance orale. Urmson paraît ancrer sa thèse dans l'origine, orale, de la littérature, et s'appuyer sur l'importance de la performance orale en poésie, ainsi que sur le présupposé que toutes les œuvres littéraires doivent partager une essence commune eu égard à des questions fondamentales, comme celle du rôle de la performance orale. Ce présupposé est à l'évidence infondé, car il suppose une essence commune ou une uniformité bien éloignées de ce que la critique pratique et le sens commun peuvent trouver dans la littérature. On pourrait certes avancer qu'il existe des caractéristiques essentielles ou nécessaires aux œuvres littéraires, par exemple, être un artefact humain (ou du moins intentionnel), être une entité linguistique. Mais que l'on décide ou non de tenir ces propriétés pour essentielles à la littérature, il n'en demeure pas moins qu'elles sont, pour l'heure, bien plus importantes que la performance orale, et révèlent l'inadéquation de la thèse selon laquelle la littérature constitue par essence un art de performance orale. Il est clair que la création et le langage sont bien plus nécessaires aux œuvres d'art littéraires que ne l'est la performance orale.

Urmson avance un ultime argument en faveur de sa thèse, fondé sur le fait que les critiques invoquent communément la sonorité effective ou éventuelle d'un texte littéraire lorsqu'ils commentent son style³⁶. Cet argument établit qu'il est souvent utile de critiquer le style littéraire en prenant les sonorités comme critère, voire que ce critère peut toujours constituer un critère d'évaluation légitime et pertinent. Toutefois, cet argument n'établit nullement que la lecture silencieuse constitue une reconnaissance ou une prise de conscience des sons probables d'une performance orale. Nous devons distinguer entre ce que nous faisons toujours en lisant silencieusement et ce que nous faisons souvent lorsque nous critiquons ce que nous avons lu³⁷.

Plus important, cet argument n'établit pas que l'art littéraire est d'essence orale, parce que, à supposer même que nous soutenions que le style littéraire est d'essence orale, on pourrait parfaitement objecter que l'art littéraire est bien loin de se réduire au style et que le style est loin de constituer l'essence de la littérature. Je ne répéterai pas les arguments opposés au formalisme littéraire, ce débat étant ici rendu caduc par la thèse plus intéressante selon laquelle le style littéraire lui-même n'est pas par essence une simple affaire de son. Si tel était le cas, les personnes sourdes depuis la naissance ou la petite enfance, comme Helen Keller, ne pourraient jamais apprécier le style littéraire; et si l'art littéraire était aussi d'essence orale, ils ne pourraient jamais l'apprécier ou le comprendre correctement. Or ils lisent, apprécient et comprennent les œuvres d'art littéraires. Certes, un élément leur fait défaut lorsqu'ils lisent des œuvres fortement

36. «Même dans le cas d'œuvres que nous ne lirions normalement pas à haute voix, c'est un lieu commun que de parler d'assonance, de dissonance, de sonorité, de rythme; nous rejetons pour leur manque de style des conjonctions de consonnes qui sonneraient mal si on les prononçait à haute voix, bien que nous puissions les lire facilement. Nous critiquons une écriture en nous appuyant sur la manière dont elle sonnerait si on la prononçait.» (J.O. Urmson, *op. cit.*, p. 339-340.)

37. Je crois qu'il est possible d'établir une importante distinction entre ce que l'on fait toujours lorsqu'on lit en silence et ce qu'est effectivement la lecture silencieuse.

structurées à partir d'effets oraux, mais il en va de même de l'aveugle né lorsqu'il lit un ouvrage richement illustré.

Si nous laissons ces malheureux handicapés pour nous focaliser plutôt sur des critiques littéraires qui, généralement, possèdent l'usage de leurs cinq sens ainsi qu'une sensibilité aiguë, on constate que même lorsqu'ils analysent le style poétique, où l'on pourrait penser que le son joue un rôle fondamental, ils parlent communément d'autres éléments, des métaphores, des images, des arguments, de l'unité des enchaînements de pensée, etc. Par exemple, Samuel Johnson critique le style de Shakespeare pour les associations conflictuelles que présente sa poésie, où «les mots contredisent les idées³⁸». T.S. Eliot, quant à lui, parle, dans son analyse du style de la poésie métaphysique, du «développement d'une figure de discours jusqu'à l'ultime stade où l'ingéniosité peut la porter», et du «télescopage des images et des associations multipliées³⁹».

Si l'on passe de la question des critères du style poétique à celle des critères des œuvres littéraires en général, on s'aperçoit que sont communément convoquées la vraisemblance, l'originalité, l'expression, la profondeur psychologique, la valeur morale, etc. Non que je rapporte la validité de ces critères à leur popularité : il est certain que certains sont plus valides et plus importants que d'autres. Mais ils sont utilisés au moins aussi souvent et de façon aussi significative, sinon plus, que le critère de sonorité sur lequel insiste Urmson : la prévalence de ces autres critères étant attestée, il devient plus difficile de s'appuyer sur la pratique critique pour conclure que le style littéraire est d'essence orale, et plus difficile encore de conclure que l'art littéraire est par essence un art oral et de performance.

Ces considérations devraient quelque peu émousser notre désir de préserver la théorie classificatoire de l'art s'appuyant sur la

38. Samuel Johnson, *The Rambler*, n° 168, *Johnson on Shakespeare*, éd. W. Raleigh, Oxford, Oxford University Press, 1957, p. 204.

39. T.S. Eliot, «The Metaphysical Poets», *Selected Prose of T.S. Eliot*, éd. Frank Kermode, Londres, Faber, 1975, p. 60.

distinction entre performance et non-performance, en faisant pour cela appel à la stratégie proposée par Urmson. Rappelons en outre que les différents genres littéraires ne paraissent pas tous exiger au même degré de faire l'objet d'une performance orale : c'est pourquoi la thèse selon laquelle tout art littéraire implique par essence la performance orale n'a que fort peu de plausibilité. La théorie classificatoire peut néanmoins être sauvée si l'on pose que la littérature peut être associée aux arts de performance en ceci qu'elle peut être exécutée (bien que cela ne soit pas un réquisit essentiel).

6. Il me faut maintenant proposer une position alternative concernant la nature des œuvres d'art littéraires : les œuvres littéraires peuvent exister tant sous forme orale que sous forme écrite, aucune forme n'étant première ni plus authentique. Les poèmes peuvent exister sans être inscrits, et les romans sans être vocalisés ; tout comme nous pouvons apprécier un poème sans avoir conscience de l'aspect qu'il aurait une fois transcrit linéairement sur une page, de même nous pouvons tout à fait apprécier un roman sans du tout penser aux sons que nous entendrions s'il était lu à voix haute.

Avant d'envisager les objections que pourra susciter ma position, avant aussi d'en considérer les avantages, je voudrais exposer mes thèses dans un contexte historique, car comme le remarque très justement Urmson, les différents arts sont, ainsi que les œuvres, de nature historique, et non une affaire de nécessité conceptuelle ou logique. La théorisation des arts est rendue particulièrement difficile parce qu'ils sont, de par leur nature même, voués à l'innovation et en évolution constante. Les nouvelles techniques ainsi que les nouvelles technologies jouent un rôle dans l'évolution des concepts artistiques. Urmson a montré que l'invention d'appareils d'enregistrement a contribué à transformer radicalement le concept de performance⁴⁰. On peut désormais assister à la même performance plusieurs fois, alors qu'auparavant cette idée eût été absurde.

40. J.O. Urmson, «The Performing Arts», in H.D. Lewis (dir.), *Contemporary British Philosophy*, 4^e série, Londres, Allen and Unwin, 1970, p. 249-250.

Je suggérerai que le concept d'œuvre d'art littéraire a subi une évolution comparable, d'abord grâce à l'invention de l'écriture, mais surtout, fait plus important pour notre propos, grâce à l'invention de l'imprimerie. À l'origine, la littérature était essentiellement un art oral, et les textes jouaient surtout le rôle d'une partition. Toutefois, l'imprimerie a procuré au littéraire un médium qui lui permettait de toucher un plus large public, et de transmettre adéquatement un message bien plus long et complexe que la performance orale standard. Le littéraire a donc commencé à écrire pour être lu, non pour être écouté; le texte écrit a supplanté la performance orale, et l'on s'est mis à trouver des apartés adressés au «lecteur de cette histoire», au «lecteur de ces vers», par opposition à l'«auditeur de ce conte». Les formes littéraires les plus anciennes, comme la poésie lyrique, qui se sont développées à l'époque où la littérature était essentiellement orale, et où les effets d'oralité sont d'une importance toute particulière, ont davantage conservé cette oralité: peut-être les apprécie-t-on mieux sous forme de performance, peut-être convient-il de faire appel à leurs qualités sonores pour mieux les critiquer. Quant aux formes plus récentes de l'art littéraire, comme le roman, il semble que ce soit le texte qui constitue la forme la plus typique et la plus authentique de leur présentation et de leur appréciation, bien qu'ils puissent faire l'objet de performances, lesquelles constituent vraisemblablement d'authentiques exemples (*instances or examples*) de ces œuvres.

J'espère que cette esquisse réduira à néant l'objection selon laquelle, en rejetant l'idée que la littérature constitue par essence un art oral, je nie l'importance de sa tradition orale, d'une part, et la place qu'y occupent les critères d'oralité, d'autre part. Pour citer Goodman, qui pose aussi une égalité entre énonciation et texte, mais le fait pour des raisons très différentes, et typiquement sémantiques, mon rejet consiste «non à dévaluer l'énonciation verbale, mais à réévaluer les inscriptions verbales⁴¹». Ainsi, j'affirme que, à l'instar

41. Nelson Goodman, «Some Notes on Languages of Art», *Journal of Philosophy*, vol. 67, 1970, p. 570-571. L'égalitarisme de Goodman repose sur deux piliers: a) si

des performances orales, les textes sont de *véritables* exemples ou exemplaires du produit de l'art littéraire, et qu'ils satisferont les fonctions de l'appréciation exigées de tels exemplaires. Il est parfaitement vrai que certaines œuvres semblent mieux appréciées dans des performances orales. Mais de la même façon, d'autres œuvres littéraires semblent mieux appréciées sous forme textuelle (le lecteur peut interrompre sa lecture, avancer ou, au contraire, revenir en arrière pour se rafraîchir la mémoire, ou encore suivre le développement du personnage, de l'intrigue, des images), et seraient intolérablement longues et fastidieuses si elles faisaient l'objet d'une performance orale. Si toutefois l'on désirait parler de la littérature dans son ensemble, ou même « dans son essence », alors on ferait mieux de dire qu'il s'agit essentiellement d'un art verbal, catégorie qui rendrait compte aussi bien des textes écrits que des performances orales.

On pourrait également m'objecter que bien que je sois parvenu à grossièrement assimiler la littérature à la classe des arts de performance, j'en ai fait apparaître une anomalie supplémentaire – elle possède désormais deux produits finis ou objets d'appréciation, le texte et la performance⁴². Si l'on m'accusait de n'être pas arrivé à établir un parfait parallélisme entre la littérature et les arts de performance traditionnels, je plaiderais coupable. Il existe certains faits dans le monde de l'art, certaines différences gênantes entre les

les textes étaient tenus pour des partitions, il en résulterait une confusion, car on aurait deux ensembles différents d'objets conformes (les référents ordinaires des textes et leurs produits conformes de nature orale); b) « les inscriptions et les énonciations accomplissent les mêmes fonctions, raconter des histoires, décrire des scènes, etc. » (*ibid.*, p. 570).

42. Mais la littérature, dans ce cas, manifeste-t-elle une anomalie patente? On pourrait poser un continuum de degré de la littérature à la danse, en passant par le théâtre et la musique, continuum reposant sur l'acceptabilité de l'objet écrit (texte, script, partition, ou notation chorégraphique) en tant que produit ou objet artistique légitime, autrement dit, en tant qu'exemple authentique permettant d'apprécier et d'évaluer l'œuvre adéquatement. Peut-être existe-t-il aussi un autre continuum de degré dans ces arts, relatif cette fois à l'importance de la lecture silencieuse par opposition à l'exécution par des artistes.

arts, que les théories générales seraient bien en peine d'expliquer, à moins, bien sûr, qu'elles ne choisissent de les ignorer ou d'en donner une vision déformée.

On pourrait en outre m'objecter que la thèse selon laquelle l'œuvre littéraire constitue une entité verbale, donc qu'elle peut exister et être correctement appréciée soit sous forme orale soit sous forme d'inscription, est une platitude totalement inutile à la recherche esthétique. Pour ce qui concerne la première accusation, je préfère encore la justesse à l'originalité, et rappellerai au lecteur que l'équivalence énonciation/texte que je défends n'a guère été tenue pour évidente par les nombreux esthéticiens qui, comme Urmson, ont fait de l'oralité la propriété première et essentielle de la littérature en général, et de la poésie en particulier. De plus, je pense que l'on pourrait argumenter en faveur de la pertinence esthétique de ma position. Car, guidé par l'idée selon laquelle les textes écrits sont, comme les performances orales, les véritables produits finis de l'art littéraire, ainsi que les véritables objets de l'appréciation littéraire, le critique pourra accorder plus d'attention aux aspects visuels de la poésie inscrite, tenue pour inessentielle dans des approches comme celle d'Urmson. Sur un plan esthétique, une telle attention pourrait bien s'avérer profitable, puisqu'une bonne part de la poésie, et plus particulièrement de la poésie moderne, fait un usage esthétique du texte inscrit; usage qui ne saurait être réduit, contrairement à ce qu'Urmson essaie d'avancer, à des calembours, des blagues, ou des indications concernant une performance orale correcte⁴³. De la même façon, ma position «égalitariste» pourrait encourager les critiques à examiner les propriétés orales de certaines longues œuvres en prose, qui n'étaient certainement pas destinées à la

43. J.O. Urmson, «Literature», art. cité, p. 340. Pour une discussion de l'importance esthétique des propriétés visuelles de la littérature inscrite, voir Wellek et Warren, *La Théorie littéraire*, op. cit., p. 174-175; Jan Johann Albin Mooij, «On the Fore-grounding of Graphic Elements in Poetry», in D.W. Fokkema, E. Kunne-Ibsch, et A.J.A. Van Zoest (dir.), *Comparative Poetics*, Amsterdam, 1976. Dans un article

performance orale. Ainsi pourraient-ils se trouver conduits, par exemple, à remarquer les rythmes héroïques de la prose de *Moby Dick*, donc à appréhender une part de la nature épique de ce grand roman.

Je voudrais conclure en signalant deux autres avantages inhérents à l'acceptation des copies écrites aussi bien que des performances orales comme véritables exemplaires, objets, ou produits finis de l'art littéraire. En premier lieu, cette approche a ceci d'avantageux qu'elle accorde un plein statut ontologique et esthétique à la fois aux œuvres orales qui n'ont jamais fait l'objet d'une inscription et aux nombreuses œuvres écrites qui n'ont jamais été exécutées oralement, et ne le seront sans doute jamais. Deuxièmement, cette approche nous préserve du décalage entre théorie et pratique, écueil dans lequel tombe Urmson, qui se voit contraint de concéder qu'en théorie la littérature est essentiellement un art oral et de performance, bien qu'en pratique, elle demeure le plus souvent non exécutée et silencieuse : « la littérature est, dans sa nature logique, un art de performance, mais en pratique, nous nous en tenons, dans la plupart des cas, à la lecture de partition⁴⁴ ».

J'ai bien conscience que dans le champ désordonné de l'esthétique, de tels décalages entre la théorie et la pratique sont difficiles à éviter et que certains philosophes de l'art, dont Goodman fait incontestablement partie, tirent une fierté et une satisfaction de la création de semblables décalages, qui sont souvent des gouffres immenses. Mais je pense pour ma part qu'il convient de résorber ces décalages, ce que j'ai tenté de faire en m'occupant de cette anomalie de la littérature.

intitulé «Aesthetic Blindness to Textual Visuality», j'ai essayé d'explicitier les causes probables de la négligence habituelle des esthéticiens à l'égard de la visualité du texte littéraire, tout en proposant une défense de la pertinence esthétique de cette visualité. J'y remarque également que les aspects visuels du texte étaient dans une certaine mesure employés esthétiquement avant l'invention de l'imprimerie. Voir *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 41, 1982, p. 87-96.

44. *Ibid.*, p. 339.

III

En traitant les problèmes abordés dans les sections précédentes, j'ai déjà assez longuement parlé de la littérature, mais sans m'être vraiment posé la question de savoir ce qu'elle est. J'ai supposé que nous savons tous ce qu'est la littérature, du moins suffisamment bien pour pouvoir suivre le fil de mon analyse; et cette supposition n'est en aucune façon réfutée par le fait que personne, peut-être, ne saurait en donner une définition satisfaisante. Nous devons nous rappeler la leçon de Moore, qui posait une différence entre comprendre un concept et connaître son analyse⁴⁵; cela indique que nous pouvons intelligemment traiter des problèmes concernant la littérature sans commencer ni même conclure par sa définition formelle, c'est-à-dire par une définition réelle et non stipulative, à l'instar de celles qui ont été traditionnellement proposées, en termes de genre et de différences, ou d'autres conditions nécessaires et suffisantes. Certains ont même exprimé des doutes quant à la possibilité logique de telles définitions de la littérature.

Par conséquent, bien que la question «qu'est-ce que la littérature?» soit tout à fait digne d'attention, je ne me sens pas poussé par des considérations méthodologiques à lui accorder la même attention que celle dont vont faire l'objet les quatre problèmes que j'ai choisi d'analyser dans le détail. Toutefois, et parce que je ne donnerai pas de définition détaillée de l'«œuvre d'art littéraire», je voudrais au moins donner une définition ou une explication ostensive des objets que je considère que la littérature englobe.

Dans une approche très large et très inclusive de la littérature, j'entendrai par «œuvre littéraire» des choses comme l'*Iliade*, la *Divine Comédie*, *Emma*, *Le Puits et la pendule*, *Lycidas*, *Hamlet*, l'essai de Montaigne *Des Cannibales*, les *Confessions* de Rousseau, la *Vie de Johnson* de Boswell, le *Journal* de Samuel Pepys, les *Philippiques* de Cicéron, le sermon de Donne *Death's Duel*, *Letter to a Noble Lord* de

45. G. E. Moore, «A Defence of Common Sense», in M. Weitz (dir.), *Twentieth Century Philosophy: The Analytic Tradition*, New York, Free Press, 1956, p. 103-104.

Burke, et l'*Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain* de Gibbon. Plus généralement, j'inclus dans la littérature des choses comme les poèmes, les histoires, les romans, les textes dramatiques, mais aussi certains essais, biographies, autobiographies, journaux, discours, sermons, lettres et œuvres historiques; tandis que j'en exclus des choses comme les annuaires téléphoniques, les manuels de biochimie, les formulaires d'imposition sur le revenu, les manuels automobiles, les programmes informatiques, ce qui ne revient pas à dire que de telles choses sont dénuées de tout intérêt esthétique. Les récits et les poèmes y tiennent bien sûr une place centrale et paradigmatique, les textes dramatiques peut-être moins, puisqu'ils sont fondamentalement liés à l'art théâtral, qui n'est pas identique à la littérature, et n'en constitue pas une sous-catégorie. Les essais, y compris certains essais de critique littéraire et de philosophie, paraissent moins centraux ou paradigmatiques, tandis que les biographies, les mémoires, les journaux, les discours, les sermons, les lettres, et les œuvres historiques deviennent progressivement de plus en plus périphériques. Je ne prétends nullement que ces listes d'inclusion et d'exclusion sont exhaustives ou qu'elles n'appellent pas à des amendements, mais je crois qu'elles expliquent adéquatement l'extension que j'accorde à la littérature.

Il existe sans aucun doute de nombreux cas limites de littérature, et nombre des œuvres que j'ai rangées sous le concept de littérature s'en sont vues exclure par les théoriciens et philosophes de la littérature. L'interminable débat autour de la question de savoir quelles œuvres ou genres relèvent du concept de littérature suggère que les frontières de ce concept ne sont ni claires ni fermement établies, ce qui expliquerait pourquoi il a été si difficile d'en donner une définition adéquate. En outre, certains pourraient avancer que ce concept est intrinsèquement si vague et illimité qu'il est logiquement impossible d'en donner une définition adéquate et décisive, ou de proposer une réponse définitive à la question de savoir ce qu'est la littérature. C'est pourquoi certains esthéticiens semblent penser que la tâche première du philosophe de la littérature consiste non à avancer une

théorie ou une définition de la littérature, mais plutôt à élucider la logique du concept de littérature et à déterminer de quel type de concept il s'agit⁴⁶.

Bien que cette tâche analytique soit éminemment digne d'attention philosophique, je ne la considérerai pas d'aussi près que les quatre problèmes que j'ai choisis d'étudier : non seulement ces derniers occupent une place centrale dans la philosophie de la littérature et la critique littéraire, mais ils se posent sous une forme similaire dans les autres arts. Néanmoins, tout comme nous avons donné une indication grossière de ce que nous considérons que la littérature englobe, il semble également recommandable d'établir un certain nombre de points fondamentaux concernant la logique de la littérature et des concepts qui s'y rapportent, tels ceux d'«œuvre littéraire» et d'«art littéraire»⁴⁷.

1. Premier point, et sans doute le moins contestable, le concept de littérature est un concept *ambigu*. Comme le concept d'art, il possède au moins deux usages ou sens qu'il est possible de distinguer, l'un descriptif ou classificatoire, et l'autre évaluatif ou honorifique. Lorsqu'on applique le terme de «littérature» à un objet, c'est fréquemment pour le classer, par exemple pour le distinguer d'autres choses comme les tables, les chaises, les annuaires, etc. ; mais on l'applique aussi souvent à des objets pour en donner une appréciation positive, par exemple pour les distinguer de la littérature de valeur inférieure, qui toutefois se situe au sein du concept classificatoire de littérature. Ainsi peut-on dire d'un roman pornographique superficiel qu'il relève clairement de la littérature en un sens, mais clairement pas dans l'autre, sans que cela entraîne la moindre confusion. Nous n'apprécions pas comme littérature tout ce que nous classons dans ce

46. Telle est l'approche que Weitz paraît défendre, si l'on en juge par sa position générale sur la théorie esthétique, et sur la philosophie elle-même.

47. Pour faire court, je n'exprimerai ces points que relativement au concept de littérature. Mais j'espère que la validité de ces points pour les concepts connexes apparaîtra clairement.

domaine; et certains textes, pourtant appréciés comme des textes de littérature, ne sauraient vraiment être classés dans cette catégorie.

Cette ambiguïté fondamentale (classification/évaluation) fait qu'il est extrêmement difficile de définir le concept de littérature, surtout si l'on entend embrasser dans une seule définition les deux usages du concept. La plupart des théoriciens actuels semblent limiter leurs tentatives à la définition de l'usage classificatoire, mais certains se sont efforcés de définir la littérature en embrassant à la fois le descriptif et l'évaluatif, ce qui les a conduits à considérer comme «littérature» ce qui a gagné l'acceptation ou l'approbation de la critique⁴⁸. Bien que je pense qu'il convient de conserver une distinction entre la littérature et la «bonne littérature», je ne m'arrêterai pas sur la distinction entre définitions strictement classificatoires et définitions évaluatives.

2. Je passerai plutôt à un second point, relativement incontesté, concernant le concept de littérature: il me paraît clair que ce concept et ceux qui s'y rapportent ont pour caractéristique d'être *vagues*, bien que j'aie parfaitement conscience du fait que le concept de «vague» est lui-même peu clair. Si l'on prend la notion de *vague* comme obscurité ou indétermination d'application, indépendante de l'état des connaissances, et mise en évidence par une multitude de cas limites, alors la littérature et les concepts qui s'y rapportent sont bel et bien vagues. *L'Empire romain* de Gibbon est un cas limite particulièrement discuté, inclus dans la littérature par certains esthéticiens et chercheurs en littérature, mais exclu de ce domaine par Passmore⁴⁹, Wellek et Warren⁵⁰. La question des frontières ou des limites de la littérature est soulevée non seulement par certaines œuvres particulières, mais aussi par certains «genres». Wellek et Warren, qui tiennent la «fictionnalité» pour «le trait distinctif de la littérature»,

48. Voir, par exemple, John M. Ellis, *The Theory of Literary Criticism*, Berkeley, University of California Press, 1974, p. 50-51.

49. John Passmore, art. cité, p. 435.

50. René Wellek et Austin Warren, *La Théorie littéraire*, trad. fr. J.-P. Audigier et J. Gattégno, Paris, Seuil, collection «Poétique», 1971, p.30-31.

semblent placer la prose non fictionnelle à l'extérieur des frontières de cette dernière, pour la «reléguer à la rhétorique, à la philosophie, au genre du pamphlet politique⁵¹», etc. Quant à Beardsley, il donne au concept de littérature des frontières plus larges qui incluent l'essai, mais ne s'étendent apparemment pas à d'autres genres non fictionnels en prose, comme la biographie, le journal intime, la lettre: selon lui, «toutes les œuvres littéraires se divisent en trois classes principales: les poèmes, les essais et la fiction en prose⁵²». D'autres théoriciens, comme Ellis, semblent accorder au concept des frontières encore plus élargies, au point d'inclure *L'Empire romain* de Gibbon, ou bien sûr n'importe quel texte non fictionnel traité ou analysé d'une certaine façon par la communauté littéraire⁵³.

Ainsi le concept de littérature semble-t-il ne pas avoir de frontières clairement définies, du moins pour les critiques et les esthéticiens; son application est vague et variable. Nous ne disposons pas d'un unique ensemble de conditions nécessaires et suffisantes, mais un faisceau de cas paradigmatiques et un réseau complexe de critères d'application paraissent grossièrement orienter notre usage du concept. Ces critères incluent l'organisation, l'expression personnelle, l'importance des significations implicites ou secondaires, l'attention aux qualités sonores, l'utilisation des images, la fictionnalité, l'indifférence relative de l'immédiat contexte d'origine. Bien qu'il puisse exister un consensus sur le fait que tous ces critères relèvent du concept de littérature, il est indéniable que les critiques et les esthéticiens ne leur accordent pas à tous la même importance. Wellek et Warren insistent sur la fictionnalité, tandis que Beardsley met l'accent sur les significations implicites; Urmson, on s'en souvient, place l'accent sur les sonorités, alors qu'Ellis insiste sur l'indifférence du contexte original. Il est par conséquent extrêmement difficile de déterminer quelles combinaisons de critères sont

51. *Ibid.*, p. 32.

52. Monroe Beardsley, *op. cit.*, p. 126.

53. John Ellis, *op. cit.*, p. 48.

suffisantes à la littérature et lesquelles ne le sont pas. On a pu appeler «vague combinatoire⁵⁴» cette condition ou source de vague.

Mais le concept de littérature est encore vague en ceci que, eu égard à chaque critère d'évaluation, on ne sait déterminer avec précision le degré auquel un critère particulier peut être jugé satisfaisant – ce que certains ont pu appeler «vague de degré». Par exemple, Wellek et Warren disent que la *République* de Platon constitue un «cas limite» pour ce qui est de satisfaire à leur critère crucial de fictionnalité⁵⁵.

3. Ambigu et vague, le concept de littérature est aussi *ouvert* (ou d'une *texture ouverte*). Bien que cette caractérisation me paraisse exacte et peu sujette à controverse, elle n'en demeure pas moins problématique puisque, comme celle de vague, la notion de texture ouverte n'est ni tout à fait claire ni incontestée. Cette notion, que nous devons à Wittgenstein et à Friedrich Waismann (qui a inventé l'expression de «texture ouverte»), a été largement utilisée dans les recherches récentes en esthétique. Weitz, qui l'emploie pour démontrer l'indéfinissabilité de l'art, avance qu'«un concept est ouvert si ses conditions d'application peuvent être amendées et corrigées⁵⁶», ou si nous ne pouvons donner les conditions nécessaires et suffisantes de son application. George Dickie, dans sa définition de l'art, défend une approche plus stricte de la notion de texture ouverte, en considérant un concept ouvert comme «un concept pour lequel il n'existe pas de condition nécessaire» d'application⁵⁷. Si, dans la définition donnée par Weitz, le concept de littérature semble ouvert, d'après celle de Dickie, l'affaire est plus problématique, puisque l'artefactualité et la «linguisticité» sont bel et bien des conditions nécessaires de la littérature.

54. Voir William P. Alston, «Vagueness», in P. Edwards (dir.), *Encyclopedia of Philosophy*, Londres, Routledge, 1967, vol. 8, p. 220.

55. René Wellek et Austin Warren, *op. cit.*, p. 36.

56. Morris Weitz, «Le Rôle de la théorie», art. cité, p. 36.

57. George Dickie, art. cité, p. 95.

Sclafani, qui a tenté d'élucider la notion de texture ouverte sur un mode plus objectif et historique, pose que, pour Wittgenstein, «un concept peut posséder une texture ouverte d'au moins trois façons: il est possible que dans certains cas, nous n'ayons pas de règles pour déterminer l'applicabilité d'un concept, et ces cas sont: 1. possibles à anticiper; 2. impossibles à anticiper; 3. des cas limites⁵⁸.»

Je pense que le concept de littérature et ceux qui s'y rapportent sont ouverts de ces trois façons. Nous avons vu que l'on trouve en littérature des cas limites dont l'ouverture nécessite de prendre des décisions, et non de se contenter d'appliquer des règles ou des critères. En outre, il n'est pas difficile d'anticiper les cas où il n'y a pas de règles pour pouvoir définitivement décider de l'application du concept. Une liste de course rythmée, déclamée par un poète, puis publiée, serait-elle une œuvre littéraire? Si nous pouvions maîtriser et traduire le langage des marsouins (ou des martiens), pourrait-on classer leurs chants nuptiaux parmi les œuvres littéraires? La relative facilité avec laquelle nous pouvons imaginer de tels cas d'indétermination suggère qu'il est vraisemblable qu'il y a aussi des cas que nous ne pouvons anticiper. Aussi peut-on conclure avec une relative certitude que la littérature est un concept à texture ouverte.

4. Ambigu, vague, et ouvert, le concept de littérature est encore *essentiellement complexe*; tout d'abord et très simplement, au sens où il subsume un certain nombre de sous-concepts compliqués, comme «la poésie» ou «le roman», mais aussi et peut-être surtout au sens décrit par Gallie à propos des concepts d'art et de peinture⁵⁹. Comme ces autres catégories esthétiques, la littérature peut faire l'objet d'un certain nombre de descriptions différentes, et néanmoins appropriées. La littérature est une séquence de mots; c'est une représentation de la réalité, une œuvre d'invention ou d'imagina-

58. Richard Sclafani, «Art, Wittgenstein, and Open-Textured Concepts», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 30, 1971, p. 338.

59. William B. Gallie, «Art as an Essentially Contested Concept», *Philosophical Quarterly*, vol. 6, 1956.

tion, une expression personnelle, un instrument éducatif, une source de jouissance esthétique. Ainsi, pour reprendre les remarques de Gallie sur la peinture, la littérature «possède un certain nombre d'aspects, et l'importance relative de chacun de ces aspects sera évaluée différemment, selon les croyances» de chaque auteur ou critique quant à la meilleure manière de préserver et de développer les valeurs traditionnelles de la littérature⁶⁰. C'est cette complexité d'aspects que reflètent déjà les différents critères d'application soulignés par Welles et Warren, Beardsley, etc.

Gallie contribue à mettre en évidence la complexité essentielle du concept de peinture en retraçant le développement historique de cet art et de son concept. On pourrait en faire de même pour la littérature, qui a également connu de grandes évolutions, en gagnant de nouveaux genres, comme le roman, et en passant du statut d'art typiquement oral à celui d'un art où la lecture silencieuse occupe une place tout aussi importante que la performance orale. Le concept de littérature a en outre été modifié, au fil du temps, en fonction des aspects sur lesquels l'accent était mis pour le définir. Citons, par exemple, la différence entre l'époque néoclassique, qui mettait l'accent sur la représentation fidèle de la nature en général, et l'attitude moderne, qui privilégie l'expression imaginative de l'individuel et du singulier.

5. Cette notion de «concepts essentiellement complexes» possède un lien étroit avec une notion importante chez Gallie, celle de *concepts essentiellement contestés* – «des concepts dont le bon usage implique inévitablement d'infinies disputes quant à leur bon usage de la part de leurs utilisateurs⁶¹». De telles disputes surviennent naturellement à propos de concepts pour lesquels «il n'existe pas d'usage définissable qui pourrait être fixé comme usage standard ou correct⁶²». Toutefois,

60. *Ibid.*, p. 108.

61. William B. Gallie, «Essentially Contested Concepts», *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 56, 1956, p. 169.

62. *Ibid.*, p. 168.

ces concepts (ainsi que d'autres) sont essentiellement contestés pour une autre raison : leur caractère honorifique. L'application de tels concepts mérite certainement qu'on la conteste, et suscite donc compétition et débats. Or nous avons vu que l'un des usages centraux du concept de littérature est distinctement honorifique, de sorte que même lorsqu'on en fait un usage descriptif, ce concept semble conserver une coloration évaluative positive ; et nous avons vu en outre que le concept de littérature est essentiellement complexe. Par conséquent, on doit s'attendre à ce que le concept de littérature soit essentiellement contesté – et il l'est en effet. Les différentes conceptions de la littérature, qui soulignent chacune différents aspects de la nature complexe et de la longue tradition de la littérature, s'affrontent pour déterminer laquelle reflète le mieux le bon usage du concept de littérature, et préserve ou développe le mieux l'illustre tradition de cet art.

Gallie élucide en grande partie la notion de « concepts essentiellement contestés » en présentant les sept conditions qui, prises ensemble, semblent nécessaires et suffisantes pour qu'un concept soit essentiellement contesté⁶³. Le concept doit être : 1. mélioratif, et impliquer un « accomplissement » (*valued achievement*) qui soit 2. d'une « nature intrinsèquement complexe » et 3. « descriptible de diverses façons ». 4. « Tout concept essentiellement contesté est obstinément vague⁶⁴ », le concept de « réussite » étant de nature ouverte. Le concept doit être : 5. un concept dont les utilisateurs savent que ses différents usages ou critères sont contestés, donc un concept qu'ils utilisent de façon agressive autant que défensive ; un concept qui 6. provienne « d'un exemple originel (*original exemplar*) – par exemple, une tradition – dont l'autorité est reconnue par tous les concurrents⁶⁵ », et où 7. la compétition continue entre utilisateurs conduira vraisemblablement à conserver ou à développer la réussite de l'exemple originel.

63. William B. Gallie, « Essentially Contested Concepts », p. 171-180.

64. *Ibid.*, p. 172.

65. *Ibid.*, p. 180.

Le concept de littérature me paraît remplir toutes ces conditions. Il satisfait aux quatre premières, comme l'a sans doute montré notre examen de son usage honorifique, de sa nature vague, de sa texture ouverte, et de sa complexité; et comme l'atteste le fait évident qu'une œuvre littéraire est, comme le concept de réussite littéraire, intrinsèquement complexe et descriptible de diverses façons. Il est en outre évident qu'il existe un débat permanent, parmi les écrivains, les critiques et les théoriciens, autour de la question de savoir ce qu'est la véritable littérature ou ce qu'est la réussite littéraire (cinquième condition), et que, dans ces disputes, une tradition (par exemple, Homère, Virgile, Dante, etc.) est reconnue et invoquée par les concurrents (septième condition). Il est donc clair que la «littérature» est un concept essentiellement contesté.

Le concept de littérature possède, à mon sens, deux autres propriétés, encore plus controversées, sur lesquelles je voudrais m'arrêter maintenant: je veux parler de ses aspects *non observationnels* et *non fonctionnels*.

6. Les philosophes ont souvent établi une distinction tranchée entre les concepts qu'ils appellent *observationnels* et ceux qu'ils qualifient de *théoriques*: on dit quelquefois que l'application des premiers (par exemple, «marron», «dur», «table») peut se déterminer par l'observation directe ou la perception sensible, alors que ce n'est pas le cas des seconds (par exemple, «quark», «ça»). Mais, de même que les notions de «vague» et de «texture ouverte», les notions d'observationnalité et de théoricité ont fait l'objet d'interprétations diverses; bien plus, la validité même de cette distinction a été remise en question⁶⁶. Ce n'est sans doute pas ici le lieu d'examiner cette distinction, qui, pour l'heure, relève davantage des sciences empiriques que de l'esthétique.

Certains esthéticiens ont récemment avancé que le concept d'art était un *concept théorique*, dont l'application requiert plus que

66. Marshall Spector, «Theory and Observation», *British Journal for the Philosophy of Science*, vol. 17, 1966-1967.

l'observation directe des sens et de l'intelligence, et exige également une certaine connaissance de l'histoire et de la théorie de l'art. Danto a posé que « ce qui finalement fait la différence entre une boîte Brillo et une œuvre d'art qui consiste en une boîte Brillo, c'est une certaine théorie de l'art⁶⁷ », et que « voir quelque chose comme de l'art requiert quelque chose que l'œil ne peut apercevoir – une atmosphère de théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art : un monde de l'art⁶⁸ ». Richard Wollheim a lui aussi souligné la nature historique et théorique du concept d'« art », en affirmant qu'« à n'importe quelle époque, ce concept relèvera probablement d'une théorie⁶⁹ ». Mais d'autres esthéticiens semblent penser que le concept d'art est distinctement observationnel : Beardsley, par exemple, établit une distinction radicale entre l'objet esthétique, dont les propriétés sont directement perçues, et sa base physique, sa genèse historique, ou son arrière-plan historique⁷⁰. Bell avance pour sa part qu'une œuvre d'art peut immédiatement se reconnaître comme telle par la perception directe de l'émotion esthétique qu'elle suscite⁷¹.

S'agissant des arts de la peinture et de la sculpture, qui ont récemment connu des révolutions, et où Danto et Wollheim vont puiser l'essentiel de leurs exemples, la dimension non observationnelle de l'œuvre d'art peut volontiers être accordée. À la différence de ces arts, la littérature est peut-être totalement observationnelle et reconnaissable par la perception directe. C'est en tout cas l'avis du poète A.E. Housman, qui identifie la reconnaissance de la poésie à

67. Arthur Danto, « Le monde de l'art », in D. Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, *op. cit.*, p. 195.

68. *Ibid.* Voir aussi R.J. Sclafani, « Artworks, Art Theory and the Artworld », *Theoria*, vol. 39, 1973. Bien que Sclafani perçoive des limites dans la notion lâche de « théorie » qu'utilise Danto, il ne remet pas en cause le caractère non observationnel du concept d'art.

69. Richard Wollheim, *op. cit.*, p. 162.

70. Monroe Beardsley, *op. cit.*, chap. 1.

71. Clive Bell, *Art*, Londres, 1913, chap. 1.

«la possession de l'organe grâce auquel nous la percevons⁷²». Mais bien qu'une grande part de la poésie soit immédiatement reconnaissable comme poésie, il est certain que certaines productions poétiques ne sauraient être reconnues comme telles sans une connaissance de la tradition dans laquelle ou contre laquelle elles ont été écrites. L'organe critique d'un esthète de l'Antiquité ne lui permettrait guère de reconnaître des poèmes modernes comme de la poésie, et encore moins comme de la bonne poésie. De plus, la question de savoir si certaines œuvres non fictionnelles en prose, reconnues pour l'excellence de leur style, relèvent de l'art littéraire est, à l'évidence, du moins pour partie, une affaire de théorie ou de tendances classificatoires préalables, et non de simple perception. Ainsi, bien que le concept de littérature n'occupe pas une position claire vis-à-vis de la distinction entre observationnel et théorique, qui est elle-même loin d'être claire et indiscutable, j'aurais plutôt tendance à accorder mon soutien à ceux qui reconnaissent au concept de littérature un aspect théorique, ou du moins non observationnel⁷³.

7. J'en arrive au septième et dernier point, d'une extraordinaire importance, particulièrement pour la définition de la littérature. Il s'agit de déterminer si le concept de littérature est un *concept fonctionnel* (comme les concepts de «couteau», de «soldat», de «chaise»), que l'on pourrait raisonnablement définir à partir de la fonction particulière que les objets appartenant à cette classe accomplissent d'une manière caractéristique. Encore une fois, de même que la théoricité, et de même que l'ensemble des caractéristiques logiques que l'on a avancées jusqu'ici, la question de la fonctionnalité a été plus débattue relativement au concept d'art en général, qu'à celui de littérature. Par exemple, Wollheim, qui classe «couteau» et «soldat»

72. Alfred Edward Housman, *The Name and Nature of Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1933, p. 31.

73. Cf. par exemple, Jonathan Culler (*Structuralist Poetics*, Londres, Routledge, 1977, p. 113-118, 162-164), qui souligne la nature non observationnelle, conventionnelle et institutionnelle de la littérature.

parmi les concepts fonctionnels, a abandonné l'idée que l'art en soit un, et déplore que «certains philosophes [aient] tenté, peut-être de façon très peu plausible, de donner une définition fonctionnelle de l'art, par exemple, comme instrument destiné à susciter certaines émotions, ou à jouer un certain rôle dans la société⁷⁴».

Beardsley est l'un de ces fonctionnalistes. Pour lui, les œuvres d'art constituent une «classe fonctionnelle», autrement dit, elles appartiennent «à la même classe en vertu de certaines caractéristiques internes qu'elles partagent toutes»: «les membres de cette classe peuvent faire quelque chose que les membres de classes semblablement définies ne peuvent faire, ou pas aussi bien», et «la différence qu'il doit y avoir entre eux réside dans le degré auquel ils peuvent accomplir cette fonction», qui doit elle-même «mériter d'être accomplie⁷⁵». Pour Beardsley, la fonction caractéristique des œuvres d'art est d'induire une expérience esthétique, et il considère que la fonctionnalité du concept d'art dépend de l'existence d'une telle expérience⁷⁶, si souvent remise en cause. Mais il convient de rappeler que l'on pourrait invoquer différentes fonctions définitoires (par exemple, révéler des vérités transcendantes, provoquer une *catharsis*, etc.), et que les œuvres peuvent avoir de nombreuses fonctions en plus de celle qui les définit. Ainsi, comme l'indique Wollheim, en affirmant que l'art n'a pas de fonction spécifique, le non-fonctionnaliste ne défend pas la thèse peu plausible selon laquelle l'art serait inutile, il ne dit pas qu'aucune œuvre d'art n'a de fonction: il pose seulement la thèse plus acceptable selon laquelle «aucune œuvre d'art n'a de fonction proprement dite, c'est-à-dire en vertu du fait qu'elle est une œuvre d'art⁷⁷».

74. Richard Wollheim, *op. cit.*, p. 109.

75. Monroe Beardsley, *op. cit.*, p. 525-526.

76. *Ibid.*, p. 526: «la question: “est-ce que *objet esthétique* est une classe fonctionnelle?” n'est qu'une façon assez pédante de poser une vieille question familière, jusqu'ici différée: “existe-t-il quelque chose comme l'expérience esthétique?”»

77. Richard Wollheim, *op. cit.*, p. 109.

Le problème de la fonctionnalité est fondamentalement le même lorsqu'on passe du concept d'«art» au concept plus étroit de littérature, où la question est de savoir si les œuvres littéraires constituent une classe fonctionnelle. Étant donné – c'est une évidence – que la littérature est loin d'être inutile, possède-t-elle une fonction caractéristique ou définitoire, une fonction que l'œuvre littéraire posséderait uniquement en vertu du fait qu'elle est une œuvre littéraire, et que les œuvres littéraires accompliraient à des degrés divers? En suivant Beardsley, nous pourrions avancer que cette fonction pourrait être d'induire une «expérience littéraire». Mais existe-t-il une expérience particulière provoquée par toutes les œuvres littéraires (par exemple les poèmes religieux de Herbert, les caustiques satires en prose de Swift, les ballades populaires et les drames psychologiques, les contes de fée et les romans du réalisme socialiste, les poèmes absurdes et les essais raisonnés), mais ni par des textes bien écrits qui ne sont pas considérés comme de la littérature, ni par les œuvres relevant des autres arts? J'en doute fort.

Peut-être y a-t-il alors une autre fonction que les œuvres littéraires pourraient accomplir de façon caractéristique ou mieux que d'autres choses? Wellek et Warren reprennent la définition fonctionnelle d'Horace, qui posait que l'art littéraire procure un plaisir utile (ou instructif⁷⁸): pourtant, la littérature ne paraît pas être seule dans ce cas. Bien qu'ils reconnaissent que la littérature a servi et sert encore un large éventail de fonctions et que de pénétrants critiques (T.S. Eliot, par exemple) considèrent cette diversité d'usages comme primant sur toute fonction définitoire supposée, Wellek et Warren se sentent néanmoins dans l'obligation de trouver à la littérature une fonction définitoire. Car «prendre l'art, la littérature ou la poésie au sérieux, c'est, du moins en temps ordinaire, lui attribuer quelque usage qui lui soit propre⁷⁹.» Mais ce raisonnement ne convainc guère,

78. René Wellek et Austin Warren, *op. cit.*, p. 43.

79. *Ibid.*, p. 31.

puisque la valeur de la littérature pourrait tout à fait venir des nombreuses fonctions différentes que les différentes œuvres littéraires accomplissent à différents moments. N'avoir pas d'usage propre n'implique pas d'être dénué d'utilité ou de valeur. Pour ma part, si je suis loin d'être convaincu que la littérature possède une fonction particulière, j'ai la profonde conviction qu'elle est irremplaçable et possède une valeur indiscutable.

Si les œuvres littéraires paraissent si variées quant à leur fonction et à leur nature, peut-être vaudrait-il mieux expliquer ou définir le concept de littérature à partir d'une manière caractéristique de considérer ou de traiter le discours verbal. On pourrait voir la «littérature», l'«œuvre littéraire», et ainsi de suite, comme des concepts dérivatifs, se définissant principalement par un traitement littéraire; ainsi, la notion de traitement ou de comportement littéraire deviendrait la tâche première de l'explication ou de la définition de la littérature. John Ellis a récemment proposé une telle définition comportementale de la littérature⁸⁰:

Les textes littéraires sont définis comme ceux qui sont utilisés par la société de telle façon que *le texte n'est pas tenu pour spécifiquement pertinent à son contexte immédiat d'origine* [...]. La classe des textes littéraires est la classe de ceux auxquels nous réagissons de cette façon⁸¹.

Ce qui fait de l'œuvre historique de Gibbon (mais non d'autres livres d'histoire bien écrits) de la littérature, c'est le traitement qu'il a reçu de la part de la communauté des critiques et des chercheurs en littérature.

La définition défendue par Ellis pose bien sûr des problèmes: son identification de l'art littéraire avec ce qui est considéré comme

80. John M. Ellis, *op. cit.*, p. 24-53. Ellis qualifie sa définition de «fonctionnelle», ce qui prête à confusion car il a conscience d'utiliser la notion de «fonction» en un sens plus large et moins approprié (*ibid.*, p. 52).

81. *Ibid.*, p. 44-45.

tel par la communauté le conduit à certaines conséquences assez discutables, par exemple, que les œuvres littéraires cessent d'être telles lorsque la communauté les rejette ou les oublie⁸². Toutefois, Ellis me semble avoir raison d'indiquer le fort aspect institutionnel de la littérature, et de poser que le contenu de ce concept est en partie formé par la communauté des critiques (qui comprend naturellement les auteurs de littérature), et peut en conséquence être élucidé, du moins dans une certaine mesure, par l'examen du comportement ou du traitement critique. La logique du traitement des œuvres littéraires par les critiques, la manière selon laquelle ils les identifient et les distinguent les uns des autres, l'interprétation et l'évaluation qu'ils en font, voici ce que ce livre analysera dans le détail. Nous verrons que les problèmes de l'identité des œuvres d'art littéraires, leur statut ontologique, leur interprétation et leur évaluation sont étroitement liés les uns aux autres. C'est pourquoi, avant de les examiner chacun dans le détail, il vaut peut-être mieux les présenter conjointement, afin de mettre en évidence leur intime interdépendance.

82. *Ibid.*, p. 47.

2. IDENTITÉ, STATUT ONTOLOGIQUE, INTERPRÉTATION ET ÉVALUATION

I

Bien que le problème de l'évaluation ait traditionnellement dominé les débats métacritiques autour de l'œuvre littéraire, on a récemment accordé une attention considérable aux trois autres problèmes posés par l'œuvre d'art littéraire : son identité, son statut ontologique, son interprétation. Dans ce chapitre, je poserai que ces quatre problèmes sont étroitement liés sur un plan conceptuel, qu'ils sont dans une certaine mesure interdépendants, et que toute prise de position (ou toute tentative de réponse) concernant l'un d'entre eux tend inévitablement à affecter les positions adoptées à l'égard des autres.

Ce ne sont pas seulement les œuvres d'art littéraires, mais les œuvres de tous les arts, qui soulèvent des problèmes d'identité, de statut ontologique, d'interprétation et d'évaluation. Ainsi, tout en étant conscient des dangers des généralisations esthétiques, je hasarderai que les arts sont grossièrement analogues, au moins pour ce qui touche à la présence et à l'interrelation de ces quatre grands problèmes ; et, bien que j'aie souhaité me concentrer sur la littérature, ce serait être bien étroit d'esprit, et pour le moins puritain, que de déclarer que ma démonstration de l'interdépendance de ces problèmes n'a aucune validité pour les autres arts. Aussi, dans ce chapitre, l'emploi du terme d'« œuvre d'art » renverra toujours et au premier chef à l'œuvre d'art littéraire, sans pour autant exclure les œuvres relevant d'autres arts.

Il existe au moins deux méthodes différentes pour défendre l'existence de relations conceptuelles étroites entre problèmes d'identité, de statut ontologique, d'interprétation et d'évaluation de l'œuvre d'art. Historiquement, tout d'abord, on peut montrer que les positions de certains philosophes à l'égard de l'une de ces questions les ont contraints à maintenir des positions correspondantes sur les autres questions. On pourrait montrer, par exemple, comment l'approche crocéenne¹, selon laquelle l'œuvre d'art doit être identifiée comme une idée ou intuition-expression unique ou particulière se trouvant dans l'esprit de l'artiste, résulte de sa position ontologique selon laquelle l'œuvre existe comme entité idéale ou mentale. On pourrait ensuite montrer que cette approche aboutit de la même façon à la thèse selon laquelle la seule interprétation valide d'une œuvre consiste à révéler l'idée de l'artiste ou la signification que ce dernier prête à son œuvre, et que le seul critère de valeur est celui de la réussite de l'artiste à exprimer ce qu'il voulait exprimer.

De même, on pourrait prendre le cas de Beardsley²: en partant de sa thèse selon laquelle la valeur de l'œuvre d'art réside en sa capacité d'être le moyen d'une expérience esthétique lorsqu'elle est perçue, on pourrait montrer que sa préoccupation évaluative pour le sujet percevant (par opposition à l'artiste créateur) peut en partie expliquer sa doctrine interprétative – qui sous-tend ses célèbres thèses sur les erreurs intentionnelles et génétiques – selon laquelle seules les propriétés directement perceptibles de l'œuvre sont pertinentes pour la description et l'interprétation (mais aussi pour l'évaluation qui en découle). Ces positions sur l'interprétation et l'évaluation expliquent, ou, alternativement, sont expliquées par (il semble y avoir là réciprocity d'influence) l'idée de Beardsley selon laquelle l'identité de l'œuvre est constituée totalement par les propriétés directement perceptibles, et selon laquelle son statut ontologique est

1. Voir Benedetto Croce, *Essais d'esthétique*, textes choisis, traduits et présentés par Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1991.

2. Monroe Beardsley, *Aesthetics*, New York, Harcourt Brace & World, 1958.

purement perceptuel ou phénoménal. Car si tout ce que l'on peut dire concernant l'œuvre d'art a trait à ses propriétés perceptuelles, Beardsley peut en toute plausibilité conclure que son identité et son statut ontologique sont de nature perceptuelle. De la même façon, si l'œuvre d'art est de nature phénoménale, il paraît naturel qu'elle soit interprétée et évaluée en tant que telle.

Au lieu de poursuivre cette méthode «historique», je voudrais mettre en évidence les liens unissant ces quatre questions, en montrant comment la résolution d'un problème particulier dépend en partie des résolutions ou des décisions adoptées à propos des autres. Car l'approche historique risque de nous amener à confondre la thèse quelque peu triviale selon laquelle ces questions sont entrelacées dans les théories de certains esthéticiens, avec celle, plus intéressante, que je voudrais avancer: à savoir, que ces questions sont *logiquement* interconnectées et interdépendantes dans notre schème conceptuel préthéorique. Afin de défendre cette thèse, je considérerai pour commencer les interrelations unissant identité opérable et statut ontologique, puis les relations rattachant ces deux questions au problème de l'interprétation, avant de me concentrer sur les relations existant entre les trois questions précédentes et l'évaluation.

Un dernier point de méthode: puisque mon objet principal est la littérature, et puisque j'ai conscience que mon emploi du terme d'«œuvre d'art» peut receler une immense part d'équivoque (qui me permettrait d'invoquer différents arts pour montrer des interrelations différentes), je m'efforcerai d'établir chaque point concernant les interrelations en m'appuyant sur la littérature et la critique littéraire, et ne ferai appel à d'autres arts que pour renforcer ou étendre des points déjà démontrés sur une base purement «littéraire».

II

La connexion étroite entre l'identité et le statut ontologique de l'œuvre d'art n'a pas de quoi surprendre, puisque à l'évidence la plupart sinon toutes les entités présentent de tels liens. Il n'est nul besoin de déployer des prodiges d'intelligence pour voir que ce que quelque chose est (son identité) détermine la manière dont cette chose existe (son statut ontologique), et que, corrélativement, son mode d'existence impose des limites au type de propriétés susceptibles de lui être attribuées ou d'être incluses dans son identité. Le fait que ma table est identifiée comme étant ronde, marron, solide, et de dimensions x, y, z , semble clairement impliquer que ma table est un objet matériel. À l'inverse, ma croyance dans son simple statut matériel exclut que je lui attribue littéralement la propriété d'être malicieuse, même s'il m'arrive très souvent de me faire mal en me cognant contre elle. Je ne peux donc considérer cette dernière propriété comme relevant de celles qui contribuent à constituer l'identité de la table, et permettent de l'identifier parmi d'autres objets, y compris parmi des tables similaires.

Ces relations unissant étroitement identité et statut ontologique semblent aussi se retrouver dans le cas des œuvres d'art. Il est peut-être nécessaire de distinguer ces deux questions que certains philosophes de l'art, comme par exemple Urmson, semblent identifier l'une à l'autre³. Dans leurs détails, ces questions ne seront clarifiées que dans les chapitres où nous les analyserons séparément, mais, pour l'heure, je propose de les distinguer de la façon suivante. À mon sens, l'identité de l'œuvre d'art implique la question de savoir quelles propriétés sont constitutives ou essentielles à l'œuvre, déterminent ce que l'œuvre est, et la distinguent d'autres œuvres, c'est-à-dire quelles propriétés constitutives de l'œuvre nous permettent de l'identifier et de la distinguer d'autres œuvres relevant du même art ou d'un art différent, ou d'autres objets qui ne sont pas

3. J.O. Urmson, «Literature», in G. Dickie et R. Sclafani (dir.), *Aesthetics*, New York, Bedford Books, 1977, p. 334, 337. Voir *supra*, p. 24, note 24.

du tout des œuvres d'art. Le statut ontologique de l'œuvre soulève quant à lui la question du mode d'existence de l'œuvre ainsi identifiée: de quel genre d'objet s'agit-il, et à quelles conditions peut-on dire qu'il existe ou cesse d'exister? S'il est évident que différents poèmes possèdent différentes identités, il est loin d'être évident qu'ils aient des statuts ontologiques différents. Ainsi, ces deux problèmes ne sont pas identiques⁴.

Néanmoins, ils sont étroitement liés: si nous connaissons clairement l'identité de l'œuvre, c'est-à-dire les propriétés ou éléments qui la constituent en tant que telle, nous aurons une bonne indication quant à son statut ontologique. Par exemple, si nous avons la certitude que le fait d'avoir été écrite à telle période par tel auteur est une propriété constitutive d'une œuvre littéraire donnée (prenons l'exemple du *Quichotte* de Pierre Ménard dans la nouvelle de Borges), alors, puisque cette propriété constitutive n'est pas directement perceptuelle, nous pouvons en tirer la conclusion que l'œuvre n'est pas une entité purement perceptuelle. Les propriétés que nous attribuons à l'identité de l'œuvre semblent dans une certaine mesure déterminer l'idée que nous nous faisons de son statut ontologique: si les premières ne sont pas perceptuelles, les secondes ne sauraient l'être non plus. Cette influence des critères d'identité sur le statut ontologique est des plus manifeste dans l'art pictural. Le rôle central que jouent le médium matériel et les dimensions physiques de la toile dans la détermination de l'identité opérable montrent clairement que l'œuvre picturale est un objet matériel. Mais si, à l'instar de Croce et de Collingwood, nous rejetons l'idée que ces propriétés matérielles déterminent l'identité de l'œuvre, alors il devient possible de considérer l'œuvre

4. On peut mettre en évidence la différence existant entre ces deux questions à partir de l'approche d'Urmson. En effet, même si l'on accepte sa position ontologique, selon laquelle l'œuvre littéraire est une recette d'exécution orale, on se trouve confronté au problème de l'identité opérable: qu'est-ce qui constitue une recette particulière? Qu'est-ce qui la distingue d'une autre? Qu'est-ce qui constitue la conformité à cette recette? Et j'en passe.

picturale comme idéale ou imaginaire. Si nous savions que toutes les propriétés constitutives de l'œuvre littéraire étaient de nature perceptuelle, nous aurions peut-être l'assurance que, comme le prétend Beardsley, l'œuvre littéraire est une entité perceptuelle. Car alors on pourrait dire que l'œuvre est pleinement constituée ou existante lorsque ces propriétés sont réalisées, indépendamment de l'absence d'autres propriétés, matérielles ou historiques par exemple, qui lui sont fréquemment associées ou attribuées. Cette inférence ontologique est bien sûr extrêmement hypothétique, parce que (et tant que) nous ne connaissons pas avec certitude les propriétés qui constituent essentiellement l'identité de l'œuvre littéraire, ou qui du moins participent de sa constitution.

Plutôt que la notion de propriétés essentielles constitutives, j'emploierai celle, plus faible, de propriétés contributives, car certains esthéticiens sont susceptibles de rejeter la distinction entre propriétés essentielles et non essentielles, en soutenant soit que toutes les propriétés d'une œuvre sont essentielles à son identité, soit qu'aucune ne l'est. Dans le second cas, toutefois, certaines propriétés seront considérées comme contribuant de façon significative à l'identité opérable, et devront donc être prises en compte dans toute position ontologique adéquate, tandis que dans le premier cas, il semble que le statut ontologique, en tant que propriété de l'œuvre⁵, puisse strictement se déduire de la connaissance complète de l'identité de l'œuvre. Cependant, dans un cas comme dans l'autre, la distinction entre être attribué à l'œuvre et être inclus dans son identité devient problématique, en conséquence de quoi le concept d'identité opérable devient bien plus large et bien plus flou que lorsque l'identité opérable est conçue en tant qu'ensemble de propriétés essentielles constitutives qui forment un sous-ensemble des propriétés attribuables à l'œuvre. Quoi qu'il en soit, que l'identité opérable soit conçue

5. Ici, le fait de considérer le statut ontologique comme une propriété n'implique pas de considérer que l'existence est un prédicat, mais simplement qu'être matériel (ou phénoménal, ou idéal, etc.) en est un.

en un sens étroit ou large, on a établi qu'elle possède une incidence logique sur le statut ontologique⁶.

L'interrelation de l'identité opérable et du statut ontologique est tout aussi manifeste et importante si l'on considère le statut ontologique comme facteur limitant les catégories de propriétés susceptibles d'être attribuées à une œuvre d'art, donc susceptibles d'être incluses dans son identité. Dans ce cas, on s'appuie sur le statut ontologique de l'œuvre pour inférer que certains types de propriétés ou d'éléments ne sauraient en faire partie, parce qu'ils sont incompatibles avec son statut ontologique. Tout comme on ne saurait, à proprement parler, dire qu'une proposition ou un concept pèse 90 kg, l'idéaliste à la Croce, pour qui l'œuvre existe en tant qu'entité totalement mentale, ne saurait lui attribuer des propriétés physiques comme la sonorité, le poids ou l'étendue spatiotemporelle. Il ne saurait parler du sifflement dans un poème ou d'une aquarelle de 10x10 cm. Ces propriétés ne pouvant s'appliquer à des entités idéales, elles ne sauraient être des propriétés d'œuvres d'art.

De la même façon, en affirmant que l'œuvre d'art existe comme objet purement perceptuel, c'est-à-dire comme un objet dont toutes les propriétés sont phénoménales et «ouvertes à la conscience sensorielle directe⁷», le phénoméniste exclut de l'identité opérable toutes les propriétés qui ne correspondent pas à cette norme. En conséquence, les éléments matériels, historiques et intentionnels se trouvent exclus de l'œuvre et ne sont pas, à strictement parler, attribuables à celle-ci. On ne peut pas toujours trouver les contreparties perceptuelles de ces éléments exclus, puisque nombre de propriétés matérielles et intentionnelles souvent attribuées à une œuvre ne sont pas directement perceptibles dans des situations esthétiques standard: elles ne sauraient donc se traduire en contreparties phénoménales, objets de la conscience sensorielle directe. Puisque ces propriétés ne

6. Nous donnerons une analyse plus approfondie des différentes conceptions de l'identité opérable dans le chapitre 4.

7. Monroe Beardsley, *op. cit.*, p. 31.

peuvent être attribuées à l'œuvre, elles ne sauraient faire partie de son identité. Les aspects d'un poème qui ne sont pas pleinement exposés à la perception directe (par exemple, la période, l'auteur, l'intention) n'appartiennent pas vraiment à l'œuvre. Cet argument est plus ou moins le même dans d'autres arts, bien que ses conclusions y soient peut-être moins convaincantes. Les éléments d'une sculpture, d'une peinture ou d'une œuvre architecturale qui ne sont pas pleinement exposés à la conscience sensorielle directe ne sauraient donc être considérés comme faisant partie de celles-ci. Pour le phénoméniste, tant que l'aspect est le même, peu importe que l'œuvre soit faite de marbre blanc ou de mousse à raser⁸, ou que le poète ait écrit un sonnet amoureux pour sa femme ou pour son chien. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de la même statue ou du même sonnet, puisque ces aspects matériels ou intentionnels ne peuvent être attribués à l'œuvre proprement dite (en tant qu'entité purement perceptuelle), donc fonctionner comme des critères d'identification et d'individuation. Les propriétés matérielles communément attribuées à l'œuvre d'art sont en fait attribuées au «véhicule» de l'œuvre, afin que l'œuvre ou «objet esthétique» conserve un statut ontologique purement phénoménal⁹. Les commentaires portant sur les intentions de l'auteur ou les éléments historiques sont considérés comme dénués de pertinence, voire comme fautifs, et notre intérêt pour ces aspects se trouve évacué au motif qu'il est d'ordre biographique ou historique, et non esthétique ou critique.

La notion d'erreur intentionnelle ou génétique occupe bien sûr une place centrale dans les questions d'interprétation et d'évaluation. Ce qui montre une fois encore que les questions d'identité opérable et de statut ontologique sont impliquées dans notre second

8. Cf. Beardsley, *ibid.*, p. 52 (Beardsley prend l'exemple du bronze et du fromage).

9. Le phénoméniste Stephen Pepper utilise la notion de «véhicule matériel de l'œuvre d'art», tandis que Beardsley parle de l'œuvre d'art comme du véhicule de ce qu'il tient pour le véritable objet de la critique, soit l'objet esthétique purement perceptuel (cf. *The Work of Art*, Bloomington, Indiana University Press, 1955).

couple de problèmes, vers lequel nous allons maintenant nous tourner. Mais je voudrais tout d'abord m'arrêter sur une autre manifestation du lien conceptuel étroit entre identité opérable et statut ontologique, qui occupe une place particulièrement prégnante dans l'esthétique contemporaine.

Bien que les philosophes aient traditionnellement proposé des théories monistes du statut ontologique des œuvres d'art, plusieurs esthéticiens affirment aujourd'hui que les œuvres relevant d'arts différents possèdent des statuts ontologiques fondamentalement différents, et, par exemple, que les œuvres de peinture et de sculpture sont des objets matériels, alors que les œuvres musicales, théâtrales et littéraires n'en sont pas. L'argument principal en faveur de cette thèse est que les œuvres relevant de la première catégorie sont généralement identifiables à des objets matériels uniques et particuliers, alors que les autres jouissent d'une identité plus distributive, la même œuvre pouvant être manifestée dans différents objets ou événements, donc identifiée en différents lieux au même moment. L'identité distributive paraissant incompatible avec le statut ontologique des objets et événements matériels, on conclut que ces œuvres d'art (dont les œuvres littéraires) ne sont pas des objets ou événements matériels. Considérer l'identité opérable et l'individuation paraît donc nous pousser vers une conclusion ontologique.

Examinons ce point de plus près. Comparons une œuvre littéraire à une peinture. Dans une peinture, l'histoire particulière de l'objet auquel l'œuvre est identifiée, sa provenance, est généralement tenue pour une propriété constitutive de l'œuvre et comme un critère d'identité permettant de la distinguer des simples reproductions ou des faux. Être un objet différent signifie, à strictement parler, ne pas être la même œuvre d'art. En revanche, ces critères spatio-temporels d'identité sont absents dans le cas des œuvres littéraires, où l'œuvre peut être adéquatement identifiée dans toute copie ou exécution correcte, aussi bien que dans le manuscrit original ou la première exécution. Parce qu'elle est correctement identifiée dans différents objets et événements matériels, l'œuvre littéraire semble

exister dans différents endroits en même temps : c'est pourquoi elle ne saurait être un particulier matériel. La position ontologique se voit rejeter parce qu'elle est incompatible avec la manière dont nous identifions et individuons les œuvres littéraires, et le même type d'argument et de conclusion est invoqué à propos des œuvres de musique, de théâtre et de danse.

Cet argument convaincant renforce la thèse selon laquelle l'identité opérable et le statut ontologique s'entrelacent et sont, à certains égards, interdépendants. Comme le montrent les controverses esthétiques, il est évident que l'identité de l'œuvre d'art n'est pas clairement définie, et que l'incertitude des frontières ontologiques de l'œuvre résulte de, autant qu'elle contribue à, son identité floue et contestée. Si ma thèse concernant l'interdépendance de l'identité, de l'ontologie, de l'interprétation et de l'évaluation est exacte, nous devrions trouver le même flou et les mêmes controverses à propos des principes corrects d'interprétation et d'évaluation.

III

Les considérations de statut ontologique et d'identité pénètrent l'interprétation des œuvres d'art de multiples façons. Mais avant d'en envisager certaines, nous devons distinguer deux types d'interprétation des œuvres d'art, différents de prime abord, mais peut-être analogues en un certain sens. On rencontre le premier type dans les arts de performance, où il renvoie à ce que fait l'artiste qui exécute l'œuvre. On parle par exemple de l'interprétation de *Hamlet* par Laurence Olivier, ou de celle de la *Sonate au clair de lune* par Arthur Rubinstein. De telles interprétations sont des exécutions ou, du moins, en nécessitent une, et l'identité opérable est certainement intimement liée à l'acceptabilité ou à l'authenticité de ces exécutions. Mais la *Mona Lisa* de Léonard a également été interprétée par des générations de critiques d'art. Pourtant, elle n'a jamais été et ne peut être exécutée par aucun d'eux, car, en règle générale, les œuvres picturales n'autorisent pas d'exécution distincte de celle impliquée par leur création même.

Ce second type d'interprétation, qui ne relève pas de l'exécution, pourrait être appelé «interprétation critique»; elle porte sur les arts de performance comme sur les autres. La littérature, qui constitue notre principal objet, peut en principe faire l'objet de performances, donc être «performativement» interprétée. Nous pouvons parler, et nous le faisons parfois, de l'interprétation (de la récitation interprétative) d'une œuvre littéraire par un acteur. Mais sans aucun doute, nous sommes tous plus intéressés par l'interprétation critique de la littérature que par son exécution interprétative, qui, bien qu'admissible, n'occupe qu'une place marginale dans notre concept d'interprétation littéraire. C'est pourquoi je limiterai désormais mon étude de l'interprétation à l'interprétation critique.

Même lorsqu'on s'en tient à un concept d'interprétation plus étroit, les considérations de statut ontologique et d'identité continuent d'imprégner l'interprétation des œuvres d'art de plusieurs façons. Tout d'abord, l'interprétation implique la description des éléments et de la structure de l'œuvre. Les esthéticiens qui se sont efforcés de distinguer la description de l'interprétation reconnaissent eux-mêmes que l'interprétation implique toujours la description et se fonde sur elle¹⁰. Et l'on pourrait même avancer qu'en vertu de son

10. Voir, par exemple, Joseph Margolis, «The Logic of Interpretation», in J. Margolis (dir.), *Philosophy Looks at the Arts*, New York, Scribner, 1962, p. 115-117; Virgil C. Aldrich, *Philosophy of Art*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1963, p. 88-89; Morris Weitz, *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, Londres, Faber and Faber, 1964, p. 244, 255. La distinction entre description et interprétation s'est révélée être des plus problématique, et varie d'un esthéticien à l'autre. Certains vont jusqu'à mettre en question sa validité (par exemple, Richard Wollheim, *Art and its Objects*, Harmondsworth, Penguin, 1978, p. 104-107; Margaret Macdonald, «Some Distinctive Features of Arguments Used in Criticism of the Arts», in W. Elton (dir.), *Aesthetics and Language*, Oxford, Blackwell, 1954, p. 126). Beardsley, qui, pour sa part, effectue cette distinction, a examiné certaines des manières dont elle a été faite (dans «The Limits of Critical Interpretation», in S. Hook (dir.), *Art and Philosophy*, New York, New York University Press, 1966, p. 61-62), avant de considérer, quelques années plus tard, que l'interprétation inclut la notion de description (*The Possibility of Criticism*,

caractère sélectif, la description se confond avec l'interprétation. Au vu de nos précédentes analyses, il paraît désormais clair que le statut ontologique attribué à l'œuvre détermine les catégories d'éléments qu'elle peut posséder, donc la gamme des éléments susceptibles d'être décrits et convoqués comme preuves dans le cadre d'une interprétation. Ainsi, pour le phénoméniste, une interprétation valide ne peut se fonder sur la description des éléments matériels ou intentionnels prêtés à l'œuvre, qui ne décrivent pas l'œuvre d'art elle-même, mais seulement son «véhicule» ou son auteur.

À l'inverse, la conception qu'un philosophe ou un critique se fait de l'interprétation pourra très souvent déterminer sa position ontologique. Car le privilège qu'il accordera à certains types d'éléments dans la description et l'interprétation d'une œuvre d'art le contraindra à rejeter telle position ontologique selon laquelle ces éléments seront incompatibles avec le statut ontologique accordé à l'œuvre, et ne pourront être considérés comme relevant de l'œuvre. Nombre d'esthéticiens rejettent ainsi la position phénoméniste, selon laquelle l'œuvre d'art est un objet purement perceptuel, parce qu'ils ont la conviction que certains éléments matériels, intentionnels ou historiques sont partie intégrante de l'œuvre et occupent une place centrale dans sa description et son interprétation¹¹. Cet effet des décisions interprétatives sur le statut ontologique paraît inévitable, étant même attesté par un philosophe qui a vainement tenté de libérer l'interprétation des questions ontologiques. Ainsi Joseph Margolis, qui pose que nous pouvons et devons résoudre les questions d'identité et d'interprétation absolument indépendamment de celle du statut ontologique, «sans invoquer le problème du mode d'existence d'une œuvre d'art¹²»,

Detroit, Wayne State University Press, 1973, p. 38). À des fins de simplicité, je m'efforcerai autant que possible d'éviter cette distinction et considérerai la description comme une partie intégrante de l'interprétation.

11. Richard Wollheim (*op. cit.*, p. 82-90) en est un exemple.

12. Joseph Margolis, «On Disputes about the Ontological Status of a Work of Art», *British Journal of Aesthetics*, vol. 8, 1968, p. 150.

est-il forcé d'admettre que nos décisions interprétatives « pourraient très bien se traduire, si nous le souhaitions, en un énoncé portant sur le type d'entité qu'est l'œuvre d'art¹³ ». Les décisions ontologiques produisent donc les décisions interprétatives, elles sont ancrées en elles et impliquées par elles.

Tout comme le statut ontologique de l'œuvre d'art limite les catégories d'éléments susceptibles d'entrer dans sa description et son interprétation, l'identité de l'œuvre limite le choix d'éléments qu'il conviendra effectivement de décrire, d'analyser et d'interpréter. Même si nous restreignons l'œuvre à l'ensemble de ses propriétés perceptuelles, la question reste de savoir quelles propriétés en relèvent effectivement, ou contribuent à sa constitution. Car assurément, toutes les propriétés perceptuelles, ou toutes les propriétés perçues dans l'œuvre d'art, ne lui appartiennent pas réellement, puisqu'il arrive souvent que nous admettions n'avoir pas vu ou compris l'œuvre comme il convenait. Les critiques accusent souvent leurs pairs de laisser échapper des détails importants ou, au contraire, de voir ou « lire » dans une œuvre des choses qui n'y sont pas. De la même façon, il est fréquent qu'ils condamnent des interprétations au motif qu'elles se fondent ou se concentrent sur des aspects d'une œuvre qu'ils estiment dénués de pertinence, et qui, par conséquent, donnent une représentation erronée de sa signification réelle. Il semble donc que ces problèmes interprétatifs ne puissent être résolus que par la connaissance de ce qui est ou n'est pas (constitutif de) l'œuvre, et par la confrontation de ces énoncés interprétatifs à l'identité de l'œuvre. Mais lorsque nous nous penchons sur l'identité de l'œuvre, nous n'y trouvons pas de délimitation claire entre ce qui est en elle et ce qui y est lu, ou entre ce qui y est central et ce qui n'y occupe qu'une place marginale. Et paradoxalement, si, afin d'ajuster l'instrument qui nous permettrait de déterminer les interprétations vraies, nous tentons de fixer ou de clarifier l'identité de l'œuvre, c'est-à-dire de déterminer ce qui est dans l'œuvre ou en est constitutif, nous sommes déjà engagés dans le procès interprétatif lui-même.

13. *Ibid.*, p. 152.

Ainsi, bien que l'on dise que la correspondance ou la fidélité à l'identité opérable constitue la mesure de l'interprétation correcte, l'identité opérable n'est elle-même déterminée que par l'interprétation. Cette indétermination fondamentale de l'identité opérable constitue la raison de bien des controverses en matière d'interprétation.

L'un des éléments constitutifs de l'œuvre littéraire est clairement son texte, et la validité de l'interprétation est dans une large mesure déterminée par son adéquation au texte et sa capacité explicative. Mais à l'inverse, il est fréquent que l'exactitude d'un texte particulier ne soit établie que par le biais de l'interprétation, qui permet de déterminer quel texte, parmi les variantes de l'œuvre, convient le mieux aux interprétations acceptées.

L'interdépendance entre identité et interprétation nous entraîne-t-elle dans un cercle vicieux où la validité de l'interprétation serait frappée d'impossibilité? Cette conclusion me paraît aussi prématurée qu'inexacte. Tout d'abord, parce que les interprétations particulières peuvent être valides relativement à la décision adoptée préalablement quant à l'identité opérable ou quant aux critères admissibles d'interprétation valide, et que cette décision peut elle-même se justifier pragmatiquement. Les différentes décisions et les modèles interprétatifs qui en résultent peuvent se justifier par la différence des visées interprétatives. (Ces visées et modèles interprétatifs seront examinés dans notre chapitre sur l'interprétation.)

Deuxièmement, bien que nous n'ayons pas de notion claire, définitive et pleinement déterminée de l'identité d'une œuvre, nous avons une vague appréhension de sa nature et de son noyau de signification, et c'est là ce qui guide nos interprétations. Il apparaît en effet que pour certains critiques le rôle de l'interprétation n'est pas seulement de décrire et de clarifier cette identité floue et vaguement appréhendée, mais aussi de lui donner une détermination plus pleine et plus riche. Sur ce point, l'interprétation critique est assez analogue à l'exécution interprétative dans les arts de performance, et sert non seulement à révéler ce qui est dans l'œuvre, mais aussi, dans une certaine mesure, à déterminer ou

à « créer » ce qui est en elle. Ici, la validité peut se mesurer largement à l'aune de la richesse et de la puissance de l'interprétation¹⁴.

Nous avons fait allusion à deux conceptions de l'identité opérale, l'une large et l'autre étroite: la seconde traite l'identité non pas simplement comme ce qui appartient ou contribue à l'œuvre, mais comme son noyau central ou son essence constitutive. Cette conception trouve un écho intéressant dans le concept d'interprétation: l'interprétation est souvent conçue non pas simplement comme analyse des éléments et de la signification de l'œuvre, mais, plus étroitement, comme analyse de l'élément central ou du noyau de signification de l'œuvre. L'interprète est ici appelé à prendre des décisions concernant non seulement ce qui est ou n'est pas dans l'œuvre, mais aussi ce qui y occupe une place centrale ou plus importante, l'essence qui l'anime, en quelque sorte, qui se reflète dans les autres éléments de moindre importance, et qui les sous-tend.

Prenons l'exemple de l'interprétation de *Hamlet*: les critiques ont débattu de la question de savoir quels éléments de la pièce étaient centraux et constitutifs de sa signification essentielle. Certains critiques, par exemple Bradley¹⁵ et Jones¹⁶, interprètent *Hamlet* comme un drame psychologique: portrait de la mélancolie pour le

14. Il est intéressant de remarquer que le critique Lascelles Abercrombie défend ce type d'interprétation créative au nom du statut ontologique et de l'identité qu'il prête à l'œuvre d'art (cf. « A Plea for the Liberty of Interpreting », *Proceedings of the British Academy*, vol. 16, 1930). Il soutient que « loin d'être matérielle, [l'œuvre d'art] est spirituelle » (p. 29), et qu'elle « n'existe pas avant que l'esprit d'un individu en fasse l'expérience » (p. 28). L'expérience qu'en fait le sujet percevant est donc une part importante de l'identité de l'œuvre, qui se voit en conséquence qualifiée de « constamment créative » et de « constamment changeante » (p. 29). Il doit donc y avoir liberté d'interprétation: « tout lecteur ou spectateur est libre de dire ce que l'œuvre signifie pour lui. La raison en est simple: en tant qu'œuvre d'art, la pièce n'a pas d'autre existence que celle-ci » (*ibid.*). Bien que ces thèses soient sans doute discutables, les rapports réciproques unissant identité opérale, statut ontologique et interprétation paraissent indéniables.

15. Andrew Cecil Bradley, *Shakespearean Tragedy*, Londres, 1924.

16. Ernest Jones, *Hamlet and Oedipus*, New York, Gollancz, 1949.

premier, névrose œdipienne pour le second. Leurs interprétations se fondent sur l'idée selon laquelle le personnage et le comportement de Hamlet constituent les éléments principaux de la pièce, ceux qui contiennent sa signification essentielle, ceux à partir desquels les autres éléments (par exemple l'intrigue, les autres personnages, etc.) doivent être expliqués. Par contraste, d'autres critiques, comme George Wilson Knight¹⁷ et Caroline Spurgeon¹⁸, interprètent *Hamlet* comme un drame poétique présentant, par le truchement de ses symboles et de ses images, non pas le portrait d'un individu, mais le tableau d'un monde: monde essentiellement sain où Hamlet est l'élément discordant de la maladie pour le premier, monde de totale déchéance et de pourrissement pour le second. Ceux-là sont parvenus à leurs interprétations en partant de la position selon laquelle le langage symbolique ou l'imagerie de la pièce constitue l'élément central qui véhicule le noyau de sa signification, qui génère et soutend l'intrigue, les personnages et les autres éléments de la pièce.

L'interprétation correcte de la signification (centrale) de *Hamlet* dépend donc des éléments de la pièce qui sont tenus pour centraux, c'est-à-dire de ceux dont on considère qu'ils possèdent un rôle primordial ou formateur dans son identité. Là encore, l'exactitude de l'interprétation semble se mesurer à l'aune de la pierre de touche qu'est l'identité. Mais encore une fois, on doit se demander comment on peut connaître les éléments qui forment le noyau de cette identité sans procéder à une interprétation. Car il n'est pas d'emblée évident que le personnage de Hamlet soit plus important que l'intrigue, ou que l'imagerie soit plus centrale que l'intrigue et le personnage principal. Déterminer quels éléments de l'œuvre sont centraux, quels éléments il sera plus fructueux d'invoquer pour expliquer la signification de l'œuvre, requiert une interprétation. Ainsi rencontrons-nous une fois encore cette situation d'inter-

17. George Wilson Knight, *The Wheel of Fire*, Londres, Methuen, 1956.

18. Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935.

dépendance où l'identité opérable constitue à la fois une norme et un produit de l'interprétation.

Nous avons déjà remarqué qu'il semble exister plusieurs modèles ou cadres interprétatifs différents, présentant des visées différentes, des critères différents, ainsi que des notions fondamentalement différentes de l'identité de l'œuvre interprétée; nous pouvons noter en outre que l'interdépendance de l'identité et de l'interprétation est plus forte dans certains modèles critiques que dans d'autres. Pour les critiques qui voient l'œuvre d'art comme une entité possédant une identité fixe déterminée (par exemple, l'intuition ou l'intention de l'auteur), la dépendance de l'identité à l'égard de l'interprétation est seulement épistémique et non essentielle. En revanche, dans d'autres modèles critiques, l'œuvre ne jouit d'aucune identité fixe indépendante: son identité est au contraire perçue comme s'approfondissant et se développant grâce à l'interprétation. Ici, l'interprétation n'est pas seulement le révélateur de l'identité, elle la forme, elle l'enrichit. Là encore, l'analogie avec l'exécution interprétative est évidente, et ce type de critique est souvent qualifiée de «créative».

IV

Les philosophes ont traditionnellement accordé plus d'attention à l'évaluation qu'à aucune des trois autres questions que nous avons discutées, peut-être parce que l'on considère habituellement que le rôle du critique est d'apprécier ou de juger de la valeur des œuvres d'art. Et le mot «critique» provient du terme grec qui signifie «juger». Toutefois, l'évaluation critique dépend clairement de l'interprétation. La bonne appréciation d'une œuvre d'art implique assurément une certaine connaissance de ce que nous apprécions; car si nous ne comprenons pas l'œuvre, ou si nous ne savons pas ce qu'elle contient, nous sommes clairement incapables d'en déterminer la valeur.

Dans la pratique critique, il est donc commun de rejeter une évaluation parce qu'elle se fonde sur une interprétation inadéquate. Si, par exemple, on a pu formuler des jugements négatifs à l'encontre de *Mesure pour mesure* de Shakespeare, au motif que cette pièce

manquait de réalisme et de cohérence, Leavis l'a défendue en posant que ces critiques étaient invalidées lorsqu'on interprétait la pièce comme il convient de le faire, c'est-à-dire sur un plan symbolique et allégorique. Dans le même ordre d'idées, Richard Hurd a défendu *La Reine des fées* contre une critique hostile en avançant que celle-ci résultait d'une interprétation fautive de l'œuvre comme épopée classique, alors qu'il convenait d'y voir un «poème bâti sur des idées gothiques¹⁹». Cette interprétation supérieure contribue à «justifier le plan général et la conduite de l'action de *La Reine des fées*, qui a paru indéfendable aux lecteurs classiques²⁰». Pareil argument n'est pas qu'un stratagème conçu par des polémistes littéraires. Car quand une interprétation nous montre la signification symbolique ou les structures de l'imagerie d'un poème apparemment vide et incohérent, nous avons tendance à changer d'avis sur notre appréciation de l'œuvre. Et même lorsque tel n'est pas le cas, nous reconnaissons dans cette interprétation un argument pertinent qui constitue un défi sérieux pour notre évaluation. Par conséquent, il n'est pas surprenant que les styles artistiques nouveaux soient souvent dénigrés lorsqu'ils apparaissent. Ils ne peuvent être correctement appréciés parce qu'ils ne sont pas compris correctement.

Dans certains modèles critiques, l'interprétation et l'évaluation sont liées d'une autre manière encore, lorsque la difficulté ou l'obscurité de l'œuvre constitue un critère d'évaluation. Il est instructif de remarquer que les critiques qui utilisent ce critère ont souvent des opinions radicalement différentes sur le caractère positif ou négatif de sa valence. Ceux qui valorisent l'ambiguïté et le paradoxe semblent voir dans la difficulté de l'interprétation une vertu poétique, alors que les autres la considèrent comme un défaut²¹.

19. Richard Hurd, extrait de *Letters on Chivalry* (1762), in *English Critical Essays (Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries)*, E.D. Jones, Oxford, Oxford University Press, 1943, p. 379.

20. *Ibid.*, p. 373.

21. Cleanth Brooks (*The Well-Wrought Urn*, Londres, Dobson, 1960) et William Empson (*Seven Types of Ambiguity*, Harmondsworth, Penguin, 1972)

L'autre lien qui rattache intimement l'interprétation à l'évaluation a trait au fait que le langage de l'interprétation possède souvent une force (*import*) distinctement évaluative. Des termes interprétatifs comme «pénétrant», «tendre», ou «mordant» ont souvent une coloration clairement positive, tandis que des termes comme «insincère», «mécanique» et «irréaliste» sont nettement négatifs. Dans de nombreux contextes, «cette œuvre est irréaliste» possède la force verdictive de «cette œuvre est mauvaise». Voilà qui, peut-être, suggère que, plus qu'un lien, il existe un continuum entre l'interprétation et l'évaluation. Ce qui paraît en revanche évident, c'est que si on interprète une œuvre comme possédant plusieurs strates de signification, comme dépeignant une idée psychologique ou sociale originale, ou comme présentant le développement complexe mais unifié d'un thème ou d'une image fondamentale, alors il est fort probable qu'on l'évalue de façon positive. Ce sont très clairement ces choses-là que l'on valorise dans les œuvres d'art, donc lorsque l'interprète découvre d'autres significations, d'autres idées, d'autres unités plus profondes, il révèle dans l'œuvre une valeur supplémentaire. En outre, si l'on accepte le modèle critique qui consiste non pas seulement à révéler l'œuvre, mais en un sens à la constituer par l'interprétation, alors il semble aussi que l'interprète ajoute de la valeur à l'œuvre.

En défendant la thèse selon laquelle l'évaluation dépend de l'interprétation, nous avons implicitement suggéré qu'elle dépend aussi, en conséquence, de l'identité opérable et du statut ontologique, puisque l'on a montré que les limites de l'interprétation sont déterminées, dans une certaine mesure, par l'identité et le statut ontologique attribués à l'œuvre. Mais nous pouvons établir ce point plus explicitement, en avançant que le genre et l'étendue de la valeur que possède un objet dépendent largement des propriétés ou des

semblent faire partie des premiers, tandis que Helen Gardner (*The Business of Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1970) et Yvor Winters (*In Defense of Reason*, Denver, University of Denver Press, 1947) sont représentatifs des seconds.

éléments qui le constituent; en un mot, de son identité. Donc, puisque les propriétés ou les éléments qui le constituent dépendent dans une certaine mesure de son statut ontologique (qui détermine quel *genre* de propriétés peut le constituer), notre position sur le statut ontologique de l'œuvre d'art doit aussi, en un sens, influencer sur l'évaluation que nous en faisons.

On peut clarifier ces influences à partir de quelques exemples. Prenons tout d'abord l'identité opérable. Premièrement, il arrive souvent que l'on réfute telle ou telle appréciation d'une œuvre, au motif qu'elle se fonde sur une version ou une exécution inauthentique ou déformée, qui donne de l'œuvre une représentation erronée et échoue à en restituer les propriétés constitutives. L'argument prend alors la forme suivante: *O* n'est pas une mauvaise œuvre; car bien que *o1* soit mauvaise, ce n'est qu'une version (texte, exécution, présentation, etc.) corrompue ou déformée de *O*, et donc nous n'avons pas le droit d'inférer la valeur de *O* à partir de la valeur de *o1*.

Deuxièmement, l'idée que l'on se fait de l'identité d'une œuvre semble imposer des critères d'évaluation pertinents. Assurément, nous n'allons pas juger une comédie d'après ce que d'aucuns ont appelé les règles de la tragédie; nous pouvons rappeler sur ce point la position de Hurd, qui soulignait que *La Reine des fées* devait être évalué en fonction de ce qu'il est véritablement – un poème gothique –, et non jugé d'après les critères de la poésie épique classique. La notion de critique générique repose entièrement sur l'identification du genre dont l'œuvre relève, de façon à ce que celle-ci soit évaluée selon des critères qui lui conviennent. Bien que certains esthéticiens aient parlé de canons évaluatifs généraux, comme l'unité, la complexité et l'intensité, ces canons renvoient en fait à des critères très différents dans les différents arts, et même dans les différents genres d'un même art. La complexité et l'intensité d'un poème lyrique religieux sont incontestablement très éloignées de la complexité et de l'intensité d'une satire sociale en prose; en outre, les critiques n'évaluent pas ces œuvres d'après les mêmes normes. Hurd, toujours dans sa défense de *La Reine des fées*, a montré que l'unité gothique est différente de

l'unité classique, sinon incompatible avec elle. Il serait difficile de nier que l'unité d'un sonnet est différente de celle d'une épopée, ou encore que l'unité de différents sonnets peut être de nature très différente; il peut y avoir une unité de ton, d'argument, ou d'imagerie.

Cependant, la constitution de nombreuses œuvres d'art ne paraît pas relever d'un genre ou d'un style défini. En effet, on dit souvent des œuvres d'art qu'elles sont fondamentalement l'expression d'intuitions ou d'émotions uniques, ou la résolution de problèmes particuliers. Que cela soit vrai ou non, nombre d'esthéticiens qui rejettent les canons généraux et les critères génériques le font sur la base de l'identité unique spéciale qu'ils attribuent à l'œuvre d'art. Car si toute œuvre d'art est unique et incomparable, il n'est plus possible d'évaluer une œuvre en faisant référence à de quelconques normes générales, pas même à des critères génériques. Ainsi, selon Croce²², la seule question évaluative valable consiste à déterminer si l'œuvre réussit à exprimer une intuition particulière; et puisque chaque intuition-expression est totalement unique, il ne saurait y avoir de lois générales qui permettraient de juger de la réussite de l'expression: seul le goût peut la discerner. De la même façon, pour Stuart Hampshire²³ et Margaret Macdonald²⁴, chaque œuvre d'art, en tant qu'elle possède une identité unique, possède ses propres normes d'évaluation. En un mot, la notion d'identité opérable est profondément ancrée dans le problème de l'évaluation critique. Ce qui n'a d'ailleurs rien d'étonnant. Car la valeur d'une œuvre d'art n'est pas ajoutée à l'œuvre de l'extérieur; elle est au minimum engendrée par les propriétés constitutives de l'œuvre, si elle n'est pas elle-même un aspect et un critère constitutif de l'identité opérable.

L'influence des principes ontologiques sur l'évaluation n'est guère visible, mais elle est logiquement contraignante. Comme

22. Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Remo Sandron, Milan, 1902. *Aesthetic*, trad. angl. D. Ainslie, New York, 1970, chap. 4, 9, et 16 en particulier.

23. Stuart Hampshire, «Logic and Appreciation», in W. Elton (dir.), *op. cit.*

24. Margaret Macdonald, *op. cit.*

l'identité, le statut ontologique d'une œuvre d'art limite dans une certaine mesure les critères d'évaluation. Le phénoméniste, qui par sa position ontologique exclut de l'œuvre les éléments intentionnels et historiques, ne peut employer dans l'évaluation d'un poème le critère de la réussite dans l'expression des intentions de l'auteur, ou celui de la satisfaction des visées et des conventions artistiques ayant influencé sa création. Tout phénoméniste cohérent se doit de maintenir la thèse des erreurs intentionnelle et génétique²⁵. De la même façon, l'idéaliste, pour qui l'œuvre existe en tant qu'objet purement mental, ne peut l'évaluer à partir de ses propriétés matérielles supposées, parce que ces dernières sont incompatibles avec le statut ontologique de l'œuvre. Il ne peut apprécier un tableau pour la délicatesse de la touche, ni le critiquer pour ses couleurs fanées, parce que, pour lui, de tels éléments matériels ne relèvent pas de l'œuvre de peinture proprement dite, mais se rapportent seulement à la technique permettant de l'extérioriser.

Essayons d'imaginer un cas de figure où les questions d'identité opérable, de statut ontologique et d'interprétation seraient absentes de l'évaluation. Le cas le plus vraisemblable serait sans doute celui où l'on prononce, devant une œuvre d'art, le simple verdict : « c'est bon ». Mais ce cas reste problématique. Premièrement, de tels verdicts, que n'étaye aucun argument, ne correspondent à aucune pratique ni d'ailleurs à aucun critère de pertinence critique. Si, comme l'affirme Wittgenstein, les premières évaluations esthétiques que nous apprenons constituent des gestes d'approbation²⁶, les évaluations critiques invoquent généralement des raisons et des justifications qui font appel aux propriétés ou aux significations de l'œuvre. Pour cette raison, nombre d'esthéticiens préfèrent dire que l'évaluation critique est appréciation plutôt que simple

25. Monroe Beardsley (*Aesthetics, op. cit.*, p. 457-460) considère que l'intentionnel relève de la catégorie générale du génétique.

26. Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations sur l'éthique, l'esthétique et la croyance religieuse*, trad. fr. J. Fauve, Paris, Gallimard, Folio-Essais, 1992, p. 17.

jugement²⁷. Mais à supposer même que nous préférions concevoir l'évaluation comme un jugement, il nous faut admettre qu'elle ne s'apparente pas plus au geste de se «frotter le ventre» qu'un jugement déclaratif sur le droit constitutionnel ne ressemble au verdict exprimé, dans un cirque romain, par le «pouce baissé».

Deuxièmement, dans un jugement tel que : «c'est bon», l'absence de notions d'identité, de statut ontologique et d'interprétation n'est qu'apparente. Toutes ces questions sont trompeusement dissimulées dans un pronom démonstratif supposé clair. Dans des verdicts abrégés comme : «c'est bon», la nature ou les propriétés de l'objet de l'évaluation sont indiquées par ostension. L'évaluation suppose et invoque le fait que nous savons à quel objet le locuteur fait référence (identité et statut ontologique), et que nous le voyons (que nous l'interprétons) comme lui-même le voit. Toute la force verdictive de «c'est bon» dans l'appréciation d'une satire littéraire comme *Modeste Proposition* de Swift sera perdue si le destinataire de l'énoncé considère que l'objet de satisfaction est l'état émotionnel du locuteur, la couleur de la couverture du livre ou encore le texte imprimé (statut ontologique et identité), ou s'il prend (s'il interprète) l'œuvre au pied de la lettre. De la même façon, si nous utilisions ce verdict laconique à propos d'un portrait, il demeurerait totalement incompris s'il était appréhendé comme référant à l'état émotionnel de son énonciateur, ou au dos de la toile, ou encore si les couleurs et les lignes qui forment le portrait étaient perçues comme une simple configuration ou un schéma abstrait.

De même que l'interprétation, l'identité et le statut ontologique entrent nécessairement en jeu dans la question de l'évaluation, l'évaluation possède à son tour une influence sur notre traitement des

27. Wittgenstein semble lui-même avoir une préférence pour la notion d'*appréciation* (*appreciation*). Il sait d'ailleurs très bien que l'appréciation artistique implique une connaissance de l'objet apprécié (voir *ibid.*, p. 24-25). Sparshott (*The Concept of Criticism*, Oxford, 1967, p. 121, 128) préfère quant à lui la notion d'*appraisal* [les deux termes sont presque identiques – bien qu'*appraisal* renvoie peut-être plus explicitement à l'expertise d'une appréciation (NdT)].

questions précédentes. Commençons par l'interprétation: on peut indiquer, à un niveau très élémentaire, qu'en règle générale, nous ne nous donnerions pas la peine d'interpréter et de réinterpréter une œuvre d'art si nous ne ressentions préalablement qu'elle possède quelque valeur²⁸: nous tentons de mieux la comprendre afin d'expliquer, voire d'accroître notre appréciation initiale. Les critiques attestent fréquemment ce fait. Helen Gardner, par exemple, qui considère que la tâche première de la critique est d'«élucider» ou d'«interpréter»²⁹ plus que d'évaluer, l'admet néanmoins:

La réaction qui consiste à attribuer une valeur à une œuvre constitue à mon sens le commencement de l'activité critique féconde [...]. Après avoir choisi ou jugé qu'une œuvre possède une valeur, je veux ôter tous les obstacles qui empêchent l'œuvre de déployer tous ses effets³⁰.

Ce rôle de l'évaluation dans l'interprétation tend aussi à expliquer pourquoi les grandes œuvres font constamment l'objet de réinterprétations, alors que les œuvres mineures sont à peine étudiées. Ce n'est pas tant que les grandes œuvres soient plus difficiles à comprendre, à interpréter ou à connaître, mais simplement que nous voulons mieux les comprendre ou les connaître.

28. Je suis cependant d'accord avec Weitz pour dire que le simple fait de critiquer ou d'interpréter une œuvre n'implique pas une évaluation positive. Car bien que le fait qu'elle soit interprétée implique qu'elle mérite de l'être, il ne s'ensuit pas qu'elle est esthétiquement bonne. Toutefois, bien que l'interprétation n'implique pas strictement une évaluation positive, et bien que ce soit pour des raisons qui n'ont rien à voir avec sa valeur éprouvée ou anticipée que nous interprétons une œuvre, une évaluation positive est assurément une importante incitation à interpréter (et à réinterpréter sans cesse). Ce rapport d'implication apparaît particulièrement fort si l'on prend conscience de ce que Weitz refuse de voir: évaluer une œuvre, ce n'est pas simplement «dire qu'elle est esthétiquement bonne (ou mauvaise ou sans intérêt)», mais c'est parler de son importance ou de son influence dans la tradition artistique et critique.

29. Helen Gardner, *op. cit.*, p. 12-14.

30. *Ibid.*, p. 7, 14.

Deuxièmement, l'évaluation impose des contraintes logiques à l'acceptabilité d'une interprétation. Nous ne pouvons accepter une interprétation qui contredit notre évaluation d'une œuvre, et donc, comme le pose Stevenson :

Dans la critique, l'interprétation et l'évaluation d'un poème sont rarement des étapes séparables. Nous ne *commençons* pas par interpréter un poème pour l'évaluer ensuite, en tenant chaque étape pour une fin en soi. Au contraire, nous testons une interprétation provisoire en considérant à quelle évaluation provisoire elle conduit, modifiant progressivement l'une à la lumière de l'autre³¹.

T.S. Eliot semble partager ce point de vue, lorsqu'il nous dit qu'il « ne conçoit [t] pas la *jouissance* et la *compréhension* [corrélats, chez lui, de l'évaluation et de l'interprétation] comme des activités distinctes³² ». Mieux, Eliot suggère que la véritable interprétation peut se définir à partir de la bonne évaluation, dans la mesure où « comprendre un poème équivaut à l'apprécier pour les bonnes raisons [...]. Ce qui signifie l'apprécier dans la mesure adéquate et de la façon qui convient, relativement à d'autres poèmes³³. » Quant à Isabel Hungerland, elle va jusqu'à affirmer que, dans certaines conditions, le critère ou la règle permettant de choisir entre des interprétations concurrentes consiste à « adopter l'interprétation la meilleure pour l'œuvre, c'est-à-dire, celle qui conduit à la placer le plus haut dans l'ordre des valeurs³⁴. »

S'il est très répandu, ce critère d'interprétation radicalement évaluatif n'est pas employé par tous les critiques. Ainsi certains

31. Charles Leslie Stevenson, « On the Reasons that can be Given for the Interpretation of a Poem », in Margolis (dir.), *op. cit.*, p. 124.

32. Thomas Stearns Eliot, « The Frontiers of Criticism », *On Poetry and Poets*, Londres, Faber and Faber, 1969, p. 115.

33. *Ibid.*

34. Isabel Hungerland, « The Concept of Intention in Art Criticism », *Journal of Philosophy*, vol. 52, 1955, p. 740. Hungerland remarque à juste titre qu'il semble exister une grande variété de visées, et donc de critères interprétatifs.

critiques historiens choisissent-ils d'interpréter d'apparentes incohérences ou problèmes dans certaines pièces de Shakespeare comme le fruit d'emprunts malheureux à des conventions élisabéthaines, plutôt que de les résoudre en les interprétant comme mythes, psychologie moderne, ou complexité d'attitude³⁵. Là encore, on trouve une pluralité de modèles interprétatifs obéissant à des règles différentes et à des finalités apparemment disparates.

La valeur n'est pas comme un corps étranger accroché à l'œuvre d'art : elle est engendrée par l'identité de l'œuvre, et peut constituer un aspect de cette identité, même lorsque la valeur est conçue en termes fonctionnels, par exemple comme efficace à susciter une expérience esthétique. Les œuvres d'art qui sont, depuis longtemps, placées très haut dans la hiérarchie des valeurs, atteignent à un état où la valeur s'incorpore à leur identité. Ainsi, leur renommée est telle qu'il est difficile d'imaginer que l'on puisse nier la valeur esthétique d'œuvres comme l'*Élégie* de Gray, *Macbeth*, *La Cène* de Léonard, ou la *Symphonie héroïque*. Lorsqu'une telle évaluation est ainsi incorporée à l'identité opérable, elle fonctionne comme un critère permettant d'identifier une œuvre dans ses présentations, ses versions, ou ses exécutions authentiques. L'une des raisons de déclarer qu'une exécution particulière (ou un texte) de l'*Élégie* de Gray représente mieux l'œuvre qu'une autre exécution (ou texte) est que la première est excellente sur le plan esthétique alors que la seconde est insupportable. Dès lors, l'évaluation acceptée d'une œuvre sert de critère de l'identité de l'œuvre, ainsi que de norme d'identification et de classement des présentations et exécutions

35. Pour une étude du traitement que ces critiques ont accordé à *Hamlet*, voir Morris Weitz, *op. cit.*, p. 44-94. Leur attitude « peu charitable » s'est vue critiquer notamment par J. Dover Wilson (cf. *ibid.*, p. 107-108) et Abercrombie (*op. cit.*) qui pensent que nous devons tenter de trouver une justification et une interprétation esthétiques des difficultés supposées avant de recourir à l'explication historique. C'est ainsi qu'une distinction est née, entre, d'une part, la critique « esthétique », qui tend à utiliser des critères évaluatifs d'interprétation, et, d'autre part, la critique « historique » ou « scientifique », qui tend à les éviter.

authentiques³⁶; et sans doute n'en va-t-il guère autrement dans le cas de textes ou de partitions d'œuvres musicales ou théâtrales.

Mais l'évaluation peut déterminer l'identité opérable d'une façon plus englobante encore. Puisque les œuvres d'art sont généralement (bien que pas toujours primordialement) conçues et considérées pour l'appréciation esthétique, on pourrait avancer que les éléments constitutifs de l'œuvre doivent inclure ceux qui sont pertinents pour son appréciation esthétique. Certains philosophes, comme Strawson, vont jusqu'à dire que l'identité opérable peut se définir en termes d'évaluation ou d'appréciation: «Le critère d'identité d'une œuvre d'art est la totalité des traits pertinents pour son appréciation esthétique³⁷.» Beaucoup contesteraient cette conception, mais il semble clair qu'un élément sans pertinence

36. On peut citer la controverse dont fit l'objet *La Ballade du vieux marin* de Coleridge – le problème était de savoir quelle version du poème exprimait effectivement son essence. Les participants à ce débat (qui s'étala plusieurs mois durant dans les colonnes du *Times Literary Supplement*) paraissaient tous concéder que l'essence ou l'identité constitutive du poème était d'une grande valeur esthétique; donc, la question de savoir «comment exprimer le mieux possible l'essence du *Vieux marin*» (*TLS*, 3 juin 1977, p. 681) revient à se demander quelle version du poème est esthétiquement supérieure aux autres. Norman Fruman défendait la version révisée par Coleridge, en la comparant à l'original: «N'est-elle pas plus serrée, et infiniment supérieure aux vers de mirliton qui composent l'original?» William Empson critiquait quant à lui les coupes faites dans la première version: «Quel que soit le motif qui ait pu pousser Coleridge à supprimer ces passages, le poème est clairement meilleur lorsqu'on les rétablit. La plupart des lecteurs du texte d'Oxford les rétablissent automatiquement en arrivant en bas de page» (*TLS*, 29 avril 1977, p. 523). Ici, les considérations évaluatives imprègnent directement le problème de l'établissement du texte d'une œuvre littéraire; et, puisque le texte semble être un élément fondamental de l'identité d'une œuvre, on voit que les critères évaluatifs jouent un rôle important dans la détermination de l'identité opérable.

37. Peter Frederick Strawson, «Aesthetic Appraisal and Works of Art», *Freedom and Resentment*, Londres, Methuen, 1974, p. 185. Comme Croce, Hampshire et Macdonald, Strawson pense que toute œuvre d'art est unique, donc qu'«il n'existe pas de critères descriptifs généraux de l'excellence esthétique» (*ibid.*, p. 182-183).

esthétique a fort peu de chance d'être constitutif de l'identité de l'œuvre qui le contient.

Enfin, on peut noter que, tout comme une position sur le statut ontologique des œuvres d'art entraîne une limitation de la gamme des critères pertinents pour l'évaluation, les décisions (souvent implicites) quant à l'emploi de certains types de critères évaluatifs imposent ou excluent certaines positions ontologiques. Si les critères d'évaluation adoptés s'appliquent à des éléments autres que ceux qui sont directement perceptibles dans l'œuvre, mais se rapportent aussi aux éléments matériels ou aux aspects intentionnels et génétiques attribués à l'œuvre, il paraît impossible de soutenir la position ontologique selon laquelle l'œuvre d'art est un objet purement perceptuel. Les critiques littéraires qui évaluent un poème en s'appuyant sur la sincérité de l'auteur, sur la réalisation de son intention, ou sur le fait que ce poème répond à une tradition complexe seront, bien entendu, contraints de rejeter la thèse selon laquelle le poème existe en tant que simple entité phénoménale, privée de traits intentionnels et génétiques. L'une des raisons pour lesquelles la thèse de Collingwood, qui considère que les tableaux sont des objets mentaux immatériels, est si peu convaincante, c'est qu'il lui arrive très souvent d'apprécier ces œuvres en s'appuyant sur leurs traits matériels. Et si une telle approche paraît bien plus plausible dans le cas de la littérature, c'est en partie parce que de tels aspects (couleur, dimensions physiques, etc.) sont bien moins pertinents dans l'évaluation des œuvres littéraires.

Le type et le degré de valeur attribués à une œuvre d'art impliquent-ils également une position sur leur statut ontologique? Une puissante tradition philosophique soutient la correspondance de l'*Être* et de la *Valeur*. De plus, une longue tradition intellectuelle valorise le spirituel ou l'idéal au détriment du matériel, et certaines œuvres d'art comptent parmi les choses auxquelles nous accordons la plus grande valeur. Aussi sommes-nous réticents à les considérer comme de simples entités matérielles. C'est ce qui explique l'attrait

exercé par des théories idéalistes comme celles de Croce et de Collingwood. En outre, nous attribuons souvent une grande importance et une grande valeur spirituelle à certaines œuvres d'art (par exemple, le *Paradis perdu*, *Hamlet*, les *Lamentations* de Giotto, la *Symphonie héroïque* de Beethoven), ce qui pourrait suggérer que leur statut n'est pas simplement matériel. Notons cependant que nous n'hésitons pas tant à considérer que des tableaux de troisième ordre possèdent un simple statut matériel. Ce qui indique le caractère problématique de l'inférence d'une existence plus que matérielle à partir d'une valeur spirituelle, puisque nous avons tendance à dire que les œuvres qui relèvent d'un même art jouissent du même statut ontologique. (Pourrait-on échapper à ce problème en niant que de tels tableaux sont des œuvres d'art?)

Même si cet exemple d'influence particulière de l'évaluation sur l'ontologie n'est pas convaincant, il n'en demeure pas moins que certains critères d'évaluation ont une influence indéniable sur l'exclusion de telle ou telle position relative au statut ontologique des œuvres d'art. L'influence est donc réciproque entre les positions portant sur l'évaluation, d'une part, et celles portant sur l'interprétation, l'identité et le statut ontologique des œuvres d'art, d'autre part.

V

On peut conclure de ce qui précède que l'esthéticien, lorsqu'il traite de l'une ou l'autre de ces questions, doit prêter la plus grande attention aux implications de sa position sur les questions connexes. C'est une illusion de croire qu'il est possible de trouver une solution adéquate à ces questions en les traitant indépendamment les unes des autres. Une position ontologique initialement plausible peut impliquer des positions désastreuses sur l'identité, l'interprétation et l'évaluation, et, pour cette raison, s'avérer elle-même insatisfaisante. Nul ne voudrait soutenir une position ontologique qui entraînerait une limitation de notre interprétation et de notre

évaluation des œuvres parce qu'elle limiterait notre appréciation ou notre expérience de l'art³⁸.

Mes analyses indiquent une autre conclusion : l'apparente incommensurabilité de nombreuses théories critiques de l'évaluation et de l'interprétation. Derrière les interprétations rivales d'une même œuvre, nous découvrons souvent l'opposition de méthodes ou de modèles d'interprétation qui prétendent être les seuls corrects. Par exemple, certains ont le sentiment que la véritable interprétation d'un poème donné consiste à révéler la vision ou l'intention de son auteur. D'autres soutiennent que la véritable interprétation doit viser à révéler ce que les mots du texte signifient pour un lecteur sensible et cultivé, quand celui-ci y réagit pleinement et positivement. Afin de déterminer quelle interprétation est correcte, nous devrions juger de celle qui parvient le mieux à capter l'identité du poème. Mais il n'existe pas d'identité claire et indiscutable à laquelle faire appel, car l'identité opérable est pour partie le produit de l'interprétation. À l'évidence, le premier modèle interprétatif identifie le poème à la vision de l'auteur, et l'autre, à un texte concret tel qu'il apparaît au lecteur. Nous ne pouvons déterminer la meilleure méthode de description de l'entité donnée, le poème, car ces méthodes semblent décrire différentes entités ou, du moins, différents aspects de ce qui est supposé être la même entité. Les interprétations construites sur ces différents modèles ne se contredisent pas tant les unes les autres qu'elles passent les unes à côté des autres. Voilà qui pourrait expliquer notre étonnante tolérance face à des interprétations critiques qui paraissent pourtant incompatibles.

De la même façon, s'agissant de l'évaluation, des critiques pourront condamner un texte dramatique pour l'irréalisme des personnages, tandis que d'autres nieront la pertinence de tels commentaires, en avançant que l'œuvre n'est pas un drame psychologique mais un

38. Il semble que ce soit l'un des principes qui conduit Wollheim à rejeter les positions ontologiques idéalistes et phénoménistes sur l'œuvre d'art (cf. Richard Wollheim, *op. cit.*, p. 60, 106).

poème dramatique dont les éléments sont symboliques ou expressifs, et non mimétiquement représentationnels. La pièce doit-elle être évaluée en tant que représentation dramatique, ou en tant que poésie? Pour résoudre ce problème, invoquer l'identité de l'œuvre s'avère aussi futile que dans le cas précédent. Certains critiques opteront pour la première solution en s'appuyant sur une théorie générale du théâtre. D'autres choisiront la seconde au motif qu'elle débouche sur une évaluation plus positive. Mais que se passerait-il si l'on pouvait prouver à ces derniers que l'auteur avait en tête des intentions et des normes qui donnent raison aux premiers? Il est clair que certains rejetteraient leur position antérieure, mais que d'autres, non-intentionnalistes, resteraient de marbre. Une fois encore, il semble exister une grande variété de jeux critiques, obéissant à des règles et des critères différents. Cette pluralité de modèles interprétatifs et évaluatifs, qui pourrait ouvrir sur un pluralisme critique distinct à la fois du subjectivisme et du relativisme historique³⁹, mérite plus ample discussion.

39. Le critique Ronald Salmon Crane (*The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto, University of Toronto Press, 1953) est l'un des rares à avoir défendu une telle position pluraliste. Crane considère la critique littéraire, non comme une discipline une et unifiée, «mais [comme] une collection de “cadres” ou de langages distincts, plus ou moins incommensurables» (*ibid.*, p. 13), au sein desquels la même remarque critique possède différents sens et peut même renvoyer à différents objets. Pour lui, les divers cadres critiques servent les différentes fins de la critique, lesquelles constituent «les différentes sortes de connaissance de la poésie que nous pouvons souhaiter posséder, à un moment ou à un autre, pour une raison ou une autre» (*ibid.*, p. 27). Derrière la pluralité des méthodes, des cadres, des fins de la critique, Crane suppose donc l'existence d'une unité sous-jacente: la nature essentiellement cognitive de la critique. Dans la suite de ce livre, je développerai une position pluraliste qui tentera de dépasser celle de Crane.

3. LE STATUT ONTOLOGIQUE DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE

I

Quel genre d'entité est l'œuvre littéraire? Quel est son mode d'existence? Quand peut-on dire qu'elle existe ou cesse d'exister? Nombre de philosophes se sont demandés si l'œuvre littéraire est de nature matérielle, phénoménale ou idéale, s'il s'agit d'un particulier, d'un universel ou d'un type. La spéculation philosophique est allée jusqu'à soulever la question de savoir si les œuvres littéraires existent réellement et pleinement – et il semble que l'on ait, à plusieurs reprises, répondu à cette question par la négative.

Ces questions donnent une indication de la complexité de ce problème ontologique, et peut-être dois-je d'emblée déclarer que je ne fournirai pas de réponses spécifiques à chacune d'entre elles. Je me concentrerai principalement sur les premières, qui non seulement me paraissent être les plus productives, mais aussi celles qui sont le plus susceptibles de recevoir une réponse. En entrant dans ce genre de discussions autour de l'œuvre littéraire (est-ce un particulier, un universel, ou un type? est-elle de nature matérielle, idéale ou phénoménale?), on court le risque de s'empêtrer dans d'interminables controverses ontologiques d'ordre plus général et fondamental (nominalisme contre réalisme, par exemple, ou matérialisme contre idéalisme). En outre, ces débats semblent reposer sur le présupposé douteux selon lequel l'œuvre littéraire doit relever

clairement et totalement de l'une ou l'autre de ces catégories ontologiques, ou plus précisément, d'une et seulement d'une de leurs paires ordonnées¹. Plusieurs esthéticiens ont toutefois affirmé qu'il n'est pas possible d'assigner l'œuvre littéraire à une case ontologique particulière², et certains prétendent même que ce sont les œuvres d'art qui forment une catégorie ontologique spéciale, l'œuvre d'art étant un objet ontologique *sui generis*³. Mais en outre, il est fréquent que les différents philosophes engagés dans des disputes sur la classification de l'œuvre littéraire en fonction des catégories ontologiques traditionnelles donnent des interprétations différentes de la nature et de la gamme de ces catégories⁴. Quant à la question de savoir si les œuvres de littérature existent réellement et pleine-

1. Dans ce contexte, une paire ordonnée serait une paire composée d'une catégorie relevant de la dimension «métaphysique» (par exemple, matérielle, phénoménale, idéale) et d'une catégorie relevant de la dimension «logique» (particulier, classe, type, universel, etc.). Pour une distinction entre ces dimensions, voir Wollheim, *op. cit.*, p. 55-61.

2. Joseph Margolis a pu déclarer que la question du statut ontologique de l'œuvre d'art constituait un problème stérile et néfaste qu'il fallait abandonner pour de bon, puisque la «gamme prévisible de ses réponses potentielles conduit invariablement au paradoxe et à la mystification». Joseph Margolis, «On Disputes about the Ontological Status of a Work of Art», *British Journal of Aesthetics*, vol. 8, 1968, p. 147. Il faut s'empresse d'ajouter que Margolis a eu tôt fait de revenir à ce problème, en proposant une théorie ontologique dans «Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities» (*British Journal of Aesthetics*, vol. 14, 1974), qu'il a depuis développée et défendue dans «La spécificité ontologique des œuvres d'art» (trad. fr. in Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988). Voir aussi Margaret Macdonald, *op. cit.*; Richard J. Sclafani, «The Logical Primitiveness of the Concept of a Work of Art», *British Journal of Aesthetics*, vol. 15, 1975; Arthur Danto, «Le monde de l'art», in D. Lories (éd.), *op. cit.*

3. Par exemple, David Pole, «Presentational Objects and their Interpretation», in Godfrey Vesey (dir.), *Philosophy and the Arts*, Londres, Macmillan, 1973, p. 148.

4. Virgil Aldrich (*Philosophy of Art*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1963, p. 21-23) considère toutes les œuvres d'art comme matérielles, ce qui, pour lui, enveloppe leurs aspects expressifs et interprétationnels, tandis que Margolis («On Disputes», art. cité) considère que «matériel» signifie «rien de plus que matériel» (*ibid.*, p. 148), autrement dit, exclut les aspects interprétationnels ou intentionnels. Pour Wollheim (*op. cit.*, p. 90-95), un type est quelque chose qui se distingue à la fois d'un universel et d'une classe,

ment, il semble absurde de nier que tel est le cas ; cela dit, j'espère montrer plus loin les raisons qui ont conduit certains esthéticiens à cette dénégation d'apparence absurde.

Commençons par la question qui semble la plus fondamentale : Quelle sorte d'entité est l'œuvre littéraire ? Il est extrêmement douteux que nous puissions obtenir une réponse adéquate en procédant simplement à un examen, aussi minutieux et attentif soit-il, des œuvres littéraires, car celles-ci ne comportent pas d'étiquette ontologique que l'on pourrait lire comme un titre ou une date de publication. S'il est incontestable que les auteurs qui ont développé diverses thèses sur le statut ontologique de l'œuvre littéraire ont procédé à un tel examen, ils n'en ont pas moins tiré des conclusions non seulement très différentes, mais apparemment incompatibles.

Wittgenstein paraît offrir une meilleure façon de répondre à notre question ontologique lorsqu'il écrit : « La grammaire dit d'une chose quelle sorte d'objet elle est⁵ ». Plusieurs esthéticiens contemporains ont repris cette idée importante, qui prétend que la question de savoir ce qu'est l'œuvre d'art équivaut en réalité à la question de savoir comment le terme d'« œuvre d'art » est utilisé⁶. Afin de déterminer le statut ontologique de l'œuvre littéraire, nous devons décrire l'usage ou la grammaire logique de l'expression « œuvre de littérature ». Le déplacement du problème sur un plan linguistique

tandis que Ruby Meager (« The Uniqueness of a Work of Art », *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 59, 1958-1959, p. 59) considère le type comme un universel, et que Stevenson (« Qu'est-ce qu'un poème ? », in G. Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, trad. fr. C. Hary-Schaeffer, Paris, « Points » Seuil, 1992, p. 157) traite le type comme une classe. Dans un article récent (« La spécificité ontologique des œuvres d'art », art. cité, p. 211-213), Margolis a identifié le type comme un particulier.

5. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. fr. F. Dastur *et alii*, Paris, Gallimard, 2004, p. 171, § 373.

6. Voir, par exemple, Margaret Macdonald (« Some Distinctive Features of Arguments Used in Criticism of the Arts », in William Elton (dir.), *Aesthetics and Language*, Oxford, Blackwell, 1954, p. 125), Donald Henze (« The Work of Art », in Coleman (dir.), *Contemporary Studies in Aesthetics*, New York, McGraw Hill, 1968, p. 34, 38) et Robert Hoffman (*op. cit.*, p. 320).

a certes une vertu thérapeutique, mais il ne conduit pas à une solution immédiate, car la grammaire logique d'«œuvre de littérature» est extrêmement complexe. Ce terme est utilisé d'une manière fluctuante, et pas totalement cohérente, ce dont on ne doit pas s'étonner. Nous avons avancé que le concept d'œuvre littéraire est par essence contesté, ce qui veut dire que le bon usage et la grammaire logique de l'expression «œuvre de littérature» l'est aussi. Placer notre problème ontologique sur un plan linguistique ne fait que manifester sa complexité d'une autre manière. Et il n'est peut-être pas possible de lui trouver une solution simple et claire.

La variété des modèles interprétatifs, la multiplicité des critères évaluatifs applicables à l'œuvre littéraire donnent la mesure de la complexité de son ontologie. Elles indiquent aussi la complexité de la grammaire philosophique du terme «œuvre littéraire».

II

1. L'aspect le plus évident, quoique aussi l'un des moins reconnus, de la complexité ontologique de l'œuvre littéraire n'est autre que la dualité ontologique de ses produits ou objets d'appréciation standard. L'œuvre littéraire est généralement appréciée sous la forme de textes écrits et d'exécutions orales. Il semble qu'elle existe et se rencontre à la fois comme objet matériel et comme événement matériel. Or, bien que plusieurs philosophes de l'ontologie aient plaidé en faveur de l'unité sous-jacente des objets et des événements matériels, il ne fait aucun doute que, pour le sens commun, les objets et les événements sont ontologiquement différents⁷. Les objets matériels durent dans le temps et peuvent être présents en totalité

7. Pour une affirmation de leur unité et de leur réductibilité mutuelle, se reporter à Wilfrid Sellars, «Time and the World Order» (in Herbert Feigl et Grover Maxwell (dir.), *Minnesota Studies in the Philosophy of Science*, vol. 3, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1962), et à Hans Reichenbach, *Elements of Symbolic Logic*, New York, Dover, 1974, p. 266-74. Pour une analyse claire et concise des différences ontologiques entre les objets matériels et les événements et processus spatiotemporels, voir Eddy Zemach, «Four Ontologies», *Journal of Philosophy*, vol. 67, 1970.

à différents moments, tandis que les événements ne persistent pas à travers le temps, mais ne font que s'y produire. L'œuvre littéraire, qui se rencontre à la fois comme objet et comme événement, paraît donc ontologiquement complexe.

On pourra objecter que l'œuvre littéraire même n'existe pas comme objet ou comme événement, comme texte écrit ou comme énonciation orale, mais qu'elle se manifeste, s'exprime ou s'incarne seulement dans de tels objets et événements. L'*Élégie* de Gray, pourra-t-on dire, ne s'identifie ni ne peut s'identifier à un objet écrit particulier ou à une exécution orale particulière. Car si l'un de ses textes écrits (y compris le manuscrit original) venait à être détruit, il ne s'ensuivrait pas que l'œuvre elle-même serait détruite. De même, si l'une de ses exécutions particulières (voire l'ensemble de ses exécutions) était esthétiquement mauvaise, il ne s'ensuivrait pas non plus que l'œuvre elle-même serait esthétiquement mauvaise. Telle est l'une des raisons solides pour lesquelles il n'est pas plausible de considérer comme des particuliers simplement matériels des œuvres littéraires comme l'*Élégie* de Gray.

Mais, à mon sens, le fait que de telles œuvres ne semblent pas être de simples objets et événements matériels ne constitue pas une grave menace pour la thèse selon laquelle les œuvres littéraires sont ontologiquement complexes. Premièrement, même si l'on admet qu'il existe une entité littéraire telle que l'*Élégie* de Gray, qu'elle est en un sens distincte de ses copies et exécutions particulières et qu'elle les excède, ces copies et exécutions semblent parfois considérées comme étant elles-mêmes des œuvres d'art littéraires. Elles aussi sont des entités susceptibles de faire l'objet d'une étude et d'une appréciation critiques: il existe une demande pour les fac-similés ou les enregistrements d'exécutions. De plus, même si nous choisissons de considérer que seule l'œuvre transcendante constitue l'œuvre littéraire, nous sommes embarrassés par une espèce de dualité ontologique. L'œuvre littéraire n'en demeure pas moins une entité qui se manifeste et s'incarne généralement et correctement dans des objets comme dans des événements, à la différence, d'une part, de

la peinture, de la gravure et de la sculpture, qui ne s'incarnent que dans des objets, et, d'autre part, de l'œuvre de danse, de théâtre ou de musique, qui ne s'incarne pleinement que dans des exécutions. Dans son ontologie des œuvres d'art, Wolterstorff a opéré une distinction similaire entre les «œuvres-objet» et les «œuvres-exécution», et soutenu que l'œuvre littéraire (comme le film, mais à la différence de toutes les autres œuvres d'art) possède un statut ontologique duel: «Les œuvres littéraires sont donc à la fois des œuvres-exécution et des œuvres-objet⁸.»

Ainsi, de par la dualité ontologique de ses produits ou manifestations standard, on peut percevoir l'œuvre d'art littéraire comme ontologiquement complexe. Tel ne serait pas le cas si elle était considérée comme étant d'essence orale, donc comme une simple œuvre-exécution. Mais on a montré le caractère insatisfaisant d'une telle approche. À l'heure actuelle, le texte écrit possède, au même titre que l'exécution orale, le statut établi de produit standard de l'art littéraire, ce que semblent avoir renforcé des courants littéraires comme la poésie concrète⁹.

2. L'œuvre de littérature peut présenter d'autres formes de complexité ontologique. Cette complexité essentielle enveloppe le fait que l'œuvre littéraire possède un certain nombre d'aspects diffé-

8. Nicholas Wolterstorff, art. cité, p. 118.

9. Le caractère standard de la copie écrite trouve en outre l'appui d'une alliée puissante, bien qu'elle n'ait guère de lien avec l'esthétique: la loi. En Grande Bretagne, la loi de 1956 sur le droit d'auteur définit comme œuvre littéraire «tout tableau (*table*) ou compilation écrits» (S.H. Davies (dir.), *The Copyright Act, 1956*, Londres, 1957, p. 109). Son équivalent américain nous dit que seuls les objets matériels (donc pas les événements oraux) peuvent compter pour des incarnations de l'œuvre littéraire et que, pour être créée, il faut que l'œuvre soit écrite, mais qu'il ne suffit pas qu'elle soit exécutée (M.B. Nimmer (dir.), *A Preliminary View of The Copyright Act of 1976*, New York, 1977, p. 82-83). J'ai bien conscience que les problèmes esthétiques peuvent être très différents des problèmes juridiques posés par les arts, et que la solution des seconds n'entraîne pas celle des premiers, mais je crois que ces éléments juridiques reflètent et tendent à renforcer la légitimité établie de l'objet écrit comme produit ou pleine incarnation de l'œuvre d'art littéraire.

rents, et qu'elle est susceptible d'admettre différentes descriptions pertinentes. Mais peut-être ces différents aspects ne se situent-ils pas tous au même niveau ontologique, et peut-être constituent-ils par conséquent une complexité ontologique au sein de l'œuvre. On peut considérer et décrire l'œuvre d'art littéraire comme une série de sons proférés ou de signes écrits; comme configuration de significations; comme expression d'une intention ou d'une vision; comme représentation d'un monde réel ou imaginaire; comme expérience extrêmement structurée et intense... et cette liste n'est pas exhaustive. Ces différents aspects ne semblent pas tous relever d'une seule et même catégorie ontologique (matériel, perceptuel, idéal, etc.).

Nombre de théories ontologiques de l'œuvre de littérature semblent se concentrer sur un seul de ces aspects, ou sur un seul groupe d'aspects ontologiquement uniforme, qu'elles magnifient tout en excluant les autres. Ainsi, comme le note Joseph Margolis, le débat semble osciller entre deux positions ontologiquement simples, entre, d'une part, le pur matérialisme et, d'autre part, le pur idéalisme¹⁰. La raison de cette tendance à la simplification ontologique (outre, bien entendu, le désir même de simplicité) réside à mon sens dans la présupposition que la présence de ces descriptions radicalement différentes de l'œuvre littéraire implique soit qu'une seule (ou qu'un seul type de) description peut être correcte, soit que, si plus d'une description est correcte, alors, c'est qu'on décrit différentes choses, ce qui entraîne apparemment la destruction de l'identité de l'œuvre littéraire.

Cependant, comme l'ont montré Ryle¹¹ et Goodman¹², une pluralité de descriptions vraies n'implique pas une pluralité de choses décrites. Un comptable d'université fournira sans doute une description de cette institution très différente de celle qu'un étudiant pourra en donner, mais cela n'implique pas que l'un des deux se trompe ou

10. Joseph Margolis, «On Disputes», art. cité, p. 147.

11. Gilbert Ryle, *Dilemmas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, p. 75-78.

12. Nelson Goodman, «The Way The World Is», *Review of Metaphysics*, vol. 14, 1960.

que l'un et l'autre décrivent deux universités différentes. Comme l'université d'Oxford, l'œuvre de littérature peut être décrite de diverses façons. Les critiques concentrent souvent leur étude sur différents aspects de l'œuvre. Mais tant que nous reconnaissons que le poème est une entité susceptible de recouvrir des aspects divers et même ontologiquement variés, nous pouvons traiter ces différents objets d'analyse comme des aspects différents de la même œuvre. Si, en revanche, nous nous entêtons à voir l'œuvre comme un objet unidimensionnel, alors nous sommes contraints d'exclure de l'œuvre nombre de ses aspects supposés; ce qui revient non seulement à rejeter les entreprises critiques qui cherchent à l'étudier, mais aussi à minimiser la richesse de l'œuvre littéraire à laquelle tous ces travaux contribuent. En outre, lorsque l'on exclut la possibilité que l'œuvre puisse contenir une pluralité d'aspects, donc d'objets critiques, la variété des descriptions de l'œuvre peut facilement déboucher sur des problèmes d'identité opérable: l'œuvre littéraire ne se scinde en autant d'œuvres qu'il y a d'aspects ou de variations du même aspect¹³.

Toutefois, le fait que l'œuvre littéraire possède une grande variété d'aspects n'implique pas qu'elle enveloppe, ou existe sur une grande variété de niveaux ontologiques: on pourrait supposer que tous les aspects qui la constituent relèvent de la même catégorie

13. Harold Osborne (*Aesthetics and Criticism*, Londres, Routledge, 1955) s'empêtre dans de semblables difficultés parce qu'il identifie l'œuvre littéraire à son seul aspect perceptuel, et considère l'œuvre comme « identique à un ensemble spécifique d'impressions ou de perceptions » (*ibid.*, p. 234, 319). Puisqu'il est vraisemblable que cet ensemble d'impressions ou de perceptions sera différent et décrit différemment d'un lecteur à l'autre, Osborne admet « que deux personnes lisant « le même poème » auront probablement conscience de poèmes différents [...]. Il faut noter que ce n'est pas là une simple façon de parler; c'est littéralement vrai » (*ibid.*, p. 232). Goodman se heurte au même genre de problèmes (dans *Langages de l'art*) parce qu'il identifie l'œuvre à son seul texte, et en donne une interprétation étroite, comme série spécifique de mots dans une langue donnée. Dans ce cas, il conviendrait de considérer comme des œuvres totalement différentes les différentes versions d'une œuvre donnée, si infime que soit la différence. Nous discuterons de ce problème dans le chapitre suivant.

ontologique générale. Tel n'est certainement pas le cas de l'œuvre littéraire. L'aspect physique de la sonorité ne semble pas se situer sur le même plan ontologique que l'intention de l'auteur, et le texte ne paraît pas non plus équivalent à l'expérience de sa lecture. Néanmoins, on ne saurait nier que ces éléments ontologiquement variés sont tous des aspects de l'œuvre littéraire.

On peut donc comprendre que plusieurs esthéticiens contemporains aient soutenu que les divers aspects de l'œuvre littéraire enveloppent plus d'une catégorie ontologique traditionnelle, et qu'en un sens, l'œuvre possède un statut ontologique complexe ou spécial. À tout le moins, ces philosophes ont tendance à attribuer à l'œuvre littéraire des aspects ou propriétés tant matériels qu'intentionnels. Il arrive donc que l'on introduise une nouvelle catégorie ontologique, adaptée à la nature apparemment hybride de l'œuvre littéraire ainsi qu'à celle des œuvres relevant d'autres domaines artistiques. David Pole, par exemple, soutient qu'«une œuvre d'art est une chose *sui generis*» et constitue une catégorie ontologique en propre dont les objets sont, selon ses termes, «présentationnels¹⁴». Pour Margolis, les œuvres littéraires appartiennent, tout comme les œuvres d'autres arts et même d'autres produits culturels, à la catégorie ontologique des entités physiquement incarnées et culturellement émergentes¹⁵. D'autres esthéticiens semblent considérer que l'œuvre d'art littéraire est ontologiquement différente des œuvres d'autres arts, et possède un statut ontologique spécial et complexe¹⁶.

Je ne tenterai pas ici de juger de la nature de ces nouvelles catégories ontologiques, ni de déterminer dans lesquelles il conviendrait de placer l'œuvre littéraire. Le fait qu'elles aient été introduites permet de souligner deux points importants: 1° qu'aucune des catégories

14. David Pole, art. cité, p. 148.

15. Joseph Margolis, «Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities», *loc. cit.*

16. Pour Wellek et Warren, par exemple, l'œuvre littéraire constitue un objet *sui generis* «qui possède un statut ontologique spécial» et n'est pas «de même nature qu'une sculpture ou un tableau». Voir *La Théorie littéraire, op. cit.*, p. 174.

ontologiques traditionnelles (matériel, perceptuel, idéal, etc.) ne s'est montrée capable de subsumer adéquatement l'œuvre littéraire, et, par conséquent, que ces catégories traditionnelles ne semblent pas offrir de classification exclusive et exhaustive des types d'objets existant; 2° que, loin d'être des données nécessaires, absolus et immuables du monde, ces catégories ou types sont des classifications susceptibles d'être introduites, modifiées et remplacées.

À supposer que j'aie raison sur ces deux points, il s'ensuit que rien n'oblige l'esthéticien à situer l'œuvre littéraire à tel ou tel endroit particulier sur les axes matériel-idéal et particulier-universel. Concernant le premier axe, nous avons vu que cela le contraindrait à accomplir l'impossible, puisque l'œuvre littéraire possède clairement deux aspects, matériel, d'une part, et intentionnel ou mental, de l'autre. Ainsi, la question tant débattue de savoir sous quelle catégorie ontologique traditionnelle, ou sous quelle paire ordonnée de catégories, il faut subsumer l'œuvre littéraire, apparaît-elle fallacieuse, puisqu'elle exclut que l'on puisse y apporter une réponse correcte. De plus, nous avons retenu d'autres bonnes raisons de ne pas définir le statut ontologique de l'œuvre à partir de ces catégories traditionnelles. Premièrement, cela nous entraînerait dans des controverses ontologiques fondamentales dont on ne pourrait sortir (nominalisme contre réalisme et matérialisme contre idéalisme), alors que notre but est, plus étroitement, d'ordre esthétique. Ensuite, la nature et l'étendue de ces catégories ontologiques traditionnelles sont extrêmement obscures et contestées, et ont fait l'objet d'interprétations très différentes, y compris dans le domaine de la philosophie analytique contemporaine.

Ces arguments ne constituent pas, bien sûr, une tentative de nier la validité ou l'utilité générale de ces catégories ontologiques fondamentales, ancrées si profondément dans notre pensée philosophique qu'aucun problème esthétique ne saurait suffire à les en déloger. Le simple fait de les employer nous a permis de clarifier, sinon de résoudre, notre problème esthétique d'ontologie. Nous avons pu constater, en les appliquant à l'œuvre littéraire, que le statut ontologique de celle-ci était complexe, c'est-à-dire que, puisqu'elle présente

une variété d'aspects qui relèvent de plus d'une catégorie, l'œuvre littéraire ne peut être adéquatement subsumée sous aucune d'entre elles.

3. Il n'est pas rare que les esthéticiens soulèvent la question apparemment absurde de savoir si l'œuvre de littérature (ou, plus généralement, l'œuvre d'art) existe réellement et pleinement. Sartre a affirmé que l'œuvre d'art, l'objet d'appréciation esthétique, est chose irréal¹⁷. Beardsley nous dit que les œuvres d'art «sont toutes, pour ainsi dire, des objets manqués. Il leur manque quelque chose qui les empêche d'être tout à fait réelles, d'atteindre au plein statut de choses¹⁸». Zemach a posé que les œuvres d'art autorisent des interprétations contradictoires «puisqu'elles sont ontologiquement incomplètes, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas pleinement déterminées¹⁹». Il semble assurément étrange de nier que les œuvres d'art soient réelles et qu'elles aient une existence réelle et pleine. Comment certains penseurs sont-ils parvenus à cette conclusion ?

Cette thèse recouvre deux confusions distinctes qui reposent l'une et l'autre sur la même erreur, celle de ne pas considérer l'œuvre comme possédant une grande variété d'aspects. La première peut prendre la forme de l'argument suivant : l'un des aspects importants de l'œuvre littéraire réside dans le monde qu'elle dépeint. La majorité des œuvres d'art littéraires étant des œuvres de fiction, le monde qu'elles dépeignent est généralement fictionnel. Les personnages, événements, lieux et objets dépeints sont irréels, imaginaires, ontologiquement incomplets. Le monde de l'œuvre est irréel, ce qui peut conduire à penser que l'œuvre est, de la même façon, irréal^e.

Toutefois, cette inférence n'est à l'évidence pas valide. Du fait que l'œuvre littéraire dépeint quelque chose de non existant ou d'irréel ne s'ensuit pas du tout qu'elle-même est non existante ou irréal^e. On

17. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, Folio-Essais, 2005, p. 361-373.

18. Monroe Beardsley, *Aesthetics*, New York, Harcourt, Brace, 1958, p. 529.

19. Eddy Zemach, «The Interpretation of a Work of Art», *Studies in Analytic Aesthetics* (en hébreu, avec des résumés en anglais), Tel Aviv, 1970, p. VIII. Zemach paraît abandonner sa position dans son *Esthétique* (Tel Aviv, 1976, en hébreu).

peut voir là une conséquence si l'on considère que l'œuvre littéraire consiste en un seul aspect, celui du monde dépeint, donc qu'elle est en un sens identique à lui. Mais une telle vision est bien entendu inacceptable et inadéquate, à la fois pour la pratique critique et pour l'usage ordinaire. D'ordinaire, nous ne confondons ni ne devons confondre le monde fictionnel (c'est-à-dire irréel) de *Middlemarch* avec l'œuvre fictionnelle (c'est-à-dire dépeignant quelque chose de fictionnel) qui porte le nom *Middlemarch*. Nous reconnaissons que l'œuvre de fiction ne se réduit pas au monde fictionnel qu'elle dépeint; il y a, par exemple, les moyens et le matériau de la dépeintion: le langage de l'œuvre. Il est incontestablement réel, et la critique ne saurait cautionner la thèse selon laquelle le langage de l'œuvre littéraire doit être exclu des objets de la critique, et tenu pour un simple véhicule ou «*analogon* matériel».

Sartre a sans doute raison de dire qu'«il est évident que le romancier, le poète et le dramaturge construisent un objet irréel²⁰», mais il oublie que cet objet n'est qu'un aspect de l'œuvre littéraire, non l'œuvre littéraire elle-même. Aussi ne peut-il conclure que l'œuvre littéraire, en tant qu'objet d'attention esthétique, est irréelle. Zemach semble victime de la même confusion, lorsqu'à partir de l'incomplétude ontologique des objets dépeints dans les œuvres littéraires (par exemple, le personnage de Hamlet), il en conclut à l'incomplétude ontologique des œuvres dans lesquelles ces objets apparaissent. C'est encore une confusion similaire qui paraît sous-tendre la thèse de Beardsley, qui identifie ce qu'il appelle l'«objet esthétique» («l'œuvre d'art en tant qu'objet de la critique») aux aspects dépeints fictionnels d'une œuvre qui, généralement, sont aussi qualifiés d'objets esthétiques.

Il est possible que la plupart des assertions d'irréalité ou d'incomplétude de l'œuvre de littérature soient imputables à cette confusion du monde fictionnel avec l'œuvre fictionnelle, alors que le

20. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 363. Dans «Art and Imagination», Macdonald critique la théorie de Sartre pour des raisons similaires aux miennes (p. 218).

premier n'est qu'un aspect de la seconde. Mais cette position, intuitivement si peu convaincante, procède aussi d'une autre confusion: la confusion entre n'être pas pleinement déterminé et être ontologiquement incomplet. Comme l'a dit Ingarden²¹, l'œuvre littéraire n'est pas pleinement déterminée en un sens précis: les différentes exécutions d'une œuvre littéraire peuvent varier par de nombreux aspects, tout en demeurant des exécutions de la même œuvre. La même œuvre peut admettre des interprétations différentes. Des variantes peuvent être des textes de la même œuvre. L'œuvre littéraire, prétend-on, peut s'accommoder de toutes ces variations parce que celles-ci n'y sont pas pleinement spécifiées ou déterminées. Aussi devient-il possible de percevoir l'œuvre comme une formation schématique dont les zones ou aspects indéterminés sont diversement remplis par ses différentes manifestations ou «concrétisations». À partir de l'idée selon laquelle l'œuvre est schématique ou n'est «pas entièrement là», on peut être tenté de conclure qu'elle est irréaliste et ontologiquement incomplète.

Cependant, être schématique ne signifie pas être irréaliste. De plus, le fait qu'un aspect de l'œuvre n'est pas pleinement déterminé (c'est-à-dire qu'il autorise des variations) n'implique pas que l'œuvre même est ontologiquement incomplète. Mais si l'on confond schématisation et incomplétude ontologique, et si l'on identifie ensuite l'œuvre littéraire à l'un seul de ses aspects non pleinement déterminés²², on sera tenté d'inférer que l'œuvre littéraire est irréaliste

21. Roman Ingarden, *L'Œuvre d'art littéraire*, trad. fr. P. Secrétan, avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Schwegler, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983. Zemach exprime lui aussi cette thèse dans les travaux cités ci-dessus, note 19. Cependant, dans *L'Esthétique*, il n'en tire pas la conclusion que l'œuvre littéraire est ontologiquement incomplète.

22. Il convient de noter qu'Ingarden reconnaît que l'œuvre littéraire comporte un certain nombre d'aspect, ou de «strates», et affirme seulement que plusieurs d'entre elles, mais non toutes, «contiennent des «points d'indétermination». Voir Roman Ingarden, *The Cognition of the Literary Work of Art*, trad. R.A. Cronley et K.R. Olson, Evanston, 1973, p. 13.

et ontologiquement incomplète. Mes arguments en faveur de l'idée que l'œuvre littéraire comporte une pluralité d'aspects permettent à mon sens d'échapper à cette tentation. Ainsi, bien que la reconnaissance de cette pluralité d'aspects semble impliquer la thèse selon laquelle l'œuvre littéraire est ontologiquement complexe, elle présente au moins l'avantage de nous préserver de la thèse nettement moins plausible selon laquelle l'œuvre d'art littéraire est ontologiquement incomplète ou irréaliste.

4. Nous voilà donc rassurés quant à la réalité de l'œuvre littéraire : elle n'est pas un fantôme ontologique. Considérons à présent la troisième source possible de sa complexité ontologique, qui a trait à un problème très débattu, celui de la distinction et de la relation entre ce que l'on appelle souvent l'œuvre littéraire, et ses diverses copies et exécutions, que l'on regroupera par commodité sous l'étiquette de « manifestations ». Les esthéticiens ne sont pas les seuls à effectuer cette distinction, qui semble pleinement acceptée par les critiques, et profondément enracinée dans l'appareil conceptuel de l'amateur de littérature. Nous avons vu qu'il n'est pas possible d'identifier l'*Élégie* de Gray à une copie ou exécution particulière de cette œuvre. Il n'est pas non plus possible de l'identifier à la classe de ces copies ou exécutions, puisqu'on ne dirait pas, par exemple, que Gray a créé cette classe, bien que ce soit lui, bien sûr, qui a créé cette œuvre. Ou encore, on n'attendrait certainement pas d'un spécialiste de Gray qu'il ait lu la classe entière (et en accroissement constant) des copies de l'*Élégie*, bien qu'on s'attendrait à ce qu'il ait lu ses œuvres complètes.

Si l'*Élégie* de Gray ne peut être adéquatement identifiée à une copie ou exécution particulière, ni à une classe de copies ou d'exécutions, il est naturel de supposer que l'œuvre est elle-même plus que ses manifestations. C'est, je crois, ce que supposent *a priori* la majorité des gens, et la plupart des critiques littéraires semblent conformer leur pratique à cette supposition. La question est dès lors de déterminer le statut ontologique de cette entité, l'œuvre même, qui est manifestée par, et distincte de, ses copies et exécutions manifestes. Et quelle que soit la réponse apportée à cette déconcertante question, tant que l'on

considère qu'en un sens l'œuvre littéraire incorpore à la fois les manifestations et l'entité manifestée, force est de reconnaître sa complexité ontologique; car il paraît certain que les manifestations et ce qu'elles manifestent ne sont pas ontologiquement équivalents.

La plupart des théories du statut ontologique des œuvres littéraires peuvent être vues comme des tentatives de simplifier cette complexité apparente, en rejetant soit les manifestations de l'œuvre, soit l'idée selon laquelle l'œuvre constitue elle-même une entité manifestée de multiples façons. La première approche identifie totalement l'œuvre littéraire à l'entité manifestée, excluant du même coup de l'œuvre littéraire proprement dite ses diverses manifestations, traitées comme de simples véhicules de la présentation et de la préservation de l'œuvre. La seconde approche cherche à atteindre la simplicité ontologique en niant l'existence même de l'œuvre manifestée de multiples façons, ce qui revient à placer l'œuvre littéraire du côté de manifestations plus ou moins homogènes sur le plan ontologique²³. Ces deux approches paraissent placer la simplicité au-dessus de la pertinence (*accuracy*), et aucune d'entre elles ne paraît donner de description satisfaisante et équilibrée de la complexité de la grammaire logique d'«œuvre littéraire», ni de ce qui, dans le langage complexe de la critique, constitue l'œuvre d'art littéraire.

Les tentatives de simplifier en identifiant l'œuvre à l'entité manifestée de multiples façons prennent des formes très diverses. Certains esthéticiens (comme par exemple Lewis²⁴) ont soutenu que l'œuvre littéraire est elle-même une entité abstraite qui se manifeste concrètement dans, ou du moins à travers, ses copies et exécutions. Mais cette idée de l'œuvre comme entité abstraite semble poser plus de problèmes qu'elle n'en résout: elle ne rend pas compte des

23. Comme je le posais plus haut, les manifestations standard des œuvres littéraires, copies écrites et exécutions orales, ne sont pas totalement uniformes sur le plan ontologique.

24. Clarence Irving Lewis, *An Analysis of Knowledge and Valuation*, La Salle, Open Court, 1946, p. 470-475.

qualités sensibles que nous attribuons aux œuvres littéraires, et n'explique pas comment nous saisissons l'entité abstraite à travers la copie concrète dont on dit qu'elle la manifeste²⁵. D'autres esthéticiens (comme Meager²⁶) ont affirmé que l'œuvre littéraire existe comme un universel dont les copies et exécutions sont des exemples (*instances*). Mais il semble tout aussi insatisfaisant de considérer l'œuvre comme un universel : car si les universaux sont intemporels, incréés et indestructibles, les œuvres d'art au contraire ont une histoire spatiotemporelle, et sont bel et bien créées et destructibles²⁷. Nous savons par exemple que l'*Élégie* de Gray fut créée aux alentours de 1750, et que nombre d'œuvres de la littérature antique (par exemple, *Margites*, ou *Les Epigones*) ont péri ou que « la négligence les a fait périr²⁸ ». Et l'on peut aussi conjecturer que d'innombrables œuvres, aujourd'hui anonymes, de la tradition orale ont également péri. De plus, les universaux sont tenus pour des qualités ou des relations, or l'*Élégie* de Gray ne semble pas être une simple qualité partagée par ses copies ou exécutions, ni une relation entre elles. Nous considérons généralement les œuvres de littérature non pas comme des propriétés ou des relations, mais comme des individus.

Beaucoup de philosophes de l'art actuels ont proposé une autre méthode pour réduire l'œuvre littéraire à l'entité manifestée par ses

25. Pour une critique détaillée de la position défendue par Lewis, voir Richard Rudner, « The Ontological Status of the Esthetic Object », *Journal of Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 10, 1950.

26. Ruby Meager, *op. cit.*, p. 52, 59. Wolterstorff semble lui aussi considérer l'œuvre littéraire comme un universel, car il soutient que « la plupart, sinon toutes les œuvres-exécutions sont des universaux » (*op. cit.*, p. 116).

27. Margaret Macdonald (« Art and Imagination », p. 214) avance des arguments similaires contre le traitement de l'œuvre d'art comme universel. Il faut noter en outre que non seulement l'œuvre littéraire possède une histoire spatiotemporelle, mais que cette histoire joue souvent un rôle très important dans la signification et l'identité de l'œuvre. C'est ce qu'illustre fort bien la nouvelle de Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte ».

28. Herbert Jennings Rose, *A Handbook of Greek Literature*, Londres, Methuen, 1934, p. 10.

copies et exécutions. Ils posent que cette entité, l'œuvre littéraire, est un type ou mégatype, dont les copies ou exécutions sont les occurrences (*tokens*). Cette position largement répandue paraît plus satisfaisante que les deux précédemment discutées, puisqu'elle est mieux adaptée à l'individualité et à la nature sensible des œuvres de littérature, et qu'elle accorde une plus grande importance ontologique aux manifestations ou occurrences de l'œuvre²⁹. Cependant, cette théorie de l'œuvre littéraire comme type semble rencontrer des difficultés, dans le cas de poèmes composés dans l'esprit de l'auteur et pas encore écrits ou récités. Nous inclinons fortement à dire que le poème existe déjà, ou qu'il a déjà été créé, même si aucune occurrence (copie ou exécution) n'en a encore été créée. Mais comment donc identifier l'œuvre comme type ? Il est pour le moins difficile d'imaginer que le type existe avant que n'en existe *aucune* copie³⁰, surtout lorsque les défenseurs de cette position soulignent la stricte dépendance ontologique du type à l'égard de ses occurrences : « le type n'existe que lorsqu'il est exemplifié dans ses propres occurrences³¹. »

29. Tout comme le type, on peut interpréter de plusieurs façons la théorie de l'œuvre d'art comme type. En vertu de la dépendance ontologique du type à l'égard des occurrences, on peut penser que l'œuvre de littérature comme type incorpore ses occurrences et qu'elle en est inséparable. Elle devient une entité type-occurrence, englobant à la fois les manifestations et ce qu'elles manifestent. C'est la thèse que semble défendre Margolis dans « La singularité ontologique » (art. cité, p. 211-219). Mais on peut aussi voir l'œuvre comme type comme un objet séparé, existant au-delà et indépendamment de ses occurrences, lesquelles servent seulement à le présenter et à le préserver. C'est la thèse d'Andrew Harrison dans « Works of Art and Other Cultural Objects » (*Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 68, 1967, p. 108-124). Aussi est-il préférable, du moins dans le cadre de l'exposition, de traiter la théorie des types avec les théories qui réduisent l'œuvre à une entité manifestée, et excluent ses manifestations de l'œuvre proprement dite.

30. J.O. Urmson (art. cité, p. 335) défend cette idée en rapport avec la théorie de l'œuvre musicale comme type.

31. Joseph Margolis, « La singularité ontologique des œuvres d'art », art. cité, p. 213 (trad. modifiée).

Ainsi, il semble que toutes les tentatives de réduire l'œuvre d'art littéraire à une entité supérieure aux copies et exécutions qui la manifestent, ou séparée d'elles, se heurtent à des difficultés. La nature de cette entité manifestée de multiples façons est décidément obscure, et, quoi qu'il en soit, nombre de locutions typiques portent non pas sur une telle entité, mais, au contraire, sur des manifestations (par exemple, «*David Copperfield* est le gros livre à la couverture noire»; ou «l'*Élégie* de Gray a fait pleurer le public tout entier»). Ces facteurs, mêlés à un dégoût très à la mode de l'opulence ontologique, ont conduit certains philosophes du langage à maintenir que l'œuvre n'existe que dans les manifestations concrètes que sont ses divers exemplaires ou exécutions. Telle est donc la seconde méthode permettant de ne pas envisager l'œuvre littéraire comme ontologiquement complexe, à la fois comme manifestation et entité manifestée de multiples façons: en niant l'existence de l'entité manifestée, on peut donc considérer que le statut ontologique de l'œuvre littéraire se réduit à celui de ses manifestations.

Dans ce dessein, les philosophes linguistiques de l'art ont proposé au moins deux méthodes. La première, très simple, nous incite à prendre le langage littéralement, et la seconde, extrêmement élaborée, à le traiter comme elliptique et comme source d'erreur. William Charlton défend la première approche, en traitant l'expression linguistique «copie de l'œuvre» comme incarnation littérale de la vérité esthétique. Il pose que cette expression implique clairement que l'œuvre littéraire doit être ce que ses copies copient, ou ce dont elles sont des copies, c'est-à-dire, selon lui, les manuscrits originaux et les exécutions orales³².

32. «Si donc une œuvre de littérature est ce dont vous et moi possédons des copies, alors ce sera quelque chose comme une exécution: une occurrence, donc, plutôt qu'un type, même s'il s'agit d'une occurrence paradigmatique. Ce qui est tout à fait sensé. Ma copie du *Sur la couronne* est une copie d'une exécution effectuée par Démosthène devant les Athéniens. [...] On peut dire que ces œuvres littéraires dont nous possédons des copies sont des écrits ou discours originaux.» (William Charlton, *Aesthetics*, Londres, Hutchinson, 1970, p. 102.)

Cette réduction de l'œuvre littéraire à sa manifestation originale est clairement insatisfaisante. Nous avons déjà dit que l'œuvre ne peut être identifiée à une copie ou exécution particulière, et Wollheim a montré plus spécifiquement qu'elle ne peut être identifiée au manuscrit ou à l'exécution originale³³. On peut perdre le manuscrit original sans perdre l'œuvre, et admirer l'œuvre sans pour autant admirer son manuscrit original ou sa première exécution. Il est, de plus, fréquent que l'auteur apporte des corrections ou des améliorations à son manuscrit, et l'on ne dira pas que ce nouveau manuscrit amélioré n'est qu'une mauvaise copie de l'œuvre, ou qu'il s'agit d'une œuvre nouvelle. À l'évidence, donc, la position de Charlton ne résout pas notre problème: gardons-nous de tirer des conclusions hâtives à partir de la grammaire de surface des expressions linguistiques. Le fait que nous parlions d'objets particuliers comme de copies d'une œuvre littéraire ne semble pas impliquer qu'il existe un seul particulier paradigmatique dont toutes seraient des copies. Les copies d'œuvres littéraires ne sont pas semblables aux copies (ou aux reproductions) de tableaux, même si le langage semble réduire cette différence à l'identité. Une fois encore, nous rencontrons les différences fondamentales qui séparent les arts, ainsi que les dangers du langage qui les dissimule et suggère des inférences analogiques.

La seconde méthode de réduction du statut ontologique de l'œuvre littéraire à celui de ses manifestations reconnaît bel et bien que les expressions linguistiques peuvent induire en erreur et que les inférences ontologiques dérivées de leur grammaire de surface peuvent être erronées. En effet, cette réduction de l'œuvre littéraire se fonde sur l'idée selon laquelle la grammaire de surface de certaines expressions nominales utilisées en référence aux œuvres d'art nous conduit à supposer (à tort) qu'il existe un référent situé au-delà des diverses manifestations de l'œuvre. L'un des premiers défenseurs de cette approche, Richard Rudner³⁴, a affirmé que les philosophes n'ont

33. Voir Wollheim, *op. cit.*, p. 22-24.

34. Richard Rudner, *op. cit.*

pas su interpréter correctement l'usage des noms d'œuvres d'art, ce qui les a conduits à supposer l'existence d'une entité esthétique située au-delà des manifestations de l'œuvre. Des énoncés comme: «il existe de nombreuses éditions de *Moby Dick*», ou «on trouve l'*Élégie* de Gray dans de nombreux livres de poésie» suggèrent que les noms d'œuvres littéraires ne sont pas toujours utilisés pour nommer ou désigner des copies ou exécutions spécifiques. Il est dès lors naturel de se demander ce que, dans de tels cas, ces noms nomment ou désignent. L'usage des noms d'œuvres suggère certainement que quelque chose est nommé, donc que l'«œuvre même» manifestée de multiples façons est posée comme *nominatum*.

Rudner affirme toutefois que les noms d'œuvres sont en ce sens trompeurs et que, dans de telles locutions, «l'occurrence du nom de l'œuvre est syncatégorématique», et «non désignative³⁵». La seule propriété que Rudner accorde aux œuvres d'art est celle «de référer à une représentation (*rendition*) particulière³⁶» ou manifestation. Le discours critique concernant l'œuvre littéraire est considéré comme un simple raccourci commode pour parler des diverses manifestations. Margaret Macdonald semble défendre une position similaire. Selon elle, il n'existe pas d'œuvre d'art «réelle» au-delà de ses manifestations (effectives ou possibles): en ce sens, l'œuvre elle-même est «seulement, en quelque sorte, une façon de parler³⁷». De la même façon, Donald Henze affirme que la notion d'œuvre même est «seulement une béquille linguistique dépourvue de toute signification ontologique³⁸».

Ce type de réduction nominaliste de l'œuvre littéraire à ses manifestations est incontestablement ingénieuse; elle possède un charme considérable pour ceux qui recherchent la simplicité ontologique. Mais, en un sens, cette approche atteint la simplicité

35. *Ibid.*, p. 386-387.

36. *Ibid.*, p. 387.

37. Margaret Macdonald, «Some Distinctive Features», p. 124-127.

38. Donald Henze, *op. cit.*, p. 36.

ontologique en annihilant l'œuvre. En tant qu'objet de critique manifesté de multiples façons, l'œuvre littéraire est réduite à néant. Le statut individuel d'œuvres comme l'*Élégie* de Gray est détruit. Il n'existe que des copies et exécutions littéraires assez similaires à certains égards, mais pas d'œuvre dont elles pourraient être les copies et exécutions. Quant aux noms des œuvres littéraires, ce sont de simples termes classificatoires comme «tragédie shakespearienne», «poésie métaphysique» ou «art baroque». Les descriptions ou jugements d'œuvres deviennent des généralisations concernant les manifestations ainsi classées, ou encore des énoncés portant sur les critères de telles classifications³⁹. Comme l'a noté Andrew Harrison : «selon cette approche, les poèmes se réduisent à des prédicats⁴⁰».

Une telle vision de la critique et de ses objets ne paraît guère conforme à notre idée ordinaire de l'œuvre littéraire comme individu, et la plupart des critiques la trouveraient sûrement repoussante. Le critique ne conçoit pas ou ne pratique pas l'interprétation et l'évaluation de l'œuvre littéraire comme une enquête sur les critères d'application des prédicats classificatoires. Il traite et parle généralement de l'œuvre comme d'un individu réel, souvent comme d'un individu unique et hautement unifié, et non comme d'une fiction logique équivalente à celle du «contribuable moyen». Dans la mesure où nous visons à décrire l'œuvre comme reflétée ou constituée par le discours critique, nous devons rejeter toute réduction nominaliste, qui dissout l'œuvre littéraire en une série de manifestations plus ou moins liées les unes aux autres, et caractérisées par un prédicat classificatoire.

39. Dans le premier cas, «l'*Élégie* de Gray est bonne» serait interprétée comme signifiant simplement «la plupart des manifestations classées comme *Élégie* de Gray sont bonnes»; dans le second cas, on pourrait lui donner l'interprétation suivante: «pour qu'une manifestation (*m*) soit classée correctement comme *Élégie* de Gray, alors *m* doit être bonne». Aucune de ces analyses ne me paraît adéquate.

40. Andrew Harrison, art. cité, p. 114.

L'œuvre littéraire semble donc ontologiquement complexe en ce qu'elle embrasse à la fois les manifestations (par exemple, les exécutions et copies littéraires) et ce qui peut, de ce fait, être manifesté. De plus, les tentatives de simplifier cette complexité apparente, en réduisant l'œuvre soit à une entité simplement manifestée (abstrait, universel, ou type) soit à des manifestations ou à un terme classificatoire pour ces manifestations, se sont révélées insatisfaisantes. Je pense que nous devons reconnaître que nous traitons et parlons des œuvres de littérature à la fois comme choses manifestes concrètes (copies ou exécutions) et comme choses manifestées de multiples façons qui, sans être identiques à ces manifestations concrètes, se manifestent néanmoins en elles.

Des termes comme ceux d'«œuvre de littérature» ou de «poème» et les noms d'œuvres littéraires possèdent un double rôle sémantique, référant tantôt à des copies ou exécutions particulières, tantôt, plus généralement, à l'œuvre manifestée dans de telles copies ou exécutions. Il nous arrive souvent de dire des choses comme «j'ai acheté *Terre vaine* à la Fnac», pour référer à une copie particulière, mais nous disons aussi «*Terre vaine* se trouve dans de nombreuses anthologies de poésie»; et dans ce cas, ce n'est pas d'un tel particulier qu'il s'agit. De plus, comme l'a montré Stevenson à propos du terme «poème», de tels termes peuvent jouer ces deux rôles dans une seule et même phrase: par exemple, «chaque élève devait écrire le même poème sous la dictée du professeur⁴¹». Ainsi, à supposer que la grammaire logique constitue un guide fiable vers le statut ontologique, le rôle sémantique complexe des termes utilisés pour désigner l'œuvre littéraire, qui réfèrent à la fois aux manifestations et à ce que celles-ci manifestent de multiples façons, montre clairement l'ambivalence ontologique de l'œuvre littéraire.

L'une des raisons pour lesquelles les philosophes ont tenté de réduire cette complexité apparente réside peut-être dans l'idée qu'elle divise, selon eux, l'œuvre d'art en deux objets distincts, alors

41. Charles Leslie Stevenson, art. cité, p. 332.

qu'il devrait exister une seule œuvre (par exemple, une seule *Élégie* de Gray). C'est bien ce que remarque Margaret Macdonald, quand elle déclare que la distinction entre l'œuvre d'art et ses manifestations « s'apparente à une distinction entre deux sortes d'objets⁴² ». Réticente à admettre cette distinction (ce qui est parfaitement compréhensible), elle pose que « ce n'est pas parce qu'un mot possède deux usages qu'il s'ensuit qu'il est utilisé pour désigner deux objets. "Œuvre d'art" est justement utilisé de cette façon ambiguë sans impliquer d'expansion ou de contraction de l'univers⁴³. »

C'est tout à fait vrai, mais je me permettrais d'ajouter que cette complexité d'usage, cette ambiguïté sémantique fondamentale qui renvoie à la fois aux manifestations particulières *et* à quelque chose qui ne leur est pas identifiable, suggère néanmoins une complexité ontologique correspondante. Rappelons-nous en effet que déclarer que l'œuvre est complexe ne revient pas à dire qu'elle est un composé formé de deux objets différents.

Il convient donc de percevoir l'œuvre littéraire comme le genre d'entité qui embrasse les deux faces de la distinction entre manifestations et ce que celles-ci manifestent de multiples façons, mais qui n'est réductible à aucune, pas plus qu'à un simple composé ou à une conjonction des deux. De même que Sclafani a défendu la complexité ontologique de l'œuvre d'art en tant que chose « physico-interprétationnelle⁴⁴ », de même on pourrait plaider en faveur de la complexité de l'œuvre littéraire en tant qu'entité qui peut être à la fois manifestation et ce qui peut être par là manifesté (mais qui n'a en fait nul besoin d'être manifesté). Dès lors, l'œuvre littéraire manifestée de multiples façons et l'œuvre littéraire en tant que manifestation concrète ne seraient pas perçues comme des œuvres littéraires ou des individus différents, mais plutôt comme différents aspects du même individu, de la même œuvre d'art littéraire. La distinction entre

42. Margaret Macdonald, « Art and Imagination », p. 215.

43. *Ibid.*

44. Richard Sclafani, *op. cit.*, p. 16, 25-27.

manifestation et «œuvre même» manifestée de multiples façons peut donc s'interpréter comme distinction entre aspects de la même entité, et non comme distinction entre deux entités différentes. Il n'y a là ni expansion ni contraction de l'univers, mais seulement reconnaissance de la complexité des choses qui y existent.

Notre thèse selon laquelle l'œuvre littéraire existe généralement comme manifestation et comme ce qui peut être manifesté de multiples façons contribue aussi à expliquer la question bizarre : «Où est l'œuvre de littérature?» Des questions comme : «Où est *Moby Dick*?» paraissent parfois raisonnables, et, dans une certaine mesure, susceptibles de recevoir une réponse. Toute tentative de leur donner une réponse approfondie et systématique est cependant vouée à la frustration : car il est clair qu'une œuvre littéraire n'est pas totalement situable en un lieu particulier (comme l'est l'œuvre de peinture), et que son emplacement n'est pas confiné dans un esprit. Ce qui semble indiquer que, contrairement à notre première impression, la question de l'emplacement de l'œuvre littéraire est un faux problème, et qu'il est impossible d'y répondre. Cependant, et compte tenu de la complexité ontologique de l'œuvre, on peut expliquer ce paradoxe de la manière suivante : lorsque nous nous occupons de l'œuvre en tant que manifestation, c'est-à-dire lorsque nous nous occupons d'une copie ou exécution particulière, la question possède un sens et peut recevoir une réponse (par exemple : «*Moby Dick* est sur l'étagère du haut»). Mais il est totalement stérile et absurde de s'enquérir de l'emplacement spécifique de ce qui est manifesté de multiples façons par de telles copies et exécutions.

III

1. Lorsque, cherchant à savoir quel genre d'entité est l'œuvre littéraire, l'esthéticien en arrive à la conclusion qu'elle est ontologiquement complexe, nous attendons de lui qu'il accueille cette complexité dans une réponse simple et générale. Que de telles attentes soient raisonnables ou non, je voudrais voir jusqu'où il est possible d'y répondre, en proposant une solution générale capable d'englober cette complexité : j'avancerai donc que l'œuvre de littérature est une entité verbale, ou, plus spécifiquement, une *formule verbale*⁴⁵.

L'idée selon laquelle l'œuvre littéraire constitue une entité verbale a déjà été avancée dans le premier chapitre, où je l'ai présentée comme une alternative à la thèse d'Urmson, pour qui la littérature est par essence un art de l'exécution orale, où le texte écrit est non pas un objet d'appréciation en propre, mais une simple partition servant à produire ou à imaginer une exécution orale. J'ai posé qu'il serait plus conforme à la pratique commune des critiques, qui traitent textes écrits et exécutions orales comme des manifestations standard ou des objets d'appréciation littéraire, d'envisager l'œuvre littéraire, plus généralement, comme une entité verbale ou linguistique. Les œuvres littéraires existent pleinement et se manifestent correctement, qu'elles fassent l'objet d'une simple exécution orale ou d'une simple inscription ; en outre, il est possible de les apprécier et de les critiquer de façon féconde en s'appuyant à la fois sur leurs aspects visuels et sur leurs aspects oraux. Au cours de la longue histoire de la littérature, les aspects oraux ont prédominé, mais depuis quelques siècles, les aspects visuels ont également joué un rôle important, qui s'est récemment accru grâce, notamment, au développement de la poésie concrète. Les entités verbales, telles que les mots et les phrases dont on dit que les œuvres littéraires sont composés,

45. L'une des raisons de cette spécification est que le concept d'*entité* est si vague et si général qu'on pourrait le critiquer comme pseudo-concept vide. Au lieu de l'abandonner totalement, j'utiliserai ce terme comme tenant-lieu (*place-holder*) jusqu'à ce que je sois en mesure de le remplacer par le terme plus spécifique de *formule*.

sont des entités qui, en tant qu'inscriptions, englobent les aspects oraux et se présentent généralement dans des événements (oraux) comme dans des objets (inscrits). Ainsi, en considérant l'œuvre littéraire comme une entité verbale, nous pourrions expliquer le premier aspect de sa complexité ontologique – la dualité ontologique de ses manifestations standard : les exécutions orales, qui sont des événements⁴⁶, et les textes inscrits, qui sont des objets.

2. Tournons-nous vers la seconde source de la complexité ontologique de l'œuvre littéraire, où l'on perçoit d'autres avantages à la classer parmi les entités verbales. La sonorité, la visibilité, les formes de signification, les réalités dépeintes, l'intention de l'auteur, l'expérience du lecteur – tels sont les aspects de l'œuvre littéraire qu'il est généralement fécond d'étudier, et dont l'importance relative est souvent contestée, ce qui souligne le caractère essentiellement complexe et disputé du concept d'œuvre littéraire. Le statut d'entité verbale semble fort bien adapté à ces aspects variés. Non seulement il permet de faire droit aux aspects oraux comme inscrits, mais il rend aussi compte de l'aspect de la signification, à l'évidence crucial dans l'œuvre d'art littéraire. La notion d'entité verbale embrasse donc les deux faces de la distinction matériel/intentionnel que semblent recouvrir les œuvres littéraires. À travers sa dimension générale de signification (laquelle englobe un certain nombre d'aspects différents), l'entité verbale est susceptible de recouvrir plusieurs aspects importants de l'œuvre littéraire. Bien qu'en un sens, les significations des entités verbales soient publiques et régies par des règles, elles semblent également présenter un aspect ou une teinte plus subjective. Ainsi, en tant qu'entité verbale, l'œuvre littéraire peut englober non seulement la signification du texte déterminée par les règles de l'usage, mais aussi la

46. Il existe cependant un sens d'«exécution» où il est difficile d'identifier l'exécution à un événement particulier : en effet, une exécution enregistrée est en un sens répétable et permanente (à la différence des événements), et peut se présenter dans un nombre indéfini d'événements sonores.

signification du texte propre à l'auteur, ou encore celle construite par le lecteur.

En outre, la notion d'entité verbale semble pouvoir rendre compte de l'aspect de la dépicition : le monde dépeint pourrait tout à fait être interprété comme étant le référent des mots du texte, ou comme une autre fonction de leur signification. Un monde fictionnel, auquel on peut refuser d'accorder le statut de référent, se reconnaît toutefois immédiatement comme étant, au fond, une construction linguistique. Nous savons que c'est avec des mots réels, et non avec des briques, du ciment, des âmes et des corps imaginaires, que George Eliot a créé Middlemarch. Enfin, en considérant l'œuvre littéraire comme entité ou construction verbale faite avec des mots, il est possible de mieux comprendre le fait déconcertant que, bien que l'œuvre ne soit pas une simple entité verbale, elle puisse néanmoins être créée et composée dans l'esprit. Les constructions de mots (par exemple, les expressions et les phrases) peuvent être composées dans l'esprit, puisque c'est dans le langage que nous parlons et écrivons, mais aussi que nous pensons. Pourtant, de telles compositions verbales ne sont certainement pas réductibles à de simples entités mentales. C'est justement le cas des œuvres littéraires. Bien que l'on dise souvent qu'elles sont composées dans l'esprit, elles sont néanmoins tenues pour plus que mentales. Ainsi le classement de l'œuvre littéraire parmi les entités verbales rend-il compte d'une complexité ontologique supplémentaire.

La littérature et le langage étant intimement liés l'un à l'autre, il paraît naturel de lier le statut ontologique des œuvres littéraires à celui des entités verbales ou linguistiques en général. Nous avons vu en outre que les œuvres littéraires partagent avec d'autres entités verbales un certain nombre d'aspects qui ne semblent pas tous équivalents sur le plan ontologique et qui rendent difficile leur subsomption dans telle ou telle catégorie ontologique traditionnelle. Aussi paraît-il d'autant plus sensé que l'esthéticien définisse ontologiquement l'œuvre littéraire comme entité verbale, et qu'il laisse aux philosophes du langage et de l'ontologie le soin de

déterminer dans quelle catégorie ontologique il convient de classer cette dernière.

3. La position selon laquelle les œuvres littéraires sont des entités verbales semble offrir un traitement tout à fait adéquat des deux premières sources de la complexité ontologique de ces œuvres. Or je pense que notre position peut aussi accorder une place satisfaisante au troisième aspect de cette complexité, qui concerne la distinction entre l'œuvre et ses manifestations. Mais cela ne sera pas sans poser quelques problèmes ni sans nécessiter une modification mineure. À première vue, la notion d'entité verbale paraît idéalement adaptée à la complexité de forme type-occurrence qui est ici en jeu, et c'est du reste en rapport à cette entité verbale archétypale – le mot – que Peirce a conçu la distinction entre *type* et *occurrence* (*type/token*)⁴⁷. Les manifestations ou occurrences littéraires, qu'elles soient des copies ou des exécutions, peuvent être adéquatement caractérisées comme des entités verbales. De plus, l'entité semblable à un type qui est manifestée dans les occurrences de l'œuvre semble aussi être de nature verbale. Nous disons, en effet, que c'est le poème lui-même, et non pas seulement ses manifestations, qui est composé de mots. Et certains tendent même à penser que le poème et ses copies ou exécutions authentiques sont composés des mêmes mots (types), et que c'est cette identité verbale qui constitue, en quelque sorte, le critère de la correction ou de l'authenticité de ses manifestations⁴⁸.

Mais de tels cas d'identité verbale entre une œuvre littéraire et ses manifestations standard sont peut-être tout autant l'exception que la règle. Nous sommes souvent confrontés à une gamme complexe de copies et d'exécutions reconnues comme des manifestations authentiques de l'œuvre, mais qui ne sont pas pour autant, du moins pas littéralement, verbalement identiques. Bien que nous trouvions des coquilles dans des copies, des erreurs de prononcia-

47. Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, éd. C. Hartshorne et P. Weiss, Cambridge, Harvard University Press, 1933, t. 4, p. 537.

48. Voir par exemple, Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.*, p. 149-150, 248-249.

tion dans des exécutions, et des omissions dans les copies comme dans les exécutions, rien de tout cela n'empêche l'œuvre d'être correctement manifestée et appréciée. Dans ce genre de cas, c'est non pas l'identité verbale, mais l'identité opérable qui semble conservée. Si l'on ne trouve pas exactement les mêmes mots, on peut dire en un sens que, dans les cas où les erreurs sont minimales ou évidentes, l'identité verbale transparaît à travers elles.

Toutefois, on ne peut en dire de même dans les nombreux cas où il existe plusieurs variantes (types) d'une même œuvre littéraire, parce que l'auteur a révisé son texte, ou parce qu'il n'existe pas de manuscrit qui fasse autorité. Tel est le cas, par exemple, chez Coleridge, de la révision approfondie de *La Ballade du vieux marin*, ou, chez Chaucer, des manuscrits très différents de *The House of Fame*. Dans de tels cas, les copies, les exécutions et les variantes (types) qu'elles manifestent sont composées de différents mots (types); aussi est-il problématique de les considérer comme la même œuvre de littérature. Ce problème de l'identité verbale est à son comble dans le cas de la traduction, où des variantes (types) d'un texte et leurs occurrences peuvent n'avoir aucun mot en commun. Là encore, si nous souhaitons dire que l'œuvre littéraire est une composition verbale, nous sommes confrontés à un problème: la même œuvre semble envelopper des compositions verbales différentes.

Une fois de plus, nous pouvons constater que les problèmes afférents à l'identité de l'œuvre littéraire débouchent sur des problèmes relatifs à son statut ontologique. Il est très malaisé d'identifier l'œuvre en tant que composition verbale, alors que des compositions très différentes semblent la constituer ou la manifester. Par conséquent, on dira que l'œuvre littéraire est manifestée par ses diverses compositions types et leurs occurrences, mais ne s'y réduit pas. C'est à cause de semblables difficultés que des esthéticiens comme Stevenson et Margolis ont avancé que l'œuvre littéraire est un *mégatype*, où les manifestations-occurrences «appartiendront au même mégatype si et seulement si elles ont approximativement la même signification; il n'est donc pas nécessaire que les occurrences appartiennent à la

même langue, ni qu'elles aient une similitude de forme ou de sonorité qui les fasse appartenir au même type⁴⁹.»

Mais, même en laissant de côté la question de savoir ce qui constitue une similitude approximative de signification, cette position pose deux problèmes. Tout d'abord, comme l'indique Stevenson lui-même⁵⁰, bien que la notion de *poème* semble volontiers se prêter à la distinction occurrence-mégatype, ce n'est clairement pas le cas de celle de *mot*, à partir de laquelle Stevenson et d'autres⁵¹ souhaitent pourtant définir l'œuvre. Bien que nous inclinions à penser que *La Peste* et *The Plague* sont les mêmes mots dans deux langues différentes, il est difficile de dire que ces œuvres sont composées des mêmes mots dans des langues différentes. Le second problème concerne l'identification de l'œuvre littéraire à quelque chose (ici, un mégatype) qui connaît des manifestations-occurrences, alors que l'on dit souvent que l'œuvre existe avant qu'il y en ait aucune occurrence. Nous savons tous que les poèmes peuvent être composés dans l'esprit du poète, et c'est pourquoi l'on dit souvent qu'ils existent avant qu'il y en ait aucune copie ou exécution. Arnold raconte en effet que Ménandre considérait une œuvre comme achevée avant même d'en avoir écrit une seule ligne, simplement «parce qu'il avait construit l'action dans son esprit⁵²». Il ne paraît guère plausible d'étendre la notion de manifestation-occurrence à l'acte de composition mentale. On a quelque réticence à considérer la composition mentale du poème comme copie immatérielle ou comme récitation silencieuse des mots du poème manifeste pour le poète. En outre, bien que les occurrences d'œuvres de la tradition orale incluent seulement des événements qui n'existent pas de façon

49. C.L. Stevenson, art. cité, p. 337. Voir aussi Joseph Margolis, «The Identity of a Work of Art», *loc. cit.*, p. 42.

50. C.L. Stevenson, art. cité, p. 338.

51. Par exemple, Virgil Aldrich (*op. cit.*, p. 74-77) et Margaret Macdonald («Art and Imagination», p. 217).

52. Matthew Arnold, «Preface to Poems, 1853», *The Portable Matthew Arnold*, éd. L. Trilling, New York, Viking, 1949, p. 193.

continue, nous ne disons pas que ces œuvres ont connu une existence discontinue, existant et disparaissant avec leurs exécutions-occurrences. Aussi les œuvres littéraires paraissent-elles différer des types ou des mégatypes en ce qu'elles peuvent exister avant les occurrences, voire, du moins temporairement, sans occurrence du tout.

Toutefois, bien qu'il n'y ait aucune plausibilité à soutenir que l'œuvre littéraire n'existe pas avant d'être récitée ou couchée par écrit, on peut être tenté d'avancer que, jusqu'à ce qu'elle soit manifestée publiquement dans une copie, dans une exécution, ou autre, l'œuvre n'existe pas comme objet de la critique. Pour tentante qu'elle soit, cette thèse n'est pas totalement exacte ; sauf à soutenir que l'artiste n'est pas et ne peut être un critique de son œuvre avant que celle-ci ne soit écrite ou récitée. Idée absurde, car, dans le procès même où il la crée, l'artiste est aussi engagé dans la critique de son œuvre. T.S. Eliot, poète et critique, témoigne du rôle indispensable de la critique dans la composition de la poésie⁵³.

Ainsi, outre le problème que la même œuvre littéraire peut embrasser et être manifestée dans diverses compositions verbales, il y a aussi le problème que l'œuvre semble susceptible d'exister avant que n'existe et, du moins temporairement, sans qu'existe aucune manifestation verbale qui la manifeste concrètement. Par conséquent, il semble que nous soyons dans l'impossibilité d'identifier l'œuvre littéraire à aucune composition verbale particulière (type ou mégatype) concrètement manifestée dans des copies ou des exécutions. Si l'on peut essayer de soutenir que le premier problème doit être renvoyé à celui de l'identité de l'œuvre, le second est une simple reformulation de la question familière et clairement ontologique de savoir quand on peut dire que l'œuvre littéraire existe.

Aucune de ces difficultés ne paraît si grande ni si fondamentale qu'elle nous contraindrait à renoncer à notre position générale, intuitivement satisfaisante, selon laquelle l'œuvre littéraire est une

53. T.S. Eliot, «The Function of Criticism», *Selected Prose of T.S. Eliot*, éd. F. Kermode, Londres, Faber, 1975, p. 73.

entité verbale. Ce qu'elles suggèrent en revanche, c'est qu'il n'est pas tout à fait adéquat de donner une description plus précise de cette entité verbale comme composition particulière de mots. Je crois que, sur le plan ontologique, il vaudrait mieux caractériser l'œuvre littéraire comme formule verbale, plutôt que comme composition verbale. La notion de formule verbale possède en effet une ambiguïté supplémentaire qui permet de traiter les deux difficultés exposées ci-dessus. Car il existe un sens large du terme « formule », que l'on peut distinguer du sens étroit de « formulation » ou de composition spécifique de mots, et qui s'apparente plus à une recette ou à un plan (par exemple, la formule du succès). Ainsi peut-on voir une formule verbale particulière non pas seulement comme une formule composée de certains mots, c'est-à-dire non pas comme un équivalent approximatif de ce que l'on a qualifié de composition verbale particulière, mais comme une formule exprimable dans différentes formulations verbales, et servant à composer des compositions verbales particulières qui lui soient conformes. En ce sens, on peut dire qu'une formule verbale particulière est susceptible de recevoir différentes formulations verbales. Par exemple, les phrases « John et Marie se sont mariés », « Marie et John se sont mariés », et « *Mary and John got married* » peuvent être considérées comme trois formulations différentes de la même formule verbale. On peut prendre une telle formule ou configuration (*pattern*) pour la formule fondamentale ou la configuration descriptive qui permettra de composer différentes compositions verbales qui lui seront conformes⁵⁴.

Ce second aspect de la notion de formule verbale permet de rendre compte des textes qui constituent des variantes de l'œuvre, qui sont composés de différents mots et peuvent présenter d'importantes diffé-

54. Différentes formulations d'une formule donnée peuvent différer sur le plan de la signification ainsi que sur celui des mots ou séquences de mots. La question de savoir ce qui constitue la conformité avec, ou le fait d'être (des formulations de) la même formule ou œuvre littéraire, est au fond la question de l'identité de l'œuvre littéraire, que nous traiterons en détail dans le chapitre suivant.

rences de signification. On peut voir ces textes comme conformes à la même formule de base. Car la notion de conformité à une formule est plus souple que celles d'identité textuelle et d'identité de signification. Elle semble aussi susceptible de plus de clarté et de précision que la notion proposée par Stevenson, celle «d'avoir approximativement la même signification». De plus, nous rencontrons souvent des variantes ou des exécutions interprétatives différentes du même texte dont les variations de signification sont importantes, et qui, pourtant, sont considérées comme des manifestations de la même œuvre. Si l'on ne peut guère dire que ces variantes possèdent des significations similaires, on peut dire en revanche qu'elles sont conformes à une formule qui définit pour ainsi dire l'identité de l'œuvre, puisqu'il n'est pas nécessaire que la formule prescrive strictement une séquence de mots, et encore moins *un* mode de lecture et de compréhension. Les œuvres littéraires sont à l'évidence ouvertes à une large gamme d'exécutions interprétatives comme d'interprétations critiques.

La notion de formule contribue aussi à lever la difficulté posée par les œuvres littéraires n'ayant jamais fait l'objet d'une exécution ou d'une inscription. Dès que l'auteur a conçu un poème, on a tendance à dire que ce dernier existe, même s'il n'en existe aucune copie ni récitation qui pourrait en constituer une manifestation. Qu'est-ce qui, dès lors, existe de façon à garantir l'existence de l'œuvre littéraire? Il ne s'agit pas d'une copie mentale, ni d'une exécution silencieuse ou imaginée; car l'œuvre peut exister sans que cela même existe. Ce qui, au fond, doit exister, c'est une formule permettant de produire des copies et des exécutions. Une œuvre de littérature existe quand, et tant qu'il existe une formule susceptible d'être adéquatement exprimée dans des mots et prescrivant quelles manifestations verbales peuvent prétendre constituer des manifestations de l'œuvre. L'existence d'une telle formule peut être vue comme une condition nécessaire et suffisante de l'existence de l'œuvre d'art littéraire.

Il n'y a rien d'étrange à ce que cette formule existe dans l'esprit de l'auteur ou dans l'esprit de ceux qui perpétuent une tradition orale.

Et il ne lui est pas nécessaire, pour exister, d'être constamment présente à l'esprit. Elle existe tant qu'on peut s'en souvenir, la suivre, l'exprimer, ou tant qu'elle est disponible dans une copie ou une exécution. Rien d'étonnant non plus dans le fait qu'un poète crée une formule verbale alors qu'il croit avoir jeté les mots en totale liberté sur sa page. Car n'importe quelle composition verbale concrète peut servir de formule permettant de produire d'autres compositions verbales qui lui seront conformes. En proposant une manifestation littéraire, on propose une formule littéraire, une œuvre de littérature.

Ma thèse selon laquelle l'œuvre de littérature est une formule verbale n'est, à certains égards, pas très éloignée de la première position que j'ai attaquée: la thèse d'Urmson selon laquelle l'œuvre littéraire est une recette destinée à une exécution orale. Nous considérons tous deux que l'œuvre de littérature engendre et existe dans des copies et des exécutions auxquelles pourtant elle n'est pas identique, et sans lesquelles elle peut exister, du moins temporairement. Mais je crois avoir montré qu'Urmson se trompe en pensant que la recette, qui peut être écrite ou orale, n'a de valeur prescriptive que sur ses réalisations orales, ou en pensant, en d'autres termes, que l'exécution orale est le seul véritable produit de l'art littéraire, et au fond le seul véritable objet de l'appréciation littéraire. J'espère avoir, dans ce chapitre, donné une meilleure analyse du statut ontologique de l'œuvre littéraire, en soulignant la complexité ontologique qui lui est propre. J'ai proposé une solution apparemment simple aux problèmes que soulève immanquablement cette complexité ontologique dès qu'on se demande quel genre d'entité est une œuvre littéraire: l'œuvre littéraire est une formule verbale.

4.

L'IDENTITÉ DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE

I

1. Le problème de l'identité de l'œuvre occupe une place centrale dans la philosophie de la critique littéraire. Il concerne non seulement la question du statut ontologique de l'œuvre littéraire mais aussi celles, plus pratiques, d'interprétation et d'évaluation. On le confond parfois aussi avec des problèmes de nature différente. C'est pourquoi il paraît indiqué de commencer par le distinguer de ces autres problèmes, et d'examiner certains de ses aspects et complexités. Cette méthode devrait nous amener à mieux comprendre les éléments requis par une théorie de l'identité opérable. C'est à la lumière de ces réquisits que nous pourrons ensuite examiner certaines des tentatives philosophiques de donner une définition de l'œuvre littéraire. En critiquant ces tentatives, nous exposerons une approche alternative de l'identité opérable. Tel est donc le programme du présent chapitre.

2. Dans le chapitre 2, nous avons distingué le problème de l'identité opérable de celui du statut ontologique, avec lequel il arrive qu'on le confonde. Le second problème concerne au fond la question de savoir quel genre d'entité est une œuvre littéraire; tandis qu'avec le problème de l'identité, il s'agit plutôt de déterminer ce qui constitue telle œuvre littéraire *particulière* et la distingue d'une autre. Le troisième chapitre nous a conduits à la conclusion ontologique que l'œuvre littéraire est une formule verbale; mais la question de l'iden-

tité reste en suspens: qu'est-ce qui constitue une formule verbale particulière, et la distingue des autres? Qu'est-ce qui constitue le fait d'être, ou de se conformer à la même formule?

Cependant, on doit aussi distinguer notre problème d'un autre tout aussi important, que l'on peut qualifier de «problème de l'identité de l'œuvre de littérature». C'est le problème assez vaste (brièvement abordé dans le premier chapitre) de savoir comment distinguer le domaine propre de la littérature, et comment distinguer une œuvre de littérature de ce qui n'en est pas une. Cependant, on confond généralement le problème de l'identité de l'œuvre littéraire avec la question, semble-t-il plus étroite, des critères d'identité et d'individuation au sein du domaine littéraire. Là encore, toute la question est de savoir ce qui constitue une œuvre littéraire particulière et la distingue d'une œuvre littéraire différente.

Bien que cette question de l'identité paraisse plus étroite que la question de la nature de la littérature, on pourrait soutenir qu'elle excède au contraire le problème de la définition du domaine de la littérature. Car on pourrait très bien désirer dire qu'une bonne adaptation théâtrale ou cinématographique d'une œuvre littéraire (par exemple, *Samson Agonistes*) constitue une authentique manifestation de cette œuvre, alors qu'il semble qu'une manifestation de ce type soit un exemple non pas de l'art littéraire, mais plutôt de l'art dramatique ou cinématographique. Car même si l'on considère le théâtre et le cinéma comme étant en un sens des arts littéraires, on les distingue habituellement de la littérature. Paradoxalement, donc, la même œuvre d'art, *Samson Agonistes*, inclurait apparemment des œuvres relevant de différents arts: poétique, dramatique, cinématographique. Or il y a quelque chose d'étrange à déclarer qu'un poème et un film sont la même œuvre d'art.

Devons-nous donc restreindre l'étendue de l'identité de l'œuvre littéraire, en soutenant que ces manifestations non littéraires ne sont pas, en fait, des manifestations de l'œuvre littéraire en question, mais au contraire des œuvres nouvelles, transpositions de la première dans un médium différent? On hésite à adopter cette approche, qui

semble exiger que l'on pose, pour n'importe quelle œuvre d'art, autant d'œuvres homonymes qu'il existe de médiums différents où elle se manifeste, et fragmenter ce que l'on considère généralement comme une œuvre d'art individuelle en une série d'œuvres différentes conservant la pureté du médium. Ainsi, bien que nous voyions habituellement *Hamlet* comme une seule œuvre d'art, puisque ses manifestations authentiques recouvrent des médiums variés (textes imprimés, représentations théâtrales, films, etc.), nous devrions, selon cette approche, conclure que *Hamlet* n'est pas *une* œuvre, mais plusieurs œuvres d'art différentes. De plus, à supposer que nous considérions que la différence de médium implique une différence d'identité opérable, nous sommes obligés de nous confronter au problème de savoir ce qui constitue la différence de médium et, donc, produit différentes œuvres. Le poème en tant qu'objet sonore est-il une œuvre différente du poème comme texte imprimé? Certainement pas: mais alors, pourquoi considérer l'adaptation scrupuleusement fidèle d'une nouvelle sous la forme d'une pièce orale racontée par un narrateur comme l'exécution d'une œuvre différente, relevant de l'art dramatique, et non comme une exécution théâtrale de l'œuvre littéraire adaptée? Il ne fait aucun doute que de telles adaptations impliquent interprétation et créativité, et débouchent sur la naissance d'un nouvel objet esthétique; mais il en va de même de l'exécution orale d'un poème, qui n'équivaut pourtant pas à la création d'une œuvre nouvelle.

La question est de savoir si les versions d'une œuvre littéraire dans d'autres formes artistiques doivent être tenues pour des manifestations de l'œuvre originale ou au contraire pour des œuvres nouvelles. L'identité de l'œuvre littéraire empêche peut-être que l'on apporte une réponse catégorique et générale à cette question. Mais, même si l'on s'en tient aux manifestations purement littéraires, des problèmes similaires d'identité et d'individuation continuent d'abonder. Nous connaissons de nombreuses œuvres littéraires par les traductions. Mais en quel sens la traduction d'une œuvre littéraire est-elle encore la même œuvre?

De nombreux auteurs ont affirmé que l'identité d'un poème ne résiste pas à la traduction¹. Bien des poèmes (et notamment les poèmes lyriques courts où la sonorité et le rythme occupent une place importante) semblent défier toute tentative de traduction adéquate. On pourrait refuser d'accorder à une traduction le statut de manifestation authentique du poème, et souligner que l'œuvre doit être lue dans la langue originale. Mais le fait est qu'en règle générale, nous ne concevons pas des poèmes en traduction comme des poèmes différents. Nous ne nierions pas que quelqu'un a effectivement lu l'*Odyssée* s'il l'a lu en anglais et non en grec; et quand on passe de la poésie à la prose, la traduction semble encore moins menacer l'identité de l'œuvre. Les traductions de *Don Quichotte* ne sont pas considérées comme des romans nouveaux, mais comme des manifestations de l'œuvre de Cervantes. Mais, par ailleurs, n'importe quelle traduction ne fera pas l'affaire, et toute traduction présentera des différences significatives d'avec l'original. En outre, certaines œuvres en prose, comme l'*Ulysse* de Joyce, semblent moins traduisibles encore que la plupart des poèmes.

Ainsi, il ne semble pas possible de donner une réponse générale, définitive et catégorique à la question de savoir si la traduction d'une œuvre littéraire est une manifestation de l'œuvre qu'elle traduit. Supposons que certaines œuvres conservent leur identité en traduction: la question se pose alors de savoir ce qui est exigé d'une traduction pour qu'elle conserve l'identité de l'œuvre. Quels sont les critères d'identité opérable que ne remplit pas une traduction, et qui sont pourtant satisfaits par les manifestations diverses et souvent divergentes de l'œuvre littéraire dans sa langue originale? Ces différentes suppositions et questions recèlent un même problème fondamental: qu'est-ce qui constitue une œuvre littéraire particulière? Et

1. Par exemple, Benedetto Croce, *Essais d'esthétique*; Nelson Goodman, *Langages de l'art*, trad. fr. J. Morizot, Paris, Hachette Littératures, 2008; W.D.L. Scobie, «Margolis on "The Identity of a Work of Art"», *Mind*, vol. 69, 1960, p. 257. Ces esthéticiens vont jusqu'à affirmer que les œuvres en prose ne sont, elles non plus, pas véritablement traduisibles.

qu'est-ce qui, par conséquent, est constitutif du fait d'être (une manifestation de) la même œuvre?

Ce problème de l'identité et de l'individuation se pose même si l'on se limite aux manifestations simplement littéraires de l'œuvre dans sa langue d'origine. Car bien des œuvres existent dans de nombreuses variantes (textes et exécutions) qui ne présentent ni identité syntaxique ni totale synonymie. La variation peut naître de nombreuses causes, et peut être intentionnelle (révisions dues à l'auteur, par exemple) ou non intentionnelle (coquilles). Comme l'indiquent Wellek et Warren, pour de nombreuses œuvres littéraires, il est futile de pourchasser l'unique texte qui ferait autorité, et, dans le cas de certaines œuvres, il est douteux qu'un tel texte définitif ait jamais existé².

Les variations textuelles d'une œuvre diffèrent dans leur étendue, dans leur importance ainsi que dans leurs causes. Il peut y avoir de simples variations de ponctuation et d'orthographe, que les spécialistes eux-mêmes considèrent comme «accidentelles». Mais les différences peuvent aussi porter sur des mots (ce qui, pour les spécialistes, constitue déjà une variation substantielle) et sur des phrases entières. Dans certaines versions de certains poèmes (par exemple, dans *La Ballade du vieux marin*), des strophes entières ont été supprimées; des scènes entières peuvent être absentes d'un texte d'une œuvre dramatique (comme, par exemple, dans le texte *A* du *Docteur Faustus* de Christopher Marlowe), et des chapitres entiers omis dans certaines versions d'un roman (pour *De Grandes Espérances*, c'est le cas de la version originale et de l'édition de George Bernard Shaw). Pourtant, en règle générale, nous considérons ces variantes comme des manifestations de la même œuvre, et les critiques se disputent souvent au sujet de la version qui en constitue la meilleure manifestation. Bien que Coleridge ait considérablement révisé la première version publiée de sa *Ballade du vieux marin*, nous ne disons pas qu'il a créé deux poèmes différents portant de façon équivoque le même nom. Les deux textes sont

2. René Wellek et Austin Warren, *La Théorie littéraire*, op. cit., p. 83.

considérés comme deux manifestations de la même œuvre, mais, comme nous l'avons vu, les critiques ont des débats enflammés sur la question de savoir laquelle la manifeste le mieux, ou constitue le reflet le plus authentique de son essence ou identité.

Une œuvre littéraire peut donc tolérer un certain degré de variation textuelle. Mais cette tolérance n'est pas sans limites. Si tel n'était pas le cas, n'importe quel texte pourrait être le texte de n'importe quelle œuvre, et il deviendrait impossible de distinguer un texte comme étant celui de telle œuvre littéraire plutôt que de telle autre, donc impossible de distinguer une œuvre littéraire d'une autre. Quelles sont donc les limites de la variation textuelle? Quels sont les critères d'individuation qui permettent à de nombreuses manifestations différentes d'être encore une seule œuvre littéraire? Quels sont les critères requis pour qu'une manifestation compte pour manifestation de la même œuvre? Une fois encore, si nous considérons nos pratiques d'individuation effectives, il semble ne pas exister de réponse générale et définitive à ces questions, en dépit des tentatives philosophiques (que nous examinerons bientôt) de formuler des critères d'identité clairs et assurés.

3. Les complexités problématiques de l'identité opérable dont on a traité jusqu'ici peuvent être qualifiées de «problèmes de l'un et du multiple», des multiples manifestations différentes de la même œuvre littéraire individuelle. On exige fondamentalement d'une théorie de l'identité opérable qu'elle fournisse un cadre permettant de traiter ces problèmes d'individuation en donnant une explication générale de la relation des manifestations entre elles, et du rapport des manifestations à l'œuvre littéraire. De quelle façon, et en vertu de quoi les multiples copies et exécutions d'une œuvre donnée, qui sont elles-mêmes des entités distinctes et souvent esthétiquement diverses, peuvent-elles être encore considérées comme une seule et même œuvre de littérature? Des réponses très différentes ont été proposées: l'identité de l'expérience, l'identité de la perception, l'identité syntaxique, l'identité sémantique. Nous examinerons bientôt leur adéquation.

Il existe un autre problème d'individuation, auquel on peut donner le nom de «problème du tout et de ses parties», mais qui peut néanmoins se ranger sous la rubrique générale des problèmes de l'un et du multiple. Il s'agit du problème, très peu discuté et assez marginal, de ces œuvres littéraires qui ne sont qu'une partie d'œuvres littéraires plus larges³. Bien qu'il y ait, dans le domaine de l'esthétique, une puissante tradition holiste affirmant qu'une œuvre d'art est une unité organique dont les parties sont esthétiquement inséparables les unes des autres et du tout qu'elles concourent à créer, il est indéniable que des parties d'œuvres littéraires peuvent elles-mêmes être des œuvres de littérature dotées d'une valeur esthétique indépendante de celle des œuvres plus larges dans lesquelles elles apparaissent. La nouvelle de Balzac *Sarrasine* fut publiée en revue avant d'être incorporée aux *Scènes de la vie parisienne*, ensemble qui n'est lui-même qu'une partie du grand œuvre qu'est *La Comédie humaine*. On parle des *Gens de Dublin* de Joyce ou de *The Temple* de Herbert comme d'œuvres littéraires particulières, mais on parle aussi des histoires et des poèmes individuels qui apparaissent dans ces œuvres comme d'œuvres littéraires en soi. Nous faut-il concevoir ces histoires et poèmes exclusivement comme des parties d'œuvres individuelles? Ou bien convient-il de voir les recueils dans lesquels ils apparaissent non pas comme des œuvres unes, mais au contraire comme des agrégats de multiples œuvres différentes? Cette alternative ne paraît guère satisfaisante, tout simplement parce que la manière dont nous individuons les œuvres littéraires semble varier en fonction de nos intérêts et de nos besoins. L'identité de l'œuvre littéraire semble donc liée à des conventions et à des contextes. Parfois, nous souhaitons traiter *The Temple* comme une seule œuvre de poésie, comme un tout unifié; parfois, c'est comme des œuvres individuelles que nous entendons aborder certains des poèmes qui le composent⁴.

3. Stephen Ross a toutefois traité de ce problème dans «Ambiguities in Identifying the Work of Art», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 36, 1977.

4. Il est intéressant de noter qu'une composante de *The Temple* peut faire l'objet d'une interprétation différente selon qu'elle est considérée isolément ou prise comme partie de l'œuvre dans son ensemble. Cf. Joseph Summers, «Herbert's Conception of

Ainsi découvrons-nous là un aspect supplémentaire de la complexité et du flou relatifs à l'identité et à l'individuation⁵.

Bien qu'on puisse clairement les distinguer du problème standard des diverses manifestations de la même œuvre littéraire, les problèmes d'individuation du type partie-tout ne s'en rattachent pas moins au problème de l'un et du multiple. Si les problèmes standard concernent l'individuation d'une gamme d'objets esthétiques distincts dans l'espace et le temps, ici nous avons affaire à une gamme d'objets présentant une contiguïté spatiotemporelle. Toutefois, dans les deux cas, la question est de savoir si (et comment) la gamme d'objets multiples est indivisible, donc relève de la même œuvre littéraire, ou doit être vue comme une collection d'œuvres différentes.

Une théorie viable de l'identité se doit de donner un traitement satisfaisant à un second problème fondamental: elle doit expliquer les jugements d'authenticité que nous formulons à propos des manifestations supposées de l'œuvre littéraire particulière. La notion d'identité de l'œuvre est intimement liée à l'authenticité et à la rectitude de ses manifestations. Identifier une œuvre littéraire particulière, c'est, au fond, déterminer quelles copies ou exécutions comptent pour d'authentiques manifestations de l'œuvre; et déterminer quelles propriétés devraient ou doivent être présentes dans une manifestation authentique équivaut plus ou moins à déterminer les propriétés constitutives de l'œuvre, c'est-à-dire son identité. Comment donc jugeons-nous qu'une manifestation supposée d'une œuvre donnée est authentique, ou fautive et inauthentique?

Form», in F. Kermode (dir.), *The Metaphysical Poets*, New York, Fawcett World Library, 1969, p. 246-247.

5. Il faut s'attendre à découvrir une identité floue et complexe, compte tenu de la complexité ontologique de l'œuvre et de celle des pratiques critiques qui contribuent à la détermination de son identité. Cependant, il convient de distinguer ce type de flou de celui que nous avons examiné dans le premier chapitre, où j'ai démontré que le concept d'œuvre de littérature présentait à la fois un *flou de degré* et un *flou combinatoire*. Ici, j'ai montré qu'il exhibe également le troisième type de flou analysé par Alston: le *flou d'individuation*. Cf. William Alston, «Vagueness», in P. Edwards (dir.), *Encyclopedia of Philosophy*, t. 8, Londres, Routledge, 1967, p. 220.

En pratique, le problème de l'authenticité est peut-être le point décisif et la source d'intérêt principale du problème de l'identité de l'œuvre littéraire. Car si l'on n'a guère à craindre d'échouer à distinguer une œuvre connue d'une autre, même si les deux sont assez similaires (comme le *Décameron* et les *Contes de Canterbury*), il n'est que trop facile de prendre une manifestation inauthentique d'une œuvre particulière (un texte fautif ou une mauvaise traduction, par exemple) pour une manifestation authentique de l'œuvre en question, donc pour un objet acceptable, permettant une interprétation valide et une juste évaluation de l'œuvre. Nous désirons donner une critique correcte de l'œuvre, et c'est pourquoi il est essentiel que ce soit bel et bien de cette œuvre que nous fassions la critique, que nous étudions et critiquions un exemplaire (*instance*) authentique et représentatif de cette œuvre, et non une manifestation inauthentique qui en donnerait une représentation erronée.

En outre, comme l'a posé Goodman⁶, le problème de l'authenticité de la manifestation occupe une place centrale dans la préservation même de l'œuvre littéraire. Il semble que la conservation de l'œuvre soit assurée par le fait qu'elle puisse se démultiplier en un nombre illimité de manifestations, mais, paradoxalement, et par ce fait même, l'identité de l'œuvre risque d'être modifiée ou corrompue, donc détruite. Par suite d'erreurs de copie, d'exécution ou de traduction, les manifestations authentiques d'une œuvre littéraire peuvent se trouver supplantées par de nouvelles manifestations inauthentiques. Si les premières étaient abandonnées ou oubliées, et si les secondes devenaient la norme (*standard*) de reproduction des manifestations « authentiques », nous pourrions déceler un changement dans l'identité de l'œuvre, si important peut-être que l'on pourrait déclarer l'œuvre originale perdue, dégradée au point de se muer en une œuvre littéraire totalement différente.

Il ne fait guère de doute que, à cause de normes d'identité inadéquates, à cause aussi de copies et de reproductions orales peu fidèles,

6. Nelson Goodman, *op. cit.*

certaines œuvres d'époques antérieures ont été grandement altérées ou « corrompues ». Cette menace paraît aujourd'hui s'éloigner, parce que nous formulons constamment des jugements d'authenticité plus scrupuleux, qui permettent de démasquer et d'éliminer les manifestations inauthentiques corruptrices. Une théorie de l'identité doit dès lors rendre compte de ces jugements d'authenticité, essentiels non seulement à l'identification de l'œuvre permettant une critique adéquate, mais aussi à la conservation de l'identité de l'œuvre (donc de l'œuvre tout court) à travers le temps et la prolifération de ses manifestations. S'il est peut-être déraisonnable d'exiger une règle générale ou un ensemble de règles pour juger de l'authenticité de toute manifestation de toute œuvre littéraire quelle qu'elle soit, dans quelque contexte que ce soit, il nous faut au moins posséder une explication de la logique fondamentale qui gouverne nos jugements d'authenticité, un modèle logique qui puisse être perçu comme sous-jacent et adapté aux manières dont nous déterminons l'authenticité.

4. Certains esthéticiens ont tenté de proposer des théories de l'identité opérable plus ambitieuses que les deux exigences fondamentales que nous avons discutées : pour nous, il s'agit seulement d'expliquer en quel sens les différentes manifestations de l'œuvre littéraire sont identiques, mais aussi d'expliquer nos jugements d'authenticité concernant ces manifestations. Mais d'autres ont aussi voulu fournir une définition claire de l'identité de l'œuvre littéraire, motivée par le double désir d'offrir une meilleure intelligence de l'œuvre en déterminant ses propriétés constitutives, et de proposer une solide norme d'authenticité. Puisque l'identité de l'œuvre constitue la pierre de touche de la validité de l'interprétation et de l'évaluation, et puisqu'elle en fixe les limites, il est naturel que l'on souhaite que cette identité soit bien définie. De plus, compte tenu du lien étroit existant entre l'identité et l'authenticité, une définition claire de l'identité opérable devrait fournir une norme adéquate pour juger de l'authenticité des manifestations supposées d'une œuvre.

Pour tenter de définir l'identité opérable, l'esthéticien ne va pas étudier soigneusement une œuvre à la fois, mais donner une défini-

tion globale de toute œuvre de littérature, en énonçant une règle définitionnelle générale susceptible de s'appliquer de la même façon à n'importe quelle œuvre littéraire. Toutefois, compte tenu des grandes différences existant entre les différentes œuvres littéraires, il semble très peu probable que l'identité de chaque œuvre puisse simplement se définir d'après la même règle ou norme. Différentes œuvres littéraires diffèrent relativement à la manière dont elles tolèrent les variations. Si un long roman ou essai tolérera probablement qu'on y change quelques lignes, tel ne sera pas le cas d'un court poème; et, sur un plan différent, pour compliquer encore les choses, il faut encore se demander quelles lignes sont susceptibles d'être modifiées et comment elles peuvent l'être.

En conséquence, on incline fortement à penser qu'il est préférable de déterminer au cas par cas l'identité ou les propriétés constitutives d'œuvres littéraires particulières, comme le font, en les interprétant et en les évaluant, les critiques qui ont une intime connaissance des œuvres en question. Mais surtout, je crois que le concept même d'identité de l'œuvre littéraire recèle une ambiguïté fondamentale qui semble menacer de ruiner toute tentative de définir précisément l'identité de l'œuvre.

Le problème de l'identité de l'œuvre littéraire a été formulé de la façon suivante: Qu'est-ce qui constitue une œuvre littéraire particulière et la distingue d'une autre? Or, si l'on examine cette formulation de près, on y décèle une ambiguïté qui reflète l'ambiguïté fondamentale du concept d'identité de l'œuvre littéraire. Une œuvre particulière est constituée par certaines caractéristiques ou propriétés; mais qu'entend-on par «caractéristique» ou «propriété constitutive»? «Être constitutif» signifie-t-il «être essentiel», ou seulement «être une composante, une partie, un aspect de l'œuvre»? Les deux réponses alternatives sont ici le reflet des deux sens différents du concept d'identité de l'œuvre littéraire tels qu'ils sont utilisés dans le discours critique et esthétique.

Plusieurs esthéticiens opèrent une distinction entre les propriétés essentielles ou constitutives d'une œuvre, et ses propriétés inessentiels

ou contingentes. Andrew Harrison soutient qu'«identifier une œuvre d'art [...], c'est inévitablement énoncer quels traits sont essentiels à l'œuvre et quels autres lui sont inessentiels⁷». Pour lui, l'identité de l'œuvre est «le noyau dur des traits essentiels», distincts de «la pénombre environnante des traits inessentiels⁸». Nelson Goodman procède à une distinction similaire entre propriétés constitutives et propriétés contingentes, en considérant que l'identité de l'œuvre ne recouvre que ses propriétés constitutives, qui, dans l'œuvre littéraire, sont définies de manière notationnelle⁹. De nombreux critiques semblent partager cette conception de l'identité opérable, qui revient à percevoir l'identité comme le noyau interne, ou l'essence susceptible d'être remplie ou entourée par d'autres traits non essentiels. Helen Gardner parle du «centre d'une œuvre, source de la vie qui irrigue toutes ses parties¹⁰», et nous avons noté, dans le débat concernant le texte de *La Ballade du vieux marin*, que les critiques considèrent que l'essence d'un poème peut se conserver à travers les révisions successives dont il fait l'objet. La notion de noyau sous-jacent de traits essentiels pouvant demeurer, en substance, identique même si d'autres traits de l'œuvre subissent des variations, constitue l'une des conceptions importantes de l'identité opérable. En outre, cette approche permet d'expliquer comment l'identité de l'œuvre peut se maintenir à travers les révisions apportées par son auteur, les traductions, et les adaptations dans d'autres médiums.

Mais il existe aussi une conception large de l'identité opérable : ici, ce ne sont plus seulement les traits essentiels ou le noyau de l'œuvre, mais n'importe quel trait ou propriété pouvant être considéré comme partie de l'œuvre, donc comme pertinent à son interprétation et à son évaluation, qui est tenu pour une part de son

7. Andrew Harrison, «Works of Art and Other Cultural Objects», *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 68, 1967-1968, p. 125.

8. *Ibid.*, p. 123.

9. Nelson Goodman, *op. cit.*

10. Helen Gardner, *The Business of Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 23.

identité. Un certain trait, par exemple une phrase particulière dans une histoire, peut être considéré comme une partie de l'œuvre potentiellement pertinente pour son interprétation et son évaluation, sans être pour autant tenu pour essentiel en aucune façon. En d'autres termes, si ce trait venait à être supprimé ou modifié, nous continuerions de considérer l'œuvre comme la même œuvre, et nous ne dirions pas qu'une œuvre différente s'est substituée à elle. Mais selon cette deuxième conception de l'identité, nous n'avons pas à ignorer ou à rejeter ce changement comme non pertinent à l'identité de l'œuvre. Au contraire, nous pourrions dire que l'identité de l'œuvre a légèrement changé ou évolué, ou tout simplement que l'œuvre a légèrement changé. En effet, il est ici difficile de distinguer entre l'identité de l'œuvre et l'œuvre tout court, car presque tout ce qui relève de la seconde paraît aussi relever de la première¹¹.

Si, selon la première conception, l'identité peut être décrite comme noyau ou essence interne stable, pour la seconde, elle se caractérise comme une condescence en évolution continue. C'est cette seconde conception de l'identité opérable que semble défendre le critique et théoricien de la littérature Lascelles Abercrombie quand il pose que la signification de l'œuvre littéraire inclut tout ce que l'on peut découvrir en elle, et que l'identité de l'œuvre est «continuellement créative» et «continuellement changeante¹²». Mais bien que la signification, le médium et les composantes de l'œuvre puissent changer, Abercrombie soutient qu'«en un autre sens, [l'œuvre] est toujours la même; car elle existe toujours dans un rapport ininterrompu à son auteur¹³». L'identité est donc conservée à travers le changement. Ici, c'est l'histoire même de l'œuvre littéraire, la chaîne rattachant son

11. Il existe bien sûr une différence entre la notion d'*identité opérable* et celle d'*œuvre tout court*, ces deux termes n'étant pas interchangeables dans tous les contextes: par exemple, dire qu'un élève récite ou copie un poème ne revient pas à dire qu'il récite ou copie l'identité du poème.

12. Lascelles Abercrombie, «A Plea for the Liberty of Interpreting», *Proceedings of the British Academy*, vol. 16, 1930, p. 29.

13. *Ibid.*

apparence actuelle à la manière dont son auteur l'a conçue à l'origine, qui semble être un élément important de son identité. Lionel Trilling soutient une approche similaire de l'identité opérable, selon laquelle l'œuvre «réelle» n'est pas quelque noyau essentiel commun à toutes les manifestations ou expériences de l'œuvre, mais recouvre tout ce qu'est l'œuvre et tout ce qu'elle est devenue. Le poème n'est pas seulement «le poème que nous percevons à présent», et «le poème que l'auteur a projeté (*intended*) et que ses premiers lecteurs ont lu [...]». Mais en outre, le poème est le poème tel qu'il a existé dans l'histoire, tel qu'il a vécu sa vie d'Autrefois à Maintenant¹⁴.»

Nous avons donc deux conceptions fondamentales de l'identité de l'œuvre littéraire : pour l'une, il s'agit de l'œuvre telle qu'elle est essentiellement ou de ce qui lui est essentiel, et pour l'autre, il s'agit simplement de ce que l'œuvre est ou de ce qui est dans l'œuvre¹⁵. À ces deux conceptions de l'identité font écho deux types de pratique interprétative. Si l'interprète cherche parfois à dévoiler l'essence, le centre imaginatif, ou le noyau d'une œuvre, à d'autres moments, il se souciera plus simplement de révéler ce qui se trouve dans l'œuvre, pour le distinguer de ce qu'on y lit fausement.

Mais il existe une troisième conception importante de l'identité opérable, qui semble fusionner ou superposer les deux précédentes. On se rappelle que la première conception se fonde sur une distinction entre les caractéristiques essentielles de l'œuvre littéraire, celles qui constituent son identité, et les autres traits qui peuvent lui appartenir ou lui être attribués sans toutefois faire partie de son identité. Mais comment mettre cette distinction en pratique ? Si l'on maintient que

14. Lionel Trilling, «The Sense of the Past», *The Liberal Imagination*, New York, Doubleday, 1950, p. 186.

15. On peut donner une idée grossière de ces deux conceptions de l'identité opérable à partir d'un schéma représentant deux cercles concentriques. Le plus petit cercle représente les traits essentiels ou centraux de l'œuvre, et l'autre tous les traits de l'œuvre. Pour la première conception, l'identité de l'œuvre coïncide avec le plus petit cercle, et pour la seconde, elle s'identifie à l'autre cercle. La troisième conception de l'identité, que nous discuterons ci-dessous, fait coïncider les deux cercles.

tout trait de l'œuvre peut avoir une pertinence pour son interprétation ou son évaluation, alors n'importe quel trait pourra se révéler essentiel à l'œuvre, à tel point que ce qui paraissait inessentiel deviendra essentiel. De plus, puisque la plupart des œuvres de littérature ont été créées avec le plus grand soin et après mainte délibération, on incline à croire que tout ce qui se trouve dans l'œuvre est là pour une bonne raison, et est esthétiquement pertinent. L'approche qui voit l'œuvre d'art comme une unité organique dont les parties sont toutes essentielles est forte d'une longue tradition et jouit, aujourd'hui encore, d'une certaine popularité. Au vu de ces considérations, la troisième conception de l'identité opérable refuse de faire une distinction entre traits essentiels et inessentiels, considérant que tous les traits que comprend l'œuvre sont essentiels. À l'instar de la seconde conception, elle inclut donc tous les traits de l'œuvre; en revanche, elle nie qu'il soit possible de supprimer ou de modifier aucun de ces traits sans du même coup changer essentiellement l'identité de l'œuvre. Dans cette troisième conception, le noyau interne de traits essentiels de la première conception est simplement élargi au point d'embrasser tous les traits de l'œuvre qui sont en principe esthétiquement pertinents, et que la seconde conception (ou conception large) de l'identité opérable inclut dans l'identité de l'œuvre littéraire particulière. Ainsi, d'après la troisième conception de l'identité opérable, tout ce qui est un trait de l'œuvre littéraire en est un trait essentiel et fonctionne comme un critère nécessaire de son identité. Cette approche de l'identité opérable est défendue non seulement par des idéalistes comme Croce, mais aussi par des philosophes et des critiques de tradition empiriste.

C'est cette approche que Strawson paraît défendre lorsqu'il affirme que «le *critère d'identité* d'une œuvre d'art est la totalité des traits pertinents à son appréciation esthétique¹⁶». C'est encore cette thèse qu'avance Cleanth Brooks en expliquant l'hérésie de la

16. Peter Frederick Strawson, «Aesthetic Appraisal and Works of Art», *Freedom and Resentment*, Londres, Methuen, 1974, p. 185.

paraphrase. Brooks pose « que la paraphrase n'est pas le noyau réel de signification qui constitue l'essence du poème¹⁷ ». Il reconnaît que les tentatives de paraphrase « peuvent être inoffensives, à condition que nous ne les prenions pas pour le noyau interne du poème¹⁸ ». Si toutefois nous pensons qu'une paraphrase représente les traits essentiels du poème, alors nous devons considérer que le contexte total formé par les autres traits du poème lui est inessentiel, ou supposer « que nous pouvons reproduire l'effet du contexte total dans un énoncé condensé en prose¹⁹ ». Mais Brooks juge ces possibilités inacceptables, car « l'ensemble du contexte est crucial » à la cohérence, à l'unité et à « la structure essentielle du poème²⁰ ». Selon Brooks, l'essence du poème se diffuse dans l'ensemble du contexte ou dans la totalité de l'œuvre.

Nous voilà donc en présence de trois conceptions différentes de la notion d'identité de l'œuvre littéraire, bien que l'on puisse considérer que la troisième conception est réductible à un cas particulier de la première ou de la seconde conception, c'est-à-dire à un cas où les traits inessentiels supposés sont soit inclus dans le noyau central de l'essence, soit totalement exclus de l'appartenance à l'œuvre. Cette ambiguïté fondamentale du concept même d'identité de l'œuvre littéraire pose de sérieux problèmes à toute théorie cherchant à définir clairement et précisément l'identité de l'œuvre littéraire particulière. Car une question se pose immédiatement : quelle « identité » définir ? À l'évidence, la définition de l'identité posée par le premier type ne sera pas recevable pour la seconde conception, et vice versa. Ainsi semble-t-il logiquement impossible de proposer une définition précise de l'identité qui soit fidèle au concept d'identité de l'œuvre littéraire utilisé par la critique, car ce concept semble flou et fondamentalement ambigu.

17. Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn*, Londres, Dobson, 1960, p. 180.

18. *Ibid.*, p. 188.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*, p. 189.

On pourrait voir la troisième conception comme une tentative de dissiper cette ambiguïté en comblant l'écart séparant les deux conceptions fondamentales de l'identité, celle de l'essence interne, et celle de la totalité, ou en les fusionnant, par le truchement de la doctrine organiciste selon laquelle tous les traits de l'œuvre jouent un rôle essentiel et central dans son identité. C'est sans doute pour cette raison, du moins en partie, que les théories organicistes de l'identité opérable ont été si populaires, et que les tentatives de définir l'identité de l'œuvre littéraire tendent vers cette tierce conception. Cependant, la manière dont ces théories rendent compte de l'individuation effective des œuvres littéraires est décidément fautive. On a vu que des manifestations littéraires peuvent différer sur le plan des traits esthétiquement pertinents tout en continuant d'être la même œuvre, et qu'une œuvre peut être modifiée dans plusieurs de ses traits esthétiquement pertinents tout en demeurant la même œuvre. Toutefois, il est peut-être injuste de rejeter des définitions de l'identité de l'œuvre littéraire sans au moins les exposer, ainsi que les théories de l'identité qui leur ont donné naissance, afin d'examiner si elles réalisent les deux objectifs que vise la définition de l'identité opérable, et les deux tâches qui incombent à la théorie de l'identité opérable.

II

1. Commençons par les théories défendues par Richards et par Osborne: la théorie de l'identité expérientielle, et celle de l'identité perceptuelle. Ces théories sont très similaires, et l'on peut même les considérer comme des versions différentes de la même approche de fond, consistant à définir l'identité opérable à partir d'un sujet de l'expérience ou de la perception. Toutes deux se heurtent aux mêmes graves difficultés, soulevées par la subjectivité et la variété intrinsèque de l'expérience et de la perception.

Richards définit l'identité de l'œuvre littéraire à partir d'une «expérience standard» définitoire particulière: les expériences qui lui sont similaires appartiennent à la «classe d'expériences» qui constitue l'œuvre; celles qui en diffèrent n'appartiennent pas à cette classe et

ne sont pas véritablement des expériences de l'œuvre²¹. De la même façon, Osborne s'appuie sur «un ensemble spécifique de perceptions²²» pour définir l'œuvre. Il n'y a qu'une manière correcte de la percevoir, «de la voir telle qu'elle est²³», et les perceptions qui diffèrent de cet ensemble définitoire de perceptions sont en fait des perceptions d'une œuvre différente. Ainsi, Richards et Osborne soutiennent-ils que «deux personnes lisant "le même poème" auront probablement conscience de poèmes différents²⁴», puisque leurs expériences ou perceptions d'une œuvre différeront sans doute de façon significative, et puisque les œuvres sont définies et individuées en fonction de l'identité d'expérience ou de perception. Quelle est donc l'expérience ou la perception définitoire dont les autres ne sauraient s'écarter de manière significative sans cesser d'être des expériences ou des perceptions de la même œuvre? Richards propose de prendre pour «expérience standard l'expérience pertinente du poète lorsqu'il contemple sa composition achevée²⁵.» Sans le poser aussi explicitement, Osborne suggère clairement que l'ensemble définitoire de perception doit être celui de l'auteur²⁶.

Nous avons donc affaire à une théorie qui propose une définition générale de l'œuvre littéraire: ce qui constitue, en substance, la même

21. Ivor Armstrong Richards (*Principles of Literary Criticism*, Londres, Routledge, 1976, p. 178) écrit que les expériences relevant de l'œuvre ne doivent «différer sur aucun trait au-delà d'un certain degré, qui varie en fonction de chaque trait», de l'expérience standard définitoire. Par exemple, «l'expérience doit à l'évidence inclure la lecture des mots avec une correspondance assez étroite sur le plan du rythme et des sonorités. Les différences de tonalité n'importent pas, à condition que soient conservées les relations entre les tonalités» (*ibid.*, p. 177-178).

22. Harold Osborne, *Aesthetics and Criticism*, *op. cit.*, p. 234. On pourrait considérer la théorie d'Osborne comme une variante spécifique de la théorie générale expérientielle de l'identité opérable proposée par Richards, dans la mesure où, à une occasion, Osborne définit l'œuvre en termes d'«expériences perceptuelles» (p. 247).

23. *Ibid.*, p. 319.

24. *Ibid.*, p. 232. Voir également Richards, *op. cit.*, p. 163.

25. Richards, *op. cit.*, p. 178.

26. Osborne, *op. cit.*, p. 233, 316-317.

expérience que celle de l'auteur lorsqu'il contemple son œuvre finie, est cela même qui constitue l'identité de l'œuvre. De plus, les théories expérientielles ou perceptuelles proposées par Richards et Osborne peuvent rendre compte de l'identité ou de l'unicité de l'œuvre dans ses différentes manifestations, mais aussi de nos jugements d'authenticité. Deux manifestations différentes doivent être considérées comme une seule et même œuvre littéraire, et jugées comme des manifestations authentiques de celle-ci, si et seulement si elles peuvent produire substantiellement la même expérience ou le même ensemble de perceptions que celui qui définit l'œuvre.

Malheureusement, cette explication de l'identité et de l'authenticité est incorrecte et problématique car, dans sa version expérientielle comme dans sa version perceptuelle, l'approche subjectiviste entraîne des conséquences absurdes. Elle nous contraint à adopter l'idée selon laquelle le même poème ne saurait être éprouvé ou perçu de manières substantiellement différentes, puisque les expériences ou perceptions s'écartant de façon significative de l'expérience ou de la perception définitoire ne constituent pas des expériences ou perceptions de l'œuvre définie. Position bien évidemment absurde. Même si l'on ignore le fait évident que différents critiques perçoivent souvent de façons très différentes la même œuvre de littérature, l'expérience de la lecture montre suffisamment que la même œuvre peut être éprouvée ou perçue de manières très diverses. En outre, les critiques affirment souvent que deux perceptions ou interprétations très différentes de la même œuvre peuvent être valides.

C'est pourquoi il est incorrect d'envisager l'identité de l'œuvre littéraire en s'appuyant sur l'identité de l'expérience ou de la perception. Une telle norme de l'identité opérable ruine la pratique critique dans son ensemble; si des expériences différentes impliquent différentes œuvres de littérature, alors, comme Osborne le reconnaît lui-même, quand les critiques paraissent en désaccord à propos d'une œuvre particulière, « nous ne pouvons jamais savoir s'ils ont fait l'expérience de la même œuvre d'art ou bien d'œuvres

différentes²⁷ ». De plus, à supposer qu'ils aient fait l'expérience de la même œuvre, à supposer donc que ce soit bien de la même œuvre qu'ils parlent, le désaccord critique n'équivaut guère qu'à un désaccord «sémantique» – une divergence concernant la manière de décrire la même expérience ou perception de l'œuvre. Enfin, en ramenant l'identité opérable à l'identité de l'expérience ou de la perception, on est conduit à une absurdité: une seule copie ou exécution d'un poème n'est généralement pas la manifestation d'une œuvre littéraire, mais celle d'un nombre indéfini d'œuvres différentes, d'autant d'œuvres qu'il existe d'expériences ou de perceptions de cette manifestation différant de manière significative. Façon pour le moins curieuse et inadéquate de rendre compte du fait que des manifestations littéraires différentes sont la même œuvre littéraire.

Les jugements d'authenticité posent des problèmes similaires: la même copie ou exécution passerait pour une manifestation authentique de plusieurs œuvres différentes, c'est-à-dire d'œuvres différentes correspondant à des expériences ou perceptions substantiellement différentes de cette œuvre. Autre problème relatif aux critères d'authenticité expérientiels ou perceptuels: on peut très bien imaginer de grandes mutations de *Weltanschauung* qui rendraient impossible, pour ce que nous considérons normalement comme une copie authentique d'une œuvre donnée, par exemple l'*Élégie* de Gray, de produire substantiellement la même expérience que celle de l'auteur, et donc d'être authentique. Dans ce cas, même si notre copie était un fac-similé parfait du manuscrit original de Gray, elle ne pourrait être une manifestation authentique de l'œuvre, puisqu'il lui serait impossible de susciter l'expérience nécessaire. Pour sauver le critère expérientiel, on pourrait le requalifier en lui donnant pour détermination d'«être capable de produire l'expérience désirée dans des conditions favorables». Mais alors, il deviendrait tout à fait possible d'imaginer des conditions favorables dans lesquelles une copie ou exécution clairement inauthentique produirait la réaction désirée, donc

27. *Ibid.*, p. 233.

serait considérée comme authentique. C'est peut-être pour parer leur position contre la possibilité que des expériences correctes soient produites par des textes qui ne le seraient pas qu'Osborne et Richards font de l'identité syntaxique d'un texte une condition de l'identité de l'expérience, donc un critère nécessaire de l'identité de l'œuvre littéraire et de l'authenticité de ses manifestations²⁸. Mais, comme nous le verrons bientôt, la norme de l'identité syntaxique n'est pas sans poser de sérieux problèmes.

Ainsi, l'identité de l'expérience ou de la perception ne saurait rendre adéquatement compte des manières dont nous identifions différentes manifestations littéraires comme la même œuvre de littérature, ni de nos jugements concernant l'authenticité des manifestations supposées d'une œuvre donnée. Les théories de Richards et d'Osborne ne parviennent pas à atteindre ces objectifs fondamentaux de toute théorie de l'identité opérable. De plus, la définition de l'identité de l'œuvre qui émerge de leurs théories ne parvient pas à réaliser les deux objectifs d'une telle définition : la définition selon laquelle l'œuvre littéraire est une classe d'expériences ou de perceptions qui ne diffèrent pas substantiellement de l'expérience définitoire de l'auteur lorsqu'il contemple son œuvre achevée n'apporte guère de lumière sur la nature de l'œuvre en question. Elle n'offre pas une meilleure compréhension de l'œuvre particulière et de ses propriétés importantes. Elle n'atteint pas non plus le second objectif de la définition de l'identité opérable, puisque, comme nous l'avons vu, elle propose une norme d'authenticité inadéquate.

2. Avant de recourir à la norme syntaxique d'identité, on pourrait être tenté de dire que c'est l'identité sémantique qui rend compte de l'identité de l'œuvre littéraire dans ses différentes manifestations. Cela permettrait à des textes qui diffèrent syntaxiquement (donc aussi aux traductions) de compter pour des manifestations de la même œuvre,

28. Osborne : « Le poème est l'agencement spécifique de mots que nous appelons le poème [...]. Aucun autre ensemble de mots ne peut lui être substitué (*ibid.*, p. 319). Voir aussi Richards, *op. cit.*, p. 177-178.

à condition qu'ils soient sémantiquement identiques, c'est-à-dire qu'ils aient la même signification. De la même façon, on pourrait juger de l'authenticité d'une manifestation selon qu'elle a ou n'a pas la même signification qu'une manifestation paradigmatique ou faisant autorité, et l'on pourrait laisser le critique libre de statuer sur ce second point.

Toutefois, une telle théorie de l'identité opérable se heurterait à de graves difficultés. Premièrement, l'identité (*sameness*) de signification ou la synonymie s'est révélée être une notion complexe et déconcertante, qui soulève plus de questions qu'elle n'en résout²⁹. Il en va *a fortiori* de même pour l'«identité approximative de signification» invoquée par Stevenson³⁰. Deuxièmement, on dit souvent que la signification d'une œuvre littéraire peut changer d'une période à une autre, même si son texte ne subit pas de modifications syntaxiques; mais le fait est qu'en dépit de telles différences de signification, nous ne posons pas l'existence de différentes œuvres littéraires. En effet, même au cours d'une seule période, certaines manifestations littéraires (notamment des exécutions interprétatives) peuvent présenter de grandes différences de signification, tout en demeurant considérées comme des manifestations de la même œuvre. En outre, et pour la même raison, l'identité (et même l'identité «approximative») de signification ne peut adéquatement expliquer nos jugements d'authenticité, puisque les lectures interprétatives d'une œuvre peuvent présenter de grandes différences tout en étant toutes tenues pour authentiques. Compte tenu de la grande tolérance de l'œuvre littéraire aux variations interprétatives (sur le plan de l'exécution comme de la critique), il semble donc peu indiqué de considérer l'identité de signification comme la norme de l'identité de l'œuvre, et de l'authenticité de ses manifestations.

29. La nature problématique de la notion de synonymie a été analysée par Quine, dans «Les deux dogmes de l'empirisme», in P. Jacob (dir.), *De Vienne à Cambridge*, Paris, Gallimard, 1980, ainsi que par Goodman, «On Likeness of Meaning» (*Problems and Projects*, New York, Bobbs-Merrill, 1972).

30. Voir Charles Leslie Stevenson, «On "What Is a Poem?"», *Philosophical Review*, vol. 66, 1957, p. 337-338.

Stevenson parlait d'identité (*sameness*) approximative de signification afin de définir la notion de *mégatype*, qu'avec d'autres³¹, il employait pour rendre compte de l'identité de l'œuvre littéraire à travers ses différentes manifestations présentant des variations syntaxiques. Ces versions, comme peut-être les adaptations théâtrales et cinématographiques d'une œuvre littéraire, peuvent être considérées comme des occurrences de l'œuvre mégatype. C'est pourquoi il a pu affirmer que nous identifions l'œuvre littéraire elle-même à un mégatype, que nous « identifions le poème avec le poème mégatype³² ». J'ai déjà soutenu, à partir d'un argument ontologique, que l'œuvre littéraire ne peut être adéquatement identifiée à un mégatype ou considérée comme tel. Mais, quoi qu'il en soit, si l'on interprète l'identité de mégatype comme étant grossièrement équivalente à l'identité (*sameness*) approximative de signification, alors la manière effective dont nous individuons les œuvres et jugeons de leur authenticité constitue une base suffisante pour rejeter la théorie de l'identité opérable comme mégatype.

3. Beaucoup d'esthéticiens traitent le problème de l'identité de l'œuvre littéraire en recourant à la norme de l'identité syntaxique ou textuelle. Même lorsque l'œuvre n'est pas identifiée au texte en soi (comme chez Richards et Osborne), on peut encore considérer que l'identité du texte constitue un critère nécessaire de l'identité opérable et de l'authenticité. Bien qu'il n'ait pas identifié l'œuvre à son texte, Croce lui-même soutenait que le texte était si étroitement lié à l'identité de l'œuvre que tout changement du premier constituait une violation de la seconde. Dans l'œuvre d'art littéraire, nous dit Croce, « il n'y a que des mots justes : la même intuition ne peut être exprimée que d'une seule façon³³ ». C'est pourquoi la moindre modification ou traduction « soit atténuée et gâche [le

31. Par exemple, Joseph Margolis, « The Identity of a Work of Art », in F.J. Coleman (dir.), *Contemporary Studies in Aesthetics*, New York, McGraw Hill, 1968.

32. *Ibid.*, p. 42.

33. Benedetto Croce, *op. cit.*

texte], soit crée une nouvelle expression³⁴», une nouvelle œuvre d'art. Mais le mieux est encore de considérer la validité et la valeur de l'approche syntaxique sous sa forme la plus rigoureuse et la plus englobante, où l'identité de l'œuvre littéraire est entièrement définie en termes d'identité syntaxique textuelle, comme dans la théorie goodmanienne de l'identité de l'œuvre littéraire.

Goodman soutient que l'identité syntaxique textuelle, c'est-à-dire l'identité d'un texte dans une langue donnée, indépendamment de son aspect sémantique, peut fournir une explication adéquate de l'identité de l'œuvre littéraire. Selon lui, il s'agit d'une condition à la fois nécessaire et suffisante pour l'identité opérable et l'authenticité des manifestations. Goodman donne une interprétation très large de la notion de *syntaxe*, où il inclut non seulement les combinaisons de mots mais aussi les combinaisons de n'importe quels caractères de la langue dans laquelle l'œuvre est composée. Ainsi, pour Goodman, l'identité syntaxique recouvre-t-elle l'identité de l'orthographe et de la ponctuation, «c'est-à-dire une correspondance exacte quant aux séquences de lettres, aux espacements et aux signes de ponctuation³⁵». Il voit cette norme d'identité textuelle comme le seul critère d'identité et d'authenticité, ce qui le conduit à formuler la définition suivante de l'identité de l'œuvre littéraire :

Une œuvre littéraire n'est pas la classe-de-concordance d'un texte mais le texte ou le script lui-même. Toutes les inscriptions et énonciations du texte, et seulement elles, sont des exemples de l'œuvre [...]. Même le remplacement d'un caractère dans un texte par un autre caractère synonyme (s'il peut s'en trouver dans un langage discursif) produit une œuvre différente. [...] L'identité de langage et l'identité syntaxique à l'intérieur du langage sont toutes deux des conditions nécessaires pour l'identité d'une œuvre littéraire³⁶.

34. *Ibid.*

35. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.*, p. 149.

36. *Ibid.*, p. 248.

La définition de Goodman explique en quel sens les différentes manifestations littéraires peuvent être rapportées les unes aux autres comme étant la même œuvre littéraire. Elle donne aussi une description précise de la manière dont il convient de formuler des jugements concernant l'authenticité des manifestations. En outre, sa théorie est supérieure à celle de Richards et d'Osborne en ce qu'elle peut facilement accorder une place à différentes perceptions, expériences et évaluations de la même œuvre de littérature. Elle peut même accorder une place au fait que les différentes manifestations authentiques d'une œuvre peuvent différer sur le plan de la signification et des propriétés esthétiques. Jusque-là tout va bien. Mais les difficultés surviennent lorsque Goodman s'écarte trop des manières ordinaires d'individuer les œuvres littéraires et de juger de l'authenticité de leurs manifestations supposées.

Car d'ordinaire, nous considérons que les propriétés esthétiques importantes d'une œuvre ont une très grande pertinence pour son identité et l'authenticité de ses exécutions. Or Goodman exclut explicitement ces propriétés du noyau des propriétés constitutives définissant l'identité de l'œuvre et l'authenticité de ses manifestations³⁷. De plus, en règle générale, nous n'exigeons pas l'identité syntaxique parfaite prescrite par la théorie de Goodman, qui produit des conséquences pour le moins bizarres : une copie différant du texte original par une lettre ou un seul signe de ponctuation ne peut strictement compter pour une copie de l'œuvre, mais « produit une œuvre différente ». Un auteur, un éditeur, un exécutant, ne saurait faire la moindre révision sans produire une œuvre totalement différente. Les traductions ne sont pas des manifestations des œuvres qu'elles se proposent de restituer : afin de lire une œuvre, on est logiquement contraint de la lire dans la langue originale. Et s'il existe n textes rivaux d'une œuvre, si minimes que soient leurs différences respectives, il s'agira des textes de n œuvres différentes portant trompeusement le même titre.

37. *Ibid.*, p. 153 et 248.

Goodman a bien conscience du fait que le sens commun et les jugements critiques ordinaires d'identité et d'authenticité contredisent sa norme syntaxique stricte, ainsi que les conséquences qu'elle implique, mais il affirme que «l'usage ordinaire indique ici le chemin qui mène la théorie au désastre³⁸», et qu'il faut donc l'abandonner, puisque sa critériologie plus souple, autorisant quelques lettres ou mots erronés (ou, en musique, quelques notes erronées), est trop lâche pour assurer la préservation de l'identité opérable, et peut permettre en principe qu'une œuvre subisse d'horribles déformations.

Le principe d'apparence innocente selon lequel les exécutions ne différant que d'une note sont des exemples de la même œuvre risque d'avoir pour conséquence – par suite de la transitivité de l'identité – que toutes les exécutions, quelles qu'elles soient, sont de la même œuvre. Si nous autorisons la moindre déviation, toute assurance de préserver l'œuvre et de préserver la partition est perdue; car par une série d'erreurs d'omission, d'addition et de modification n'affectant qu'une seule note, nous pouvons faire tout le trajet qui mène de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven aux *Trois Souris aveugles*³⁹.

Le même genre d'argument peut s'appliquer aux lettres qui composent les œuvres littéraires, et servir à montrer que la métamorphose de *Lycidas* de Milton en *Jack and Jill*⁴⁰ est logiquement possible.

Mais y a-t-il quelque raison véritable de craindre cette possibilité lointaine, et simplement logique? Et nous faut-il donc nous écarter à ce point de nos pratiques critiques ordinaires afin de nous en prémunir? Certainement pas. Il nous faut des critères d'identité opérable et d'authenticité pour nous préserver de certaines menaces, réelles ou plausibles, mais non pas de tous les dangers logiquement possibles. Mais Goodman, qui méprise le sens commun et se méfie

38. *Ibid.*, p. 148, n. 13.

39. *Ibid.*, p. 226.

40. Célèbre comptine dans le monde anglophone. [NdT.]

d'une pratique critique ordinaire confiante en des notions aussi vagues que celles de signification et de propriétés esthétiques, soutient fermement que seule sa définition syntaxique précise des propriétés constitutives de l'œuvre littéraire permettra d'adéquatement assurer la conservation de son identité.

Or lorsqu'on évalue un conservateur, on doit prendre en compte la valeur de ce qu'il réussit à conserver. Par exemple, un conservateur de pêches en boîte, même s'il conserve parfaitement la forme et la couleur du fruit, ne sera ni bon ni même seulement satisfaisant s'il n'en conserve pas le goût. De même, dans le cas de l'œuvre littéraire, nous désirons une définition ou une théorie qui conservera ce que nous voulons préserver dans l'identité de l'œuvre. C'est là le point d'achoppement de la théorie de Goodman : l'œuvre qu'elle conserve ne vaut pas réellement la peine de l'être. La pratique critique établie conserve mieux les œuvres littéraires, ou, plus précisément peut-être, elle préserve les meilleures œuvres. La définition de Goodman échoue en deux sens différents : elle est à la fois trop stricte et trop lâche.

Elle est trop stricte en ce qu'elle exclut les copies et exécutions faussées par une lettre, un mot, un signe de ponctuation. Ironiquement, pareille rigidité a pour effet de rendre l'œuvre littéraire extrêmement fragile, incapable de souffrir la moindre variation textuelle, pas même une coquille tout à fait évidente – ce qui représente une menace bien réelle, et pas simplement logiquement possible, pour la conservation des œuvres. Il est aisé d'imaginer un cas où le texte original d'une œuvre serait supplanté par un texte syntaxiquement différent, et où, du fait de la supériorité du second (sur le plan de l'orthographe), le premier texte tomberait dans l'oubli. D'après la théorie de Goodman, cette œuvre littéraire serait perdue parce que son texte original, bien que moins satisfaisant, serait perdu. Ainsi, sa définition de l'identité, rigide par excès de précision, nous amènerait à perdre cette œuvre au lieu de la conserver. En outre, elle rend l'œuvre trop inaccessible, puisqu'elle interdit qu'on puisse la lire ou l'apprécier autrement que dans sa langue ou sa syntaxe d'origine. Nous ne pouvons lire l'*Odyssée* que dans le texte grec original, à

supposer que ce soit bien celui que nous possédions; mais nous ne pouvons pas non plus lire Shakespeare dans une version à l'orthographe modernisée. Définir une œuvre de telle façon qu'elle ne puisse en principe être traduite, c'est définir une œuvre trop inaccessible. Nous voulons au moins que nos œuvres littéraires conservent leur identité une fois traduites.

Goodman a par la suite défendu la rigidité de sa théorie en avançant que sa définition de l'identité opérable et de l'authenticité décrit non pas l'ordinaire mais l'idéal⁴¹. Mais sa thèse n'est guère convaincante, car les œuvres définies par Goodman n'ont pas grand-chose d'idéal. Ce qui n'est pas simplement dû à une rigidité excessive, mais aussi à une permissivité excessive qui lui fait accepter certaines exécutions douteuses au titre de manifestations authentiques d'œuvres données. Et bien que l'«idéal» puisse justifier la rigidité, la fragilité et l'inaccessibilité, il ne peut en même temps tolérer une trop grande permissivité.

Car la définition purement syntaxique posée par Goodman ne peut qu'être trop lâche. Une lecture orale ironique ou moqueuse d'un poème d'amour ou religieux sincère peut satisfaire à la norme syntaxique et donc, pour Goodman, compter pour parfaitement authentique. Pourtant, il est clair que nous ne traitons pas, et que nous ne souhaitons pas traiter, de telles lectures comme des manifestations authentiques de ces œuvres, mais comme des manières de les déformer ou de les ridiculiser, parce que nous traitons la signification et les propriétés esthétiques comme des facteurs de l'identité d'une œuvre, propriétés pourtant absentes de l'œuvre telle que la définit Goodman. Difficile d'admettre, en conséquence, que sa définition de l'identité opérable et de l'authenticité définit un idéal.

Outre ces inadéquations, la définition de Goodman est incapable de fonctionner comme norme permettant de déterminer l'authenticité de textes rivaux d'une œuvre littéraire, de décider, par exemple, lequel, du texte de *Hamlet* contenu dans l'in-folio ou dans le second

41. Nelson Goodman, *Problems and Projects*, *op. cit.*, p. 135.

in-quarto, est le plus authentique. Pour la critique, l'authenticité relative ou comparative de textes rivaux constitue un problème important, or la norme syntaxique peut seulement traiter de cas où il existe un texte unique, disponible et définitif. Il est pourtant fréquent qu'un tel texte n'existe pas, et, dans le cas de certaines œuvres, qu'il ne puisse exister. Non seulement la théorie de Goodman est mal équipée pour traiter ce problème des textes rivaux, mais elle est logiquement contrainte de nier qu'il y a un problème, puisque des textes différents doivent par définition être les textes d'œuvres différentes. Mais nous ne pouvons nier que ce problème existe, et que les critiques qui emploient des critères d'identité et d'authenticité différents des critères syntaxiques en donnent souvent un traitement tout à fait fécond.

La définition de Goodman n'indique donc pas une bonne norme d'authenticité: mais, en manière de compensation, remplit-elle la seconde exigence d'une définition de l'identité opérable, en proposant une meilleure compréhension de l'œuvre fondée sur la détermination de ses propriétés constitutives? À peine. Car lorsque nous analysons l'identité d'une œuvre littéraire particulière afin d'enrichir la compréhension que nous en avons, c'est rarement l'agencement typographique du texte que nous analysons, mais plutôt la signification, l'intrigue, les images et les propriétés esthétiques de l'œuvre. Et si nous cherchons à savoir en quoi le *Faust* de Goethe diffère du *Docteur Faustus* de Thomas Mann, nous ne serons pas satisfaits d'entendre, pour toute réponse, que le texte est différent. Insatisfaction qui ne sera en rien atténuée si l'on nous indique les innombrables différences textuelles séparant ces œuvres.

La définition syntaxique de l'œuvre littéraire ne parvient donc à accomplir aucun des deux objectifs principaux qui motivent les tentatives de définition de l'identité de l'œuvre. En outre, elle se révèle incapable de fournir une théorie philosophique adéquate de l'identité opérable qui puisse rendre compte des manières dont nous individuons les manifestations littéraires différentes comme la même œuvre littéraire, et de nos jugements concernant l'authen-

tivité des manifestations supposées d'œuvres littéraires données⁴². La théorie de Goodman ne peut absolument pas en rendre compte, puisque, comme nous l'avons vu, elle ne peut s'y adapter ni s'y conformer. On a donc montré que les théories de l'identité perceptuelle, expérientielle, sémantique et syntaxique étaient inadéquates à l'identité fort complexe de l'œuvre littéraire. Avant, toutefois, de conclure en proposant une meilleure approche de l'identité opérable, je voudrais souligner trois traits méthodologiques fondamentaux qui me paraissent sous-tendre et vicier les théories considérées jusqu'ici, surtout celle de Goodman. L'exposition de ces erreurs de fond devrait nous guider vers une conception plus satisfaisante de l'identité de l'œuvre littéraire.

4. Premier problème méthodologique : l'usage d'un seul critère exclusif pour déterminer ou rendre compte de l'identité de l'œuvre littéraire.

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que l'œuvre littéraire possède de multiples aspects différents, qui ne relèvent pas tous d'une seule et même catégorie ontologique traditionnelle. Étant donné cette complexité, il semble très peu vraisemblable que les œuvres littéraires

42. Il est intéressant de noter que l'approche syntaxique de l'identité opérable s'est également vue rejeter par les juristes dans leur traitement du droit d'auteur. Ces derniers reconnaissent qu'il est essentiel à la protection de la propriété littéraire que le droit d'auteur « ne puisse être limité littéralement au texte, car un plagiaire pourrait le contourner en procédant à des modifications immatérielles » (cf. Benjamin Kaplan et Ralph S. Brown, *Cases on Copyright*, New York, 1966, p. 247). Il est en outre intéressant de remarquer non seulement qu'un texte constituant une variante syntaxique peut violer le droit d'auteur, mais que tel n'est pas le cas d'un texte syntaxiquement identique s'il n'est pas copié à partir du texte protégé. Une pluralité de droits d'auteurs valides peut même s'appliquer à des œuvres syntaxiquement identiques (voir *ibid.*, p. 172). Les juristes semblent donc privilégier l'idée de l'identité opérable comme formule ou configuration commune, plutôt que le critère de l'identité syntaxique (voir *ibid.*, p. 247-248). Je proposerai moi-même une semblable notion de l'identité à la fin de ce chapitre. On peut étendre la notion de configuration de l'œuvre littéraire aux adaptations de cette œuvre dans d'autres médiums, où elle pourra donc également être protégée par la loi.

puissent être adéquatement identifiées et individuées en fonction d'un seul critère se rapportant essentiellement à un seul aspect de l'œuvre. Il est absurde de se forcer à adopter, pour toutes les œuvres littéraires, dans tous les contextes, un seul critère parmi les multiples critères expérimentiels, perceptuels, syntaxiques, sémantiques, historiques et esthétiques potentiellement pertinents. Nous ne devrions pas nous sentir obligés de dénier, à l'instar de Goodman, toute pertinence aux propriétés esthétiques comme critères d'identité et d'authenticité, simplement parce que nous reconnaissons la pertinence des critères syntaxiques. Nous devrions reconnaître, au contraire, que nous employons une grande variété de critères dans nos jugements d'identité et d'authenticité, qu'il n'y a rien de mal à cela, sauf peut-être que cela frustre un désir déraisonnable de simplicité. Il semble en effet que seul un réseau complexe de critères peut faire justice à l'identité complexe et riche de l'œuvre littéraire.

Le second trait méthodologique pernicieux dans les théories que j'ai critiquées réside dans la clôture rigide et prématurée imposée au concept de l'œuvre particulière, strictement et inflexiblement définie à partir de conditions nécessaires et suffisantes. L'identité de l'œuvre et l'authenticité de ses manifestations se trouvent définies une fois pour toutes – par *une* expérience particulière, par *un* ensemble de perceptions, par *une* signification, par *un* texte –, et ne peuvent donc souffrir la plus infime modification ni la moindre évolution. Tout ce qui s'écarte de cette définition, tout ce qui n'est pas contenu en elle, se voit à jamais exclu de l'œuvre proprement dite. Selon la définition stricte⁴³ que l'on adopte, on aboutit à la conséquence absurde qu'il ne saurait y avoir d'expérience ou de perception nouvelle d'une œuvre littéraire donnée, ou qu'aucune signification nouvelle ne saurait lui être attribuée, ou qu'elle ne peut souffrir aucun changement textuel. Or c'est un lieu commun de la critique que de dire qu'une

43. Ici comme ailleurs dans ce chapitre, j'utiliserai l'expression « définition stricte » et d'autres formules similaires pour désigner une définition reposant sur des conditions nécessaires et suffisantes.

même œuvre littéraire a, à travers les âges, été perçue ou éprouvée de façons nouvelles, qu'elle a revêtu des significations nouvelles, qu'elle a subi des changements textuels. Mais en outre, à supposer même que ces évolutions soient de rares exceptions plutôt que la règle, on n'en voudrait pas moins maintenir ouvert le concept de l'œuvre particulière, afin qu'il puisse s'ajuster au changement, si changement il devait y avoir. Car, tout comme le concept d'œuvre de littérature, les concepts des œuvres particulières sont essentiellement empiriques et possèdent une texture ouverte, et c'est pourquoi ils résistent aux tentatives d'en donner des définitions strictes, en termes de conditions nécessaires et suffisantes. Vouloir à tout prix clore ces concepts en définissant les propriétés nécessaires et suffisantes des œuvres particulières et de leurs manifestations authentiques, c'est donc s'exposer à d'évidentes difficultés. Étant donné la nature, essentiellement créative, de l'art littéraire, qui recouvre les lectures et interprétations des critiques, et la créativité de ses plus admirables représentants, nous devons nous garder des concepts fermés.

Les théories de l'identité opérable critiquées plus haut, tout particulièrement celle de Goodman, semblent pâtir d'une troisième erreur fondamentale. Elles tendent à traiter l'authenticité d'une manifestation comme une simple affaire de sanction positive ou négative. Soit une copie ou exécution supposée est authentique, et alors elle est parfaitement authentique, soit elle est simplement inauthentique, et n'est donc pas réellement une manifestation de l'œuvre donnée. En d'autres termes, ces théories ne rendent pas compte des degrés d'authenticité, ou ne les tolèrent pas. Chez Goodman, par exemple, une copie ou une lecture syntaxiquement correcte du texte définitif constitue tout ce qui est requis d'une copie ou d'une exécution authentique. Si rien de moins n'est exigé, rien de plus ne l'est non plus. Ainsi, bien qu'une lecture syntaxiquement correcte puisse être une interprétation parodique, et une autre, au contraire, d'une extraordinaire fidélité interprétative, pour Goodman, ces deux exécutions doivent être parfaitement, donc également authentiques, dès lors que toutes deux correspondent à la

norme syntaxique. Bien plus, une troisième exécution différant de la seconde seulement parce qu'elle omettrait une seule syllabe insignifiante serait totalement inauthentique, puisqu'elle n'obéirait pas complètement à la norme syntaxique d'authenticité. Pour Goodman, il s'agirait même d'un exemple d'une œuvre totalement différente. On retrouve le même genre de désintérêt ou d'intolérance pour les degrés d'authenticité dans les théories de Richards et d'Osborne, bien que ces derniers se soucient plus de l'authenticité de l'expérience et de la perception que de celle de la manifestation.

Cependant, il suffit de considérer les besoins et les pratiques critiques pour voir que cette approche catégorique du « tout ou rien » est fautive et inadaptée à nos jugements d'authenticité effectifs. C'est un lieu commun de la critique que de dire que, parmi les multiples exécutions et copies d'une œuvre acceptées comme authentiques, certaines le sont plus que d'autres, car elles captent ou rendent mieux l'identité d'une œuvre donnée. Face à l'exécution d'un poème, à une variante ou traduction d'une œuvre donnée, les jugements que nous formulons reviennent plus souvent à opérer des classements relatifs à l'authenticité comparée des manifestations qu'à prendre des décisions catégoriques concernant leur authenticité ou leur inauthenticité. Les critiques fournissent des efforts considérables pour déterminer l'authenticité relative des textes concurrents d'une œuvre. Wilson a consacré deux volumes aux textes de *Hamlet*⁴⁴, et Greg a écrit deux ouvrages pour démontrer que le texte A du *Doktor Faustus* de Marlowe est moins authentique que le texte B, et que le texte reconstruit qu'il propose est plus authentique que l'une et l'autre version⁴⁵. Mais dans le cadre de l'appréciation ordinaire, ou même dans celui de la critique, nous considérerions une copie

44. John Dover Wilson, *The Manuscript of Shakespeare's Hamlet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1934.

45. Walter Wilson Greg, *Marlowe's Doktor Faustus*, Oxford, Clarendon Press, 1950; et W. Greg (éd.), *The Tragical History of the Life and Death of Doktor Faustus*, Oxford, Clarendon Press, 1950.

de n'importe lequel de ces trois textes comme une manifestation authentique du *Doktor Faustus* de Marlowe, et Greg lui-même ne soutiendrait pas que les textes moins authentiques ne soient pas des textes de l'œuvre, mais des exemples d'autres œuvres.

L'importance dont jouit l'authenticité relative ou comparative dans le domaine de la critique est indéniable, et c'est pourquoi les théories qui ne l'autorisent ni n'en rendent compte sont condamnées à l'inadéquation. Voilà qui devrait nous dissuader de percevoir l'identité opérable à partir de semblables définitions strictes. En outre, la clôture prématurée impliquée par ces définitions les rend, de même que les théories de l'identité où elles prennent naissance, doublement suspectes. De la même façon, nous avons appris à nous méfier des théories et des définitions qui reposent exclusivement sur un critère ou aspect définitoire simple de l'œuvre littéraire. Nous allons maintenant tenter de proposer une manière alternative de déterminer l'identité de l'œuvre littéraire et l'authenticité de ses manifestations.

III

1. Mon approche de l'identité opérable ne vise pas à fournir une définition générale stricte des propriétés constitutives de l'œuvre littéraire (ni une norme d'authenticité claire qui résulterait de cette définition), susceptible de s'appliquer à toutes les œuvres littéraires dans tous les contextes, critiques comme ordinaires. En effet, les définitions de ce genre ne sauraient en principe être adéquates. C'est non par une définition générale, mais par la critique détaillée d'œuvres individuelles que l'on parvient le mieux à déterminer l'identité de l'œuvre littéraire et l'authenticité de ses manifestations. Ce sont en effet les critiques qui révèlent et déterminent les traits et propriétés constitutifs de l'œuvre, et qui nous disent ce qui doit compter pour manifestation authentique, ou quels critères une manifestation doit remplir pour prétendre à l'authenticité. Cependant, la critique pratique elle-même ne saurait nous offrir des définitions strictes et adéquates de l'identité des œuvres particulières, dont l'identité est

essentiellement ouverte et contestée par les critiques. La plupart des critiques en sont venus à accepter l'idée qu'il ne saurait y avoir d'interprétation exhaustive et définitive de l'œuvre littéraire, ni d'explicitation totale ultime de toutes ses significations et propriétés esthétiques. Par conséquent, on peut se demander pourquoi les esthéticiens ont mis aussi longtemps à se rendre compte qu'il ne pourrait pas y avoir de définition absolue et exhaustive de l'identité de l'œuvre, de définition des propriétés nécessaires et suffisantes exigées de toute manifestation authentique de celle-ci.

Après avoir renoncé à la définition de l'identité opérable et de l'authenticité, le philosophe peut s'occuper de tâches plus productives, et notamment de clarifier comment il est possible de spécifier ou de déterminer l'identité d'une œuvre littéraire, en examinant quel genre de concept est le concept de l'œuvre particulière (par exemple, le concept de l'*Élégie* de Gray, de *Moby Dick*, etc.), donc, comment il convient de spécifier son contenu. De la même façon, bien qu'il ne puisse fournir un critère ou un ensemble de critères adéquats pour juger de l'authenticité, le philosophe pourrait sans doute déterminer le statut logique de tels critères, ainsi que la manière dont ils doivent fonctionner pour s'ajuster aux besoins et aux jugements de la critique. Nos recherches philosophiques nous ont déjà permis de tirer des conclusions négatives sur ces questions : il ne paraît pas possible de définir l'identité et l'authenticité en fonction d'une norme simple et exclusive, applicable dans tous les contextes à toutes les œuvres et manifestations. Il n'est pas non plus possible de définir adéquatement l'identité opérable à partir de conditions nécessaires et suffisantes, qui entraîneraient une fermeture prématurée du concept de l'œuvre littéraire particulière. Nous ne définissons pas ou ne jugeons pas strictement (ni ne devons le faire) de l'authenticité en fonction de conditions nécessaires et suffisantes qui feraient de l'authenticité une question absolue et catégorique, excluant l'authenticité comparative. Enfin, les définitions et les normes de l'identité et de l'authenticité ne sauraient être définitives et incontestables, puisque l'identité, la vraie nature ou les

propriétés constitutives de l'œuvre littéraire sont en règle générale essentiellement contestées.

On peut transformer ces découvertes négatives en conclusions positives: à savoir, que l'identité et l'authenticité de l'œuvre littéraire sont gouvernées par un ensemble de critères complexe et ouvert, et qu'elles sont par essence contestables et relatives au contexte. Aussi convient-il de considérer le concept de l'œuvre particulière de littérature comme un *concept-éventail* (*range concept*), ouvert, complexe, graduel, et essentiellement contestable, et, en conséquence, de spécifier son contenu non pas par une stricte définition de conditions nécessaires et suffisantes, mais plutôt par une définition-éventail, ou structure d'indications.

C'est à Max Black que je reprends la notion de *concept-éventail*, bien que plusieurs philosophes aient discuté ce genre de concept ouvert, flou, graduel, et non régi ou définissable par un ensemble unique ou simple de propriétés ou conditions d'application nécessaires et suffisantes⁴⁶. Comme le souligne Black, les critères d'application d'un concept-éventail sont «très nombreux, admettent la variation dans la mesure où ils sont remplis, et il n'est pas de combinaison conjonctive ou disjonctive simple de ces concepts qui soit à la fois nécessaire et suffisante⁴⁷». En outre, ces divers critères admettant des degrés de satisfaction varient en poids ou en importance dans l'application du concept. Les concepts-éventails ne nous présentent donc pas une classe clairement définie et nettement délimitée d'exemples qui devraient satisfaire pleinement, donc également, aux conditions définitoires du concept, mais, au contraire, un éventail ou un réseau complexe d'exemples allant des plus clairs, des plus authentiques ou paradigmatiques, aux moins

46. Voir Max Black, «Definition, Presupposition and Assertion», *Problems of Analysis*, Londres, Routledge, 1954. Pour un traitement de ces concepts qui s'apparente à une définition éventail, voir la procédure d'«indication» proposée par Abraham Kaplan (*The Conduct of Inquiry*, San Francisco, Chandler, 1964, p. 73-76).

47. Max Black, *op. cit.*, p. 28.

standard ou authentiques, jusqu'aux cas limites d'application du concept. Afin de définir un terme ou concept-éventail, nous ne pouvons proposer de conditions nécessaires et suffisantes, puisque de tels critères ne pourraient s'ajuster à la complexité et à la variabilité continue de l'application du concept. En fait, nous spécifions ou définissons le contenu d'un concept-éventail en présentant et en décrivant un ou plusieurs paradigmes indiquant et décrivant le groupe (ou au moins une partie du groupe) des critères de poids ou des «facteurs constitutifs» qui gouvernent son application, et en indiquant «comment les variations des facteurs constitutifs déterminent le degré d'«écart» à l'égard des divers paradigmes⁴⁸.»

Les notions de «concept-éventail» et de «définition-éventail» semblent appropriées pour déterminer l'identité d'œuvres littéraires particulières, et l'authenticité de leurs manifestations. Mais essayons de faire ressortir plus précisément les avantages d'une telle approche. Tout d'abord, elle rend compte de la variété des critères employés dans la détermination de l'identité opérable et de l'authenticité: syntaxiques, sémantiques, perceptuels, etc. Elle rend également compte du fait que différents critères peuvent avoir un poids différent. Par exemple, dans un poème de Cummings, l'espacement typographique peut constituer un critère d'identité et d'authenticité, mais être bien moins important que, mettons, la signification des mots. De la même façon, nous pouvons considérer que la valeur esthétique constitue un facteur constitutif de l'*Élégie* de Gray, mais qu'elle possède un moindre poids que les critères syntaxiques et sémantiques: cela permettra à une piètre exécution orale de l'œuvre de compter pour authentique. Mais une telle lecture sera bien sûr moins authentique qu'une bonne lecture satisfaisant au même degré aux autres critères.

Cela nous conduit au second avantage de traiter le concept d'une œuvre particulière comme un concept-éventail: on rend ainsi compte de nos jugements d'authenticité comparative. La différence des degrés d'authenticité de divers textes et exécutions d'une

48. *Ibid.*, p. 29-30.

œuvre donnée peut s'expliquer par la différence de poids de critères qui admettent eux-mêmes divers degrés de satisfaction. Plus les critères satisfaits sont nombreux, plus leur poids est important, plus l'exécution ou le texte écrit sera authentique. Les concepts-éventails sont essentiellement des concepts graduels, s'étendant, en ligne continue, des cas les plus paradigmatiques ou authentiques aux cas limites, et s'ajustant donc aux différents degrés d'authenticité des manifestations d'une œuvre littéraire.

En traitant l'authenticité comme une notion graduelle et non absolue, il devient possible de contourner l'argument de Goodman contre l'authenticité de manifestations qui s'écartent du texte standard par un mot, une lettre, un signe de ponctuation. Désormais, bien qu'une exécution ou copie *B*, qui diffère de l'exécution ou copie authentique *A* de l'*Élégie* de Gray parce qu'elle s'en distingue par un seul mot, puisse continuer d'être considérée comme une manifestation authentique de l'œuvre, elle ne sera pas considérée comme aussi authentique que *A* – en supposant cependant que *A* est au moins égal à *B* sur le plan de tous les autres critères d'authenticité. Puisque *B* n'est pas l'égal de *A* sur le plan de l'authenticité, nous n'avons pas de relation de stricte égalité ou identité, donc nous n'avons pas à craindre la transitivité de l'identité, et la métamorphose que pourrait provoquer une série d'erreurs portant chacune ne serait-ce que sur un mot. Ainsi, si l'on prend une série de ce type, où chaque manifestation successive possède un mot correct de moins que la série précédente, toutes choses étant égales par ailleurs, moins il y aura de mots corrects, et moins la manifestation sera correcte, jusqu'à ce qu'il ne soit plus possible de la considérer comme une manifestation acceptable de l'œuvre.

On est ici tenté de se demander à quel point ou à quel degré sur l'échelle de l'authenticité on compte tracer la ligne séparant les manifestations authentiques des manifestations inauthentiques de l'*Élégie* de Gray, ce qui compte pour l'œuvre et ce qui n'en relève pas. Mais tout l'intérêt du concept-éventail ouvert et graduel réside justement dans le fait que nous n'avons pas à tracer de ligne précisément

à partir d'un certain degré, et que nous ne voulons pas nécessairement en tracer une. Comme le remarque Wittgenstein :

Si nous n'en connaissons pas les limites, c'est parce qu'aucune n'a été tracée. Nous pouvons, comme je l'ai dit, en tracer une – dans un but particulier. Est-ce seulement ainsi que nous rendons le concept utilisable? Certainement pas. (Si ce n'est dans un but particulier.)⁴⁹

Dans notre commerce avec les œuvres d'art littéraires, nous avons de multiples buts différents, ce qui suggère qu'il faudra tracer différentes frontières relativement au degré d'authenticité exigé des manifestations authentiques ou acceptables. En effet, nos jugements d'identité et d'authenticité sont souvent relatifs au contexte, à nos besoins et visées du moment. Ainsi, pour un étudiant ou un lecteur moyen désireux de connaître les *Contes de Canterbury*, une édition modernisée de l'œuvre peut être considérée comme suffisamment authentique. C'est donc en fonction du contexte critique que les traductions, modernisations, adaptations, seront jugées être des manifestations authentiques ou inauthentiques de l'œuvre qu'elles prétendent restituer. C'est aussi en fonction du contexte que certains poèmes et histoires seront considérés et traités comme des parties d'œuvres littéraires plus larges, ou au contraire, comme des œuvres littéraires indépendantes et autonomes. Puisque nos concepts des œuvres littéraires particulières sont des concepts-éventails dénués de frontières claires et rigides, ils nous permettent de tracer différentes frontières, d'appliquer différemment les concepts en fonction des contextes.

De plus, dans ces contextes, nous ne sommes pas réduits soit à appliquer catégoriquement le concept pour affirmer l'identité, soit à formuler un jugement d'authenticité relatif. En plus de l'authen-

49. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. fr. F. Dastur et al., Paris, Gallimard, 2004, p. 66.

tique, de l'inauthentique et du plus ou moins authentique, d'autres possibilités existent : outre l'échelonnement de l'écart vis-à-vis du paradigme de l'authentique, il existe des catégories de variation reconnues, comme la traduction, qui sont si bien établies que, la plupart du temps, nous ne nous embarrassons pas de questions, et nous ne nous demandons pas si la traduction d'une œuvre donnée est ou n'est pas l'œuvre, ni si elle est plus ou moins l'œuvre. C'est simplement une traduction de l'œuvre, un point c'est tout.

Le fait que les concepts-éventails soient régis par des critères différents, dotés de poids différents, et qu'ils possèdent des contours flous, rend aussi compte du fait que les concepts des œuvres littéraires particulières, leur identité et l'authenticité de leurs manifestations sont essentiellement contestables. La controverse peut naître du choix des paradigmes (relatif, par exemple, aux révisions faites par l'auteur, ou à l'existence de manuscrits rivaux), de la validité et du poids relatif des différents critères (par exemple, qu'est-ce qui importe le plus dans un poème ? Sa signification paraphrasable, son imagerie, ses aspects oraux ?), et, enfin, du degré auquel les manifestations peuvent s'écarter des paradigmes tout en demeurant authentiques. De plus, les contours flous et la texture ouverte du concept-éventail confèrent au concept de l'œuvre littéraire particulière une ouverture et une souplesse qui lui permettent de s'adapter aux modifications ou aux évolutions de l'identité de l'œuvre, susceptibles de résulter des révisions effectuées par l'auteur, d'exécutions novatrices et d'interprétations critiques créatives⁵⁰.

Il est également avantageux de traiter l'œuvre littéraire particulière comme un concept-éventail, parce que ce concept est conforme à une théorie générale de l'identité opérable plus prometteuse que toutes celles que nous avons considérées. Cette théorie, qui résulte de notre

50. Cette approche en termes d'éventail, qui présente une gamme de facteurs constitutifs dotés d'un poids différent et d'une flexibilité contextuelle, peut aussi bien s'adapter à une conception étroite de l'identité comme noyau de traits cruciaux qu'à un concept d'identité plus large et plus inclusif.

conclusion ontologique selon laquelle l'œuvre littéraire est une *formule* verbale, soutient que l'identité de l'œuvre littéraire peut être expliquée par une configuration ou formule verbale fondamentale. Ici, on peut dire que différentes manifestations littéraires sont (des manifestations de) la même œuvre si elles se conforment à la même formule verbale fondamentale, donc présentent cette même formule. La même formule ou configuration verbale générale peut admettre des formulations variables, susceptibles de différer sur les plans sémantique et syntaxique. Mais tant que ces formulations variables sont perçues comme conformes à la même formule générale attribuée à l'œuvre, elles peuvent être considérées comme des manifestations de la même œuvre. Cette explication paraît supérieure aux autres, puisqu'elle autorise non seulement des variations expérientielles, perceptuelles et syntaxiques, mais aussi des variations de signification et de qualité esthétique. Une formule littéraire ou configuration verbale fondamentale autorise des variations considérables sur un très grand nombre d'aspects, car elle ne prescrit pas strictement tous les aspects pertinents de ce qui peut être déclaré conforme à elle.

En outre, concernant les jugements d'authenticité, la conformité à une configuration ou formule semble être une norme meilleure, car plus polyvalente, que l'identité de l'expérience, de la perception, de la signification ou de la syntaxe. La notion de conformité doit une part de sa souplesse au fait qu'elle s'ajuste naturellement aux degrés, ce que ne fait pas l'identité. Nous disons souvent, fort naturellement, que quelque chose est conforme à un certain degré à certaines exigences, mais il est moins évident de dire que quelque chose est identique à autre chose à un certain degré. Le fait d'admettre des degrés confère à la conformité un avantage évident pour ce qui est de rendre compte de nos jugements d'authenticité comparative.

Notre approche « configurationnelle » de l'identité semble donc remplir les deux exigences fondamentales d'une théorie de l'identité opérable : elle explique en quel sens il y a identité entre les différentes manifestations de l'œuvre ; elle explique les jugements d'identité portant sur les manifestations. Elle possède, de plus, le

mérite de rejoindre nos conclusions ontologiques. Le seul problème apparent de cette théorie de l'identité, c'est qu'elle laisse floue et ouverte la nature ou la composition précise de la formule verbale, ainsi que les règles ou les limites exactes de la conformité, qui semble défier toute formulation claire. Il faut laisser au critique le soin de déterminer en pratique ce qui constitue la formule littéraire particulière et s'y conforme. Mais notre discussion a en tout cas montré que ce flou, loin d'être une faille théorique, est partie intégrante de l'ouverture, du flou, et de la contestabilité de l'identité de l'œuvre littéraire. À l'instar du concept de l'œuvre particulière qu'il est invoqué pour analyser, le concept de la formule littéraire particulière doit être perçu comme complexe, ouvert, graduel et contestable. Une formule ou œuvre littéraire enveloppe un éventail de formulations ou de configurations différentes qui présentent, de façons assez différentes et à des degrés d'adéquation variables, la même formule ou configuration verbale fondamentale, dont la « vraie nature » est contestable et ouverte. De la même façon, les décisions concernant ce qui constitue le fait d'être des manifestations de la même formule ou d'être une manifestation authentique d'une formule donnée tendront à dépendre du contexte, et à varier en fonction des besoins et des visées des critiques⁵¹.

Enfin, notre approche en termes d'*éventail* possède l'avantage de traiter les œuvres littéraires d'une manière similaire aux œuvres

51. Cette description configurationnelle de l'identité opérable a été défendue par des juristes, mais aussi (bien que ce fût à propos des œuvres musicales) par Kendall Walton, qui a caractérisé l'œuvre musicale comme « une hiérarchie de configurations sonores » (« The Presentation and Portrayal of Sound Patterns », in *Theory Only*, vol. 2, 1977, p. 15). Cette approche semble en outre particulièrement adaptée pour traiter des questions d'individuation pour lesquelles se pose le problème du tout et de la partie. On peut, sans que cela pose aucune difficulté, dire qu'une configuration ou formule particulière constitue une partie d'une autre plus large, alors qu'il paraît artificiel de dire qu'un mégatype constitue une partie subsussable d'un autre mégatype, et qu'il est à l'évidence erroné de traiter la relation tout/partie comme une relation entre occurrence et type (ou mégatype).

musicales et théâtrales, qui partagent avec elles une identité multiple problématique et une reproductibilité illimitée des manifestations authentiques. Car les concepts d'œuvres musicales et théâtrales particulières sont des concepts-éventails encore plus ouverts, graduels et contestables, inscrits dans des réseaux très complexes de critères d'identité et d'authenticité. Parmi les nombreuses exécutions authentiques de la pièce *Macbeth*, il y a différents degrés d'authenticité, et cette authenticité dépend non pas seulement du texte et de la manière dont il est lu, mais aussi de critères comme le geste, le mouvement, les décors, les éclairages, les costumes, etc. L'authenticité comparative d'exécutions concurrentes est bien sûr contestée. La nature complexe, ouverte, des œuvres musicales et théâtrales est peut-être plus évidente que celle des œuvres littéraires, parce qu'elle est plus souvent mise en évidence concrètement, sous la forme d'exécutions novatrices. Dans l'œuvre littéraire, où l'exécution joue un rôle moindre, et où le texte écrit possède donc plus d'importance, il est bien plus aisé de supposer que l'identité de l'œuvre peut recevoir une définition à la fois adéquate et stricte, fondée sur son texte. Toutefois, nous avons vu que cette définition stricte est inadéquate et erronée sur le plan méthodologique, car l'identité de l'œuvre littéraire est à l'évidence ouverte et floue. Elle est même tellement ouverte qu'il serait plausible qu'elle inclue aussi les adaptations cinématographiques et théâtrales, qui dépassent le seul domaine du littéraire⁵².

On ne doit toutefois pas confondre l'ouverture d'un concept avec le vide, ni, du fait qu'il est contesté, conclure qu'il est confus et chaotique. Les œuvres littéraires ont une identité très riche qu'il est possible de spécifier et de décrire, mais non de définir de façon stricte et exhaustive. C'est l'analyse de l'œuvre proposée par le critique qui en constitue la meilleure spécification. En décrivant ses éléments

52. Dans ce genre de cas, on pourrait dire que le film ou la pièce se conforme à la formule littéraire donnée, mais qu'il/elle la dépasse sur les aspects non littéraires, ou, tout simplement, que de telles adaptations se conforment *grosso modo* à la formule.

constitutifs, sa structure et ses propriétés esthétiques, en interprétant ses thèmes, ses images, ses significations, et en évaluant ses qualités esthétiques (car la valeur peut aussi faire partie de l'identité), le critique détermine l'identité de l'œuvre littéraire. L'analyse de l'œuvre, l'appréciation de ses qualités importantes permet souvent au critique de déterminer lequel, de deux textes «rivaux», est le plus authentique, et laquelle, de deux traductions, capte le mieux l'identité de l'œuvre.

Ainsi peut-on comprendre que lorsqu'on souhaite connaître l'identité d'une œuvre littéraire, ce qui réellement la constitue, on consulte les interprétations et les évaluations du critique, et non les théories du philosophe. Il revient toutefois au philosophe d'analyser la logique de l'interprétation et de l'évaluation critiques, et c'est cette tâche qui forme le programme des deux prochains chapitres.

5. LOGIQUE DE L'INTERPRÉTATION

I

La logique de l'interprétation comporte au moins trois aspects distincts, mais étroitement liés les uns aux autres. Le premier a trait au statut logique des énoncés interprétatifs dans la critique d'art. S'agit-il seulement de décisions ou de recommandations, ou bien ces énoncés expriment-ils des propositions dotées d'une certaine valeur de vérité? Dans ce cas, ces propositions portent-elles réellement sur l'œuvre d'art elle-même, ou seulement sur la manière dont le critique la voit? Et, si elles concernent l'œuvre même, est-il en principe possible de déterminer leur vérité ou leur fausseté, ou seulement, et au mieux, de statuer sur leur plausibilité?

En règle générale, les critiques étayent leurs interprétations par des raisons: le deuxième aspect de la logique interprétative concerne donc le rôle logique de ces raisons. Fonctionnent-elles comme des confirmations réelles, soutenant logiquement une conclusion interprétative, ou comme de simples procédés rhétoriques destinés à persuader le lecteur d'adopter la même vision de l'œuvre que le critique? Servent-elles à focaliser l'attention du lecteur sur certains traits de l'œuvre, ou à créer chez ce dernier la perception désirée?

Le troisième aspect, intimement lié au deuxième, a trait à la forme ou au caractère général de l'argument interprétatif. Si ces

arguments sont bel et bien logiques, leur logique est-elle généralement inductive, déductive, ou de toute autre nature ?

Les philosophes analytiques de l'art ont proposé des approches très différentes de ces trois aspects du problème, souvent sans chercher à les distinguer. Pour eux, la tentative de déterminer la logique de l'interprétation est au premier chef, non pas une question normative ou législative, mais une affaire analytique ou descriptive¹. Pourtant, lorsqu'on y regarde de près, leurs analyses présentent des divergences déconcertantes, que de vifs débats ne sont pas parvenus à éliminer.

La raison en est simple : il s'agit d'un faux problème. Il n'y a pas *une*, mais de multiples «logiques» de l'interprétation. Les différents critiques jouent à différents «jeux» interprétatifs, qui font appel à différentes séries de règles ou à différentes «logiques» implicites aux jeux qu'ils pratiquent. Ces jeux reflètent et servent des finalités différentes, et leur diversité, tout comme les logiques variées qu'ils déploient, sont dissimulées par le fait qu'elles ne sont pas explicitement formulées ou délimitées, et qu'elles ont tendance à s'enchevêtrer. La diversité des logiques interprétatives est en outre obscurcie par le fait que celles-ci partagent un certain nombre de termes (par exemple, «le poème», «la bonne interprétation»), mais les utilisent en des sens différents. C'est donc parce qu'elles analysent des logiques différentes, parce qu'elles prennent pour objet des jeux interprétatifs différents, que les analyses de la logique interprétative divergent.

Je voudrais étoffer cette thèse en procédant à un rapide examen des principales théories de l'interprétation, pour souligner les différents jeux critiques décrits par chacune d'entre elles. En démontrant que l'évaluation n'est pas un concept univoque, j'avancerai également

1. Certains esthéticiens analytiques émettent toutefois délibérément des recommandations proprement dites. En parlant d'«erreur intentionnelle», Monroe Beardsley rejette clairement l'idée selon laquelle la recherche de l'intention auctoriale constitue le but premier de la critique. Voir Beardsley, *The Possibility of Criticism*, Detroit, Wayne State University Press, 1970.

qu'en tant que simple analyste, le philosophe n'est pas fondé à rejeter des jeux interprétatifs non conformes à son modèle, sous prétexte qu'ils ne constituent pas de « vraies » interprétations, ou ne satisfont pas aux finalités « vraies » ou « correctes » de l'interprétation. La vraie nature et les vraies fins de l'interprétation étant essentiellement contestées par les critiques, ce n'est pas analyser que de tenter de trancher ces questions, c'est légiférer ou émettre des recommandations. Bien sûr, rien n'empêche les philosophes de militer en faveur de leurs pratiques critiques de prédilection. Mais alors, ils sortent du terrain de l'analyse descriptive pour se lancer dans une défense pragmatique, fondée sur une appréciation des conséquences concrètes que ces pratiques ont sur l'art et sa compréhension. Pour peu que nous nous soucions réellement de l'art et de la critique, il semble que tout nous pousse à sortir de la neutralité descriptive. Mais à supposer même qu'un tournant pragmatique soit nécessaire, l'analyse conserve toute sa valeur comme outil de clarification de nos options critiques et de leurs avantages et obligations respectifs.

Une dernière remarque préliminaire s'impose. Il peut être utile de confronter les analyses philosophiques des interprétations aux interprétations mêmes qu'elles se proposent d'analyser. Tout comme le critique interprète la signification et la force de l'œuvre originale, l'esthéticien doit interpréter les remarques du critique interprétant. Tout comme une même œuvre ou un même vers peut être compris de plusieurs manières différentes, il arrive que la même remarque ou interprétation critique puisse être comprise ou interprétée différemment. Tout comme le critique interprétant peut affirmer qu'un vers possède une signification différente de celle que l'auteur lui prêtait, la métacritique interprétante affirme parfois qu'une remarque critique possède un statut logique différent de celui que le critique lui attribuait. Comme cette analogie le suggère, s'il paraît impossible de parvenir à une interprétation simple, définitive et incontestable d'une œuvre d'art complexe, il y a aussi très peu de chances de parvenir à une interprétation simple, définitive et incontestable de l'interprétation.

II

Quel est le statut logique des énoncés interprétatifs ? Il existe trois grandes approches de cette question : la *descriptiviste*, la *prescriptiviste* et la *performativiste*. Afin de les comparer plus facilement, adoptons la formule « O est I » comme représentant un énoncé interprétatif typique (par exemple, « *Mesure pour mesure* est allégorique », « *Hamlet* est l'étude d'un héros mélancolique et indécis »), où « O » est une variable dont les valeurs sont des œuvres d'art, et « I » une variable dont les valeurs sont des prédicats interprétatifs portant sur des œuvres d'art individuelles. À partir de quoi nous pouvons caractériser et distinguer ces trois positions interprétatives en fonction de la manière dont elles analysent cette formule, laquelle n'est bien sûr qu'une simplification grossière du langage de l'interprétation critique, puisque les énoncés interprétatifs ne portent pas seulement sur des œuvres individuelles, mais aussi sur des parties d'œuvres ou sur des groupes comprenant plusieurs œuvres d'art (le corpus intégral d'un auteur, un genre, une période, un style). De plus, les significations complexes que la critique d'art attribue à son objet d'interprétation peuvent n'être pas toujours adéquatement indiquées par une seule variable prédicative comme « I ». Néanmoins, notre formule reste utile pour clarifier et distinguer les différentes théories de la logique des énoncés interprétatifs.

1. Le *descriptivisme* traite les énoncés interprétatifs comme exprimant des propositions. Mais il existe de nombreuses formes de descriptivisme, qui chacune découvrent des propositions très différentes dans le même énoncé interprétatif typique. Le subjectiviste interprète « O est I » comme « O est I pour moi ». Oscar Wilde et Walter Pater comptent parmi les plus célèbres défenseurs de cette théorie de l'interprétation, et en pratique, de nombreux critiques s'accordent avec eux. Ces théoriciens (parmi lesquels Pater, Swinburne et Symons) ont reçu un nom qui leur sied parfaitement, celui de « critiques impressionnistes », puisque leurs assertions interprétatives portent sur les impressions qu'ils tirent des œuvres qu'ils

interprètent². Si le critique est sincère, son interprétation sera vraie, mais cette vérité peut être esthétiquement triviale, au sens où elle concerne seulement l'effet produit par l'œuvre sur le critique, et non l'œuvre même. La valeur d'une telle interprétation réside non dans sa vérité littérale, mais dans la beauté et la richesse de l'expérience qu'elle décrit et offre à son lecteur. Les interprétations étant ici évaluées de manière très semblable à celle dont sont évaluées les œuvres qu'elles interprètent, nous devons voir (pour emprunter la formule d'Oscar Wilde) le «critique comme un artiste³».

Le subjectivisme n'est pas sans attraits: une telle position peut facilement expliquer qu'il existe des énoncés interprétatifs contradictoires à propos d'une même œuvre littéraire, et que nous ayons une grande tolérance pour ces contradictions, car une œuvre peut représenter ou signifier des choses différentes pour différents individus. Mais la position subjectiviste est loin de faire l'unanimité parmi les critiques, dont beaucoup prétendent ou supposent que leurs efforts d'interprétation tendent vers le but, non subjectiviste, promu par Matthew Arnold: «voir l'objet tel qu'il est réellement en lui-même⁴».

Tel est l'idéal promu par les défenseurs d'un descriptivisme fort, ou absolutiste, qui considèrent que «O est I» signifie tout simplement «O est I». Les énoncés interprétatifs sont ou vrais ou faux, et, puisqu'elles sont mutuellement incompatibles, les interprétations contradictoires ne sauraient être acceptées. Soit l'interprète décrit correctement la vraie signification de l'œuvre, soit il y échoue. Cependant, la thèse absolutiste connaît aussi différentes versions: ainsi, la vraie signification de l'œuvre sera tantôt perçue comme

2. Voir Arthur Symons, *Studies in Elizabethan Drama*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1920. On trouvera une analyse des thèses de ces critiques impressionnistes dans «The Perfect Critic» de T.S. Eliot (*Selected Prose of T.S. Eliot*, éd. F. Kermode, New York, Harcourt and Brace, 1975), et dans *Aesthetics and Criticism* de Harold Osborne (Londres, Routledge and Kegan Paul, 1955, p. 318-320).

3. Oscar Wilde, *The Critic as Artist, The Works of Oscar Wilde*, Londres, Collins, 1969.

4. Matthew Arnold, «The Function of Criticism at the Present Time», *The Portable Matthew Arnold*, New York, Viking, 1949, p. 234.

indépendante de l'intention de l'auteur (par exemple, dans la théorie de Beardsley), tantôt comme relative à cette dernière (chez Hirsch, notamment⁵). De plus, l'intention de l'auteur peut être identifiée à ce que certains appellent l'«intention effective» (Hirsch, Iseminger, Carroll, Knapp, Michaels) ou à une intention auctoriale idéale et hypothétique, à «notre meilleure projection», ou «meilleure attribution hypothétique» de l'intention auctoriale (Levinson⁶).

Malgré le talent philosophique de ses défenseurs, la distinction entre intention effective et intention hypothétique me paraît manquer de réelle substance, puisque l'intention *effective* de l'auteur lorsqu'il écrit son œuvre ne peut qu'être ajoutée, pragmatiquement parlant, à partir d'une hypothèse concernant cette intention (même si l'auteur fait lui-même cette hypothèse). Puisque les intentions sont toujours, dans une certaine mesure, indéterminées, corrigibles, et diversement interprétables, nous ne pouvons simplement invoquer l'intention qu'un auteur a placée dans une œuvre d'art, sans que cela implique une hypothèse interprétative concernant ce qu'est cette intention (son ampleur, sa précision, etc.), ou sans supposer de quelle intention il s'agit, parce que les auteurs modifient souvent leurs intentions durant la conception et la composition de leur œuvre (voire après coup)⁷. Les défenseurs de l'intentionnalisme (tant dans sa version effective qu'hypothétique) sont dans l'incapacité de contrer ces arguments.

Même si l'on concède qu'il existe des différences importantes entre ces diverses théories intentionnalistes, toutes semblent partager avec l'anti-intentionnalisme de Beardsley une adhésion totale au

5. Eric Donald Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967.

6. Voir les articles de ces auteurs dans Gary Iseminger (dir.), *Intention and Interpretation*, Philadelphie, Temple University Press, 1992 (les citations sont extraites des pages 224-225 et 251).

7. Voir, pour de plus amples développements, mon article «Interpreting with Pragmatist Intentions», in Iseminger (dir.), *Intention and Interpretation*, *op. cit.*; *Sous l'interprétation*, trad. fr. J.-P. Cometti, Paris, L'Éclat, 1994; «Croce on interpretation: Deconstruction and Pragmatism», *Surface and Depth*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.

descriptivisme fort. Le descriptiviste fort reconnaît que nous ne pouvons jamais savoir en toute certitude que nous avons découvert la véritable interprétation, mais du moins sait-on qu'elle existe, et, par conséquent, qu'elle frappe de fausseté toutes celles qui s'en éloignent. Mais un fait vient perturber cette conception pour le moins simple (qui s'apparente au réalisme de sens commun) : des interprétations très différentes de la même œuvre nous apparaissent souvent tout à fait acceptables, et même, en un sens, appropriées. Pourtant, selon la doctrine absolutiste, seule l'une d'elles peut être vraie, et les autres doivent en conséquence être erronées ou fausses.

C'est pour résoudre ce problème que certains philosophes de l'art ont proposé une forme de descriptivisme faible, qui abandonne les notions de vérité et de fausseté absolues au profit des notions, logiquement plus faibles, de plausibilité et d'adéquation. Selon le descriptivisme faible, «O est I» signifie «“O est I” est (extrêmement) plausible» (Margolis), ou «“O est I” est (extrêmement) adéquat» (Weitz)⁸. Pour Margolis et Weitz, les assertions interprétatives expriment non pas des énoncés factuels, mais des hypothèses explicatives. Tous deux maintiennent en outre qu'il est possible de classer, ne serait-ce que vaguement, les interprétations en fonction de leur degré de plausibilité ou d'adéquation. Enfin, l'un comme l'autre distinguent l'interprétation de la description, la seconde étant énoncé de faits, et la première, explication de ces faits. Mais

8. Joseph Margolis, «The Logic of Interpretation», in Joseph Margolis (dir.), *Philosophy Looks at the Arts*, Philadelphie, Temple University Press, 1978 ; et Morris Weitz, *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1964 (ci-après désigné par les initiales HP). Margolis a plus tard révisé son descriptivisme fondationnaliste (quant au statut des faits sur lesquels repose l'interprétation). Je donne une analyse critique de sa théorie dans le chap. 11 de *Surface and Depth*, et une critique détaillée de sa théorie antérieure (y compris de la distinction tranchée qu'il effectue entre décrire des faits et faire des interprétations) dans «Interpretation, Intention, and Truth», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, 1998, p. 399-411. Voir aussi la critique de Margolis par Robert Stecker, dans *Artworks: Definition, Meaning, Value*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1997.

parce qu'ils croient que des faits soutiennent les interprétations, et que les interprétations expliquent ces faits, ils se rangent clairement dans le camp descriptiviste.

Les tenants du descriptivisme (fort comme faible) peuvent s'appuyer sur différentes procédures interprétatives en vigueur dans la critique pour justifier leurs modèles métacritiques. Ainsi, Margolis plaide pour sa thèse relativiste (les interprétations sont logiquement faibles et tolèrent des interprétations contradictoires) en invoquant comme «typiques» des remarques telles que, par exemple: «Un résumé trop schématique ne saurait rendre justice à la pertinence des preuves apportées par Knox ni à la valeur de ses idées pénétrantes. Nous devons lui être reconnaissants pour ses interprétations, à condition de ne pas exclure d'autres modes d'interprétation (et lui-même nous encouragerait sans doute en ce sens)⁹.»

Beardsley – descriptiviste fort ou absolutiste pour qui des interprétations incompatibles sont «intolérables» – attaque la position de Margolis en étayant lui aussi sa position par des exemples de ce qu'il considère comme des remarques critiques typiques. Il cite par exemple Samuel Hynes, qui juge incompatibles les interprétations des *Cantos* de Pound proposées, respectivement, par Clark Emory et Hugh Kenner: «À l'évidence, ils ne peuvent tous deux avoir raison; si le passage décrit un paradis terrestre, alors il ne peut s'agir d'une perversion de la nature¹⁰.»

Quelle citation est la plus typique? Celle de Margolis ou celle de Beardsley? Nous n'allons certes pas en décider en invoquant la statistique, bien qu'il ne semble pas y avoir d'autre moyen de le faire. N'est-il pas clair que si ces différentes remarques sont typiques, c'est de la variété des pratiques interprétatives? Le statut logique des interprétations reçoit des descriptions différentes parce que toutes les interprétations n'ont pas ou ne sont pas censées avoir le même statut logique.

9. Cité dans Joseph Margolis, «The Identity of a Work of Art», in F.J. Coleman, *Contemporary Studies in Aesthetics*, New York, McGraw Hill, 1968, p. 39.

10. Monroe Beardsley, *The Possibility of Criticism*, *op. cit.*, p. 43.

Outre la position descriptiviste, deux autres positions générales prétendent fournir le modèle logique de toute interprétation.

2. Le *prescriptivisme* considère que les énoncés interprétatifs expriment non pas des propositions vraies ou fausses, ni même des hypothèses adéquates ou inadéquates, mais des décisions ou des recommandations concernant la manière de considérer une œuvre d'art. Le prescriptiviste analyse «O est I» comme «O devrait être vu comme I», ou «O doit être pris comme I». Une œuvre d'art peut être vue de multiples manières, et prise comme signifiant de multiples choses différentes. J'en veux pour preuve l'immense variété des approches dont *Hamlet* a fait l'objet. Selon la position prescriptiviste, le critique interprétant nous recommande de considérer l'œuvre d'une certaine façon, les arguments qui soutiennent son interprétation étant des tentatives de nous faire accepter cette recommandation, et de nous faire voir l'œuvre telle qu'il la voit lui-même. D'abord proposée par Wittgenstein dans ses écrits sur l'esthétique et la notion d'aspect, la position prescriptiviste fut ensuite reprise par des philosophes analytiques comme Stevenson, Isenberg et Aldrich¹¹.

Stevenson, qui a donné l'interprétation la plus claire et la plus convaincante du prescriptivisme, affirme que les jugements interprétatifs sont essentiellement des expressions d'une «décision du critique» concernant la manière dont l'œuvre d'art doit être observée; ils constituent des recommandations «quasi impératives» que chacun devrait observer en considérant l'œuvre de façon similaire:

Après s'être à peu près familiarisé avec toutes les manières possibles de faire l'expérience d'une œuvre d'art, le critique doit en sélectionner une, et décider de quelle manière il observera l'œuvre

11. Charles Leslie Stevenson, «Interpretation and Evaluation in Aesthetics», in Max Black (dir.), *Philosophical Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1950 (ci-après *PHA*). Arnold Isenberg, «Critical Communication», in Margolis (dir.), *Philosophy Looks at the Arts*, *op. cit.*, p. 142-155. Virgil Aldrich, *Philosophy of Art*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1963.

pour procéder ensuite à son appréciation. [...] La tâche du critique n'est pas simplement de s'attarder sur une surface esthétique, mais de décider, et d'aider les autres à décider, de la surface esthétique sur laquelle il convient de s'attarder (*PHA*, p. 357 et p. 380).

Pour Stevenson, «la décision du critique – la manière dont il oriente sa sensibilité, de façon à adopter certaines manières d'observer une œuvre d'art lorsqu'il procède à son appréciation, et à en rejeter d'autres» (*PHA*, p. 361) – est constitutive du caractère normatif ou prescriptif des jugements interprétatifs. La raison en est que ces décisions sont fondées sur, ou régies par, des facteurs qui ne sont pas simplement logiques ou cognitifs. Stevenson concède que les critiques donnent souvent à leurs énoncés interprétatifs l'apparence de descriptions objectives, mais il soutient que, sous cet aspect d'objectivité, les énoncés interprétatifs fonctionnent en réalité comme des prescriptions ou des recommandations quasi impératives. Par exemple, lorsque le critique émet l'assertion interprétative qu'une œuvre possède une unité, il recommande implicitement que nous l'observions aussi, essentiellement, de cette façon. Et notre acceptation de son jugement peut se comparer «à l'expression ouvertement impérative: "Oui, observons-la de façon à la voir comme unifiée"» (*PHA*, p. 374).

L'approche prescriptiviste de l'interprétation peut expliquer que nous ayons une relative tolérance à l'égard de l'existence d'une grande variété d'interprétations, et le sentiment qu'aucune interprétation n'est incontestable ni définitive. Elle pose en effet qu'il existe de multiples manières différentes de voir l'œuvre, et qu'une interprétation (c'est-à-dire la recommandation d'une manière particulière de la voir) n'exclut pas logiquement d'autres manières comme fausses ou stériles. Les critiques débattent souvent de la question de savoir quelle interprétation est meilleure ou pire, ou même correcte (*right*) ou incorrecte (*wrong*); mais ici, il faut se garder de confondre le correct et l'incorrect, ou l'adéquat et l'inadéquat, avec le vrai et le faux. Pour le prescriptiviste, lorsque le critique affirme que son interprétation est adéquate ou correcte, il affirme essentiel-

lement que l'œuvre d'art *devrait* être comprise ou vue comme il la voit, et non qu'elle est factuellement telle qu'il la décrit.

La position prescriptiviste se propose de décrire la pratique interprétative effective, et peut invoquer des énoncés interprétatifs qui confortent son approche. La thèse selon laquelle toute interprétation avancée par un critique n'est que l'une des multiples interprétations possibles qu'une œuvre est susceptible de recevoir a trouvé une vigoureuse expression chez un interprète de *Hamlet*, Francis Fergusson. Fergusson, qui défend une interprétation mythico-rituelle de cette pièce, reconnaît que la perception de l'œuvre variera selon les points de vue. Mais cela ne veut pas dire que des interprétations différentes s'excluent mutuellement: «Il n'est pas nécessaire de rejeter l'interprétation d'Eliot et de Robertson ou celle de Joyce simplement parce que l'on accepte celle de Dover Wilson: tout au contraire, il faut considérer les divers critiques comme des "réflecteurs" jamesiens, qui chacun éclairent une facette de l'ensemble sous un angle singulier¹²». Fergusson rejette néanmoins toutes ces autres interprétations possibles. Même Weitz, qui s'oppose à la conception prescriptiviste de l'interprétation, admet que les remarques et la pratique de Fergusson suggèrent «que les interprétations critiques ne sont ni vraies ni fausses, mais qu'elles sont des invitations faites par le critique à aller voir la pièce ou un aspect de la pièce telle que lui la présente dans son interprétation particulière (*HP*, p. 102).»

La seconde thèse prescriptiviste – fondamentalement, le critique choisit, parmi l'ensemble des conceptions possibles, la bonne manière de voir l'œuvre; partant, l'énoncé interprétatif est normatif et quasi impératif – a emporté de nombreux suffrages parmi les critiques. Prenons les remarques faites par Leavis. Lorsqu'il s'oppose à la vision établie qui fait d'Othello un noble héros victime de la ruse d'un méchant aussi intrigant et important que lui, Leavis semble recommander une manière de voir la pièce. «Nous ne devons pas,

12. Francis Fergusson, *The Idea of a Theatre*, Princeton, Princeton University Press, 1949, p. 101.

à la lecture de la pièce, accorder aux qualités intrinsèques de Iago une attention telle qu'elle nous conduirait à attribuer à ce personnage le même statut tragique qu'Othello¹³. » Et Leavis de continuer à nous exhorter sur un mode quasi impératif: «Il est évident que nous devrions voir le prompt succès obtenu par Iago, non pas tant comme le produit du diabolique esprit de ce personnage, que comme celui de l'empressement d'Othello à réagir¹⁴. » S'il est possible de donner une interprétation non prescriptiviste de ces remarques, prises en elles-mêmes et dans leur contexte, elles confortent néanmoins le modèle d'interprétation prescriptiviste, ce qui suggère que, tout comme le descriptivisme, le prescriptivisme constitue une description adéquate de certains énoncés interprétatifs.

3. Le *performativisme* présente une conception différente des énoncés interprétatifs. Ceux-ci ne seraient ni des descriptions, ni des recommandations quasi impératives, mais plutôt des exécutions (*performances*). «O est I» est interprété non pas comme un énoncé, mais comme une démonstration pratique de O «à la mode I». Le performativiste apparente l'interprétation critique à l'exécution interprétative, ce qui ne veut pas dire qu'il n'existe pas d'importantes distinctions entre les deux. La thèse du performativiste est que, à l'instar de l'exécution interprétative, l'interprétation critique est créative dans la mesure où elle contribue à déterminer les qualités et la signification de l'œuvre d'art, plutôt qu'à simplement les révéler. Selon certaines versions du performativisme, une œuvre d'art est un objet schématique présentant plusieurs «trous» d'indétermination, trous que vient ensuite combler l'interprétation. Si le texte de *Hamlet* indique que Hamlet a étudié la philosophie à Wittenberg, le type de philosophie qu'il y a étudié, son attitude à l'égard de ses études, demeurent en revanche indéterminés. Ces traits et significations ne sont donc pas simplement là pour être décrits par les critiques; leur

13. Frank Raymond Leavis, «Diabolical Intellect and the Noble Hero», *The Common Pursuit*, Londres, Pelican, 1976, p. 138.

14. *Ibid.*, p. 140.

détermination repose en partie sur l'interprétation. Le performativiste conteste qu'il existe une dichotomie claire entre description et interprétation, de même que de nombreux philosophes des sciences rejettent la dichotomie entre observation et théorie, car les uns comme les autres soutiennent que «les faits» dépendent eux-mêmes d'une théorie ou d'une interprétation.

Comme le prescriptiviste explique que les interprétations divergentes concernant une même œuvre de littérature constituent des recommandations d'observer l'œuvre de différentes manières, le performativiste peut, quant à lui, expliquer que la variété des interprétations critiques est symétrique à celle des exécutions interprétatives, où il n'existe pas d'exécution ultime qui exclurait définitivement toutes les autres. De plus, tout comme le prescriptiviste emploie les termes normatifs de «correct» et d'«incorrect» (*right and wrong*), équivalents du «vrai» et du «faux» descriptivistes, le performativiste distingue entre les interprétations réussies et les interprétations ratées, entre les interprétations convaincantes et celles qui ne le sont pas.

Dans l'esthétique analytique, il n'existe pas de formulation extensive de la position performativiste, mais deux penseurs analytiques importants ont défendu des thèses que l'on peut considérer comme performativistes. Richard Wollheim soutient que l'interprétation critique est, à l'instar de l'exécution interprétative, non éliminable et jamais définitive¹⁵. Il s'oppose également à toute distinction claire entre faits et interprétations dans le domaine artistique, puisque ce que nous choisissons de compter pour des faits pertinents dépend souvent de l'interprétation que nous en faisons. Par exemple, lorsque nous tenons pour un fait que Hamlet aimait son père parce qu'il l'a déclaré, nous interprétons simplement ses déclarations comme vraies, tout en rejetant d'autres éléments de la pièce qui conforteraient une lecture contraire, de type psychanalytique.

C'est chez Margaret Macdonald que l'on trouve la formulation la plus explicite du performativisme: «la critique et l'appréciation s'appa-

15. Richard Wollheim, *Art and Its Objects*, New York, Harper and Row, 1970, p. 103.

rentent plus à une création qu'à une démonstration¹⁶» : «la tâche du critique ressemble plus à ce qu'accomplissent l'acteur et l'exécutant (*executant*) qu'à ce que font le scientifique et le logicien» (*AL*, p. 127). Elle rejette également la dichotomie entre fait et interprétation, puisque les œuvres d'art «ne sont pas de simples objets dont les caractéristiques pourraient être énumérées» (*AL*, p. 126). L'interprétation est donc un processus créatif qui contribue à la constitution de son objet. Elle est nécessaire parce que l'œuvre est elle-même constituée par ses interprétations – elle est ce *comme quoi* on l'interprète –, et ne saurait exister indépendamment de l'interprétation :

On dit souvent qu'un grand artiste fait l'objet de réinterprétations à chaque époque, et sans doute serait-il pour le moins surpris par certaines de ces interprétations. Mais même les interprétations qui nous frappent par leur bizarrerie sont parfois éclairantes. Il semble s'ensuivre que l'interprétation est une invention partiellement subjective. [...] Certes, le critique prétend interpréter l'œuvre, et non faire étalage de ses propres fantaisies. Mais l'œuvre est ce comme quoi on l'interprète, bien que certaines interprétations puissent être rejetées. Une œuvre ne semble pas pouvoir exister indépendamment d'une interprétation (*AL*, p. 126).

Arthur Danto a lui aussi souligné que l'existence des œuvres d'art dépend d'une interprétation, puisque c'est seulement parce qu'on les interprète comme de l'art que ces œuvres (telles les *Boîtes Brillo* d'Andy Warhol) peuvent se distinguer des simples objets réels qui en sont les contreparties matérielles perceptuellement identiques. Mais chez Danto, l'interprétation est limitée à celle, créative, de l'intention originale de l'artiste : c'est pourquoi sa théorie de l'interprétation doit être classée dans la rubrique du descriptivisme intentionnaliste,

16. Margaret Macdonald, «Some Distinctive Features of Arguments Used in Criticism of the Arts», in W. Elton (dir.), *Aesthetics and Language*, Oxford, Blackwell, 1954, p. 130 (ci-après *AL*).

non du performativisme¹⁷. Bien sûr, beaucoup de théoriciens déconstructionnistes défendent une position performativiste lorsqu'ils affirment que toute interprétation est nécessairement une « mélecture productive » (*misprision*) ou une réécriture créative et performative. Le pragmatiste Stanley Fish déclare par exemple que « l'interprétation n'est pas l'art d'analyser mais l'art de construire. Les interprètes ne décodent pas les poèmes : ils les font¹⁸. » Mais je me concentrerai ici sur des théories et des styles critiques plus traditionnels¹⁹.

Même dans le champ conservateur de la critique anglo-américaine traditionnelle, bien des théoriciens ont soutenu une position performativiste. Pour Helen Gardner, par exemple, nous devons « admettre qu'une œuvre accumule des significations à travers le temps²⁰ », et qu'en conséquence, il ne saurait exister d'« interprétation infaillible et définitive²¹. » Lionel Trilling exprime une thèse similaire, qui considère une œuvre littéraire comme une espèce de concrescence des diverses significations qu'on lui a prêtées à travers les âges, tandis que Lascelles Abercrombie soutient « que tout ce que l'on peut discerner dans cette œuvre d'art, même si seul un lecteur moderne est capable de l'y voir, peut légitimement être considéré comme sa signification²². »

17. Voir par exemple Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. fr. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1988. Je critique sa thèse selon laquelle l'interprétation est toujours nécessaire à l'existence et à la compréhension de l'art dans *Sous l'interprétation (op. cit.)* et dans *L'Art à l'état vif* (trad. fr. Christine Noille, Paris, Minuit, 1992, chap. 2). Pour une critique de son approche transcendantale de la métaphysique de l'interprétation (et de Warhol), voir mon article « L'art en boîte », *La Fin de l'expérience esthétique*, Pau, Publications de l'université de Pau, 1999, p. 41 sq et *Critique*, n° 562, 1994, p. 131-146.

18. Stanley Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, trad. fr. Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007, p. 62.

19. Pour un traitement des théories pragmatistes de l'interprétation, cf. *Surface and Depth*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2002, chap. 3.

20. Helen Gardner, *The Business of Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1963, p. 17.

21. *Ibid.*, p. 51.

22. Cf. Lionel Trilling, *The Liberal Imagination*, New York, Doubleday, 1950, p. 186; et Lascelles Abercrombie, « A Plea for the Liberty of Interpreting », *Proceedings of the British Academy*, 16 (1930), p. 130.

Ces remarques, qui prennent la forme d'une doctrine critique, sont en fait profondément ancrées dans l'influente réussite de la pratique critique créative: ainsi Gardner cite-t-elle Coleridge et Bradley en exemples de critique créative gratifiante.

Mais on trouve des éléments performativistes jusque dans la pratique des critiques qui ne prétendent ni être «créatifs» ni produire l'œuvre au lieu de la révéler. Dans son interprétation de *Hamlet*, John Dover Wilson défend un certain nombre de modifications qui aboutiraient à modifier le texte de l'œuvre telle qu'elle existe dans toutes ses premières versions (par exemple, en substituant «*sullied*» à «*solid*» ou à «*sallied*») ²³. Il propose aussi d'insérer ce qu'il considère comme des didascalies «perdues» ou omises: la didascalie, notamment, qui ferait entrer Hamlet au vers 158 de la scène 2 de l'acte II, lui permettant de surprendre Polonius et Claudius en train de comploter pour écouter sa discussion avec Ophélie; ou encore le «fait» que Claudius ne voit pas la pantomime (III, 2) parce qu'il est occupé à parler avec Polonius ou Gertrude. Notons que c'est en se fondant sur la réussite de leurs exécutions possibles et effectives que l'on a pu critiquer ou défendre la validité des interprétations de Wilson (*HP*, p. 130).

On retrouve le même type d'interprétation performative (qui paraît davantage déterminer la réalité supposée d'une œuvre que la révéler ou l'expliquer) dans l'interprétation du dernier monologue de *Doktor Faustus* donnée par Muriel Bradbrook pour contester la lecture de William Empson: «*Ugly Hell, gape not! Come not, Lucifer! I'll burn my books – Ah, Mephistopheles.*» La fin est, bien entendu, un cri (donc la lecture proposée par Empson n'est pas valable) ²⁴. »

Or, à supposer qu'il s'agisse d'un cri, celui-ci n'est pas, bien sûr, un fait dans le texte décrit ou expliqué par l'interprétation, mais un

23. John Dover Wilson, *Pour comprendre Hamlet: enquête à Elsenour*, trad. fr. Dominique Goy-Blanquet, Paris, «Points» Seuil, 1992.

24. Muriel C. Bradbrook, «Marlowe's Faustus», in W. Farnham (dir.), *Twentieth-Century Interpretations of Doktor Faustus*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1969, p. 22.

produit de cette interprétation. La mise à l'épreuve d'une telle interprétation semble davantage résider dans sa réussite et son attrait que dans sa vérité comme description ou explication. Même si l'on défend la thèse du cri en vertu de sa cohérence avec le reste de la pièce, il semble néanmoins que l'on justifie par là une récréation fondée sur ce critère, bien plus qu'on ne fournit les preuves d'une vérité descriptive.

Si le performativisme comporte plus qu'une part de vérité, cette position commet, tout comme le descriptivisme et le prescriptivisme, l'erreur de généraliser. Un modèle élaboré de manière fidèle à partir de *certain*s énoncés interprétatifs constituera une théorie déformée de *toute* interprétation, parce que les énoncés interprétatifs diffèrent souvent de façon significative dans ce qu'ils expriment ou accomplissent (*perform*) sur le plan logique.

III

De même que nous avons distingué trois théories du statut logique des énoncés interprétatifs, de même, il semble exister trois théories – qui ne recourent que partiellement les premières – du rôle des raisons dans l'interprétation. Selon la première de ces théories, les raisons qu'un critique donne à l'appui de son interprétation constituent autant de preuves logiques à l'appui de son hypothèse interprétative. Et même si cette hypothèse ne saurait être totalement vérifiée, elle est au moins susceptible de recevoir une confirmation partielle, donc d'être jugée probable, plausible, ou adéquate, en fonction des raisons données pour la soutenir.

Comme cette conception complète la position descriptiviste, il n'est pas étonnant que Weitz, Margolis, Beardsley et Hirsch l'aient adoptée. Il est clair que les raisons jouent un tel rôle dans un certain nombre d'entreprises critiques. L'interprétation historique (et tout particulièrement lorsqu'elle se focalise sur les auteurs) emploie incontestablement ses raisons comme des éléments confirmant ses hypothèses. Si une hypothèse interprétative vise à percer l'intention de l'auteur d'un poème (et, pour de nombreux critiques,

c'est là le but de l'interprétation), alors il est possible de présenter comme des éléments contribuant à confirmer ou falsifier l'hypothèse en question certains faits relatifs au cadre historique, aux conventions et au public de l'époque, ou encore à la vie et aux autres écrits de l'auteur. Stevenson, qui rejette la thèse selon laquelle les raisons possèdent ce rôle logique d'éléments de confirmation, admet néanmoins que *si* l'on voit la signification auctoriale comme le but de l'interprétation, alors on peut considérer que les raisons fonctionnent comme des éléments de confirmation dans le cadre d'un argument inductif, « chacune donnant à une conclusion interprétative tel ou tel type de confirmation partielle²⁵. » Ainsi, dans le cadre d'au moins un jeu interprétatif (auquel, selon Stevenson, il ne vaut pas la peine de jouer), les raisons jouent le rôle logique d'éléments de confirmation.

Quelle est donc la position de Stevenson concernant le rôle des raisons dans l'interprétation ? Pour lui, les raisons se rapportent à des conclusions interprétatives moins comme des confirmations logiques strictes que comme des explications causales ou des justifications motivationnelles. Le jugement interprétatif exprime la décision du critique d'observer l'œuvre d'une façon particulière ; et les raisons qui le conduisent à prendre une telle décision ne sont pas de nature purement cognitive, puisque, dans l'appréciation artistique, personne n'a de visées purement cognitives. De plus, « comme tout processus psychologique, la décision du critique procède d'un très grand nombre de causes », parmi lesquelles « la sensibilité personnelle du critique²⁶ ». Ainsi, la relation des raisons critiques « au jugement quasi impératif qu'elles soutiennent (qui, au fond, est identique à la relation existant entre la connaissance et la décision guidée par la connaissance) est causale plutôt que logique ; par conséquent, elles “guident sans contraindre” » (*PHA*, p. 370).

25. Charles Leslie Stevenson, « On the Reasons That Can Be Given for the Interpretation of a Poem », in Margolis (dir.), *Philosophy Looks at the Arts*, op. cit., p. 124.

26. Stevenson, « Interpretation and Evaluation in Aesthetics », in *PHA*, p. 370.

Les raisons fonctionnent sur ce mode causal ou motivationnel dans l'interprétation allégorique du *Doktor Faustus* proposée par James Smith :

À mon sens, il est nécessaire de bien reconnaître ces deux allégories, et le fait qu'elles sont complexes et non simples, afin de supprimer tout ce qui fait obstacle au plaisir du lecteur. Sans quoi des absurdités apparaissent qui sont incompatibles avec la réputation dont on juge la pièce digne²⁷.

Ici, Smith décide (et nous demande) d'adopter une interprétation allégorique afin de ne pas atténuer notre plaisir. Pareille raison s'apparente plus à un motif ou à une cause pour prendre une décision interprétative qu'à un élément qui confirmerait logiquement une hypothèse « scientifique ». Lorsque les raisons invoquées à l'appui d'une interprétation sont intimement liées à un objectif tel que celui d'accroître le plaisir du lecteur ou de rendre l'œuvre plus convaincante, elles jouent bel et bien un rôle causal et normatif : elles expliquent les motifs de prendre une décision, et recommandent cette décision sur la base de ces motifs.

La troisième théorie concernant le rôle des raisons est celle que je qualifierai de « perceptualiste ». Pour le perceptualiste, les raisons interprétatives possèdent deux fonctions différentes mais complémentaires. Elles peuvent tout d'abord constituer des tentatives verbales d'isoler certains éléments dans la perception générale que le critique a de l'œuvre. Elles permettent au critique de clarifier et d'articuler pour lui-même sa propre interprétation, en offrant des descriptions plus approfondies de certains aspects de cette interprétation. Ensuite, le critique peut utiliser ces raisons pour clarifier son interprétation et la communiquer à son lecteur ; les raisons qu'il avance à l'appui de son interprétation visent à amener le lecteur à percevoir l'œuvre d'une certaine façon, en suscitant chez lui la vision de l'œuvre désirée.

27. James Smith, «Faustus as Allegory», in Farnham, *op. cit.*, p. 27.

Cette approche, qui trouve son origine chez Wittgenstein, a été reprise par nombre d'esthéticiens analytiques (par exemple Aldrich, Isenberg et Ziff²⁸). Pour Moore, Wittgenstein soutient que les raisons en esthétique sont «de la nature des descriptions supplémentaires», qui servent à clarifier et à convaincre par des exemples et des comparaisons permettant d'orienter la perception. De telles raisons «attirent l'attention sur une chose» en «plaçant plusieurs choses côte à côte»; «en donnant des raisons de ce type, on conduit autrui à voir ce que l'on voit soi-même²⁹.»

Ici, la relation unissant les raisons à la conclusion interprétative n'est pas de nature logique. De plus, c'est seulement le fait de *donner* ces raisons (plutôt que les raisons elles-mêmes) qui peut conduire un lecteur à accepter l'interprétation du critique; car en suivant les raisons invoquées, le lecteur peut se focaliser sur l'œuvre de façon à la voir comme le critique la voit. On peut expliquer cette distinction par un exemple: supposons qu'un critique interprète un poème d'amour comme grossier et insincère, et qu'il cite la prédominance des occlusives et la similitude des images utilisées avec celles d'une chanson obscène. En elles-mêmes, ni les occlusives ni cette similitude ne conduiront le lecteur à percevoir le poème comme grossier et insincère, mais l'acte de citer ces raisons peut orienter son attention sur l'œuvre de telle façon qu'il finisse par y percevoir de la grossièreté et de l'insincérité.

Ainsi, pour le perceptualiste, l'usage critique des raisons justifie une interprétation non pas parce qu'elle la conforte logiquement en la prouvant, ni parce qu'elle la recommande en mettant en évidence les motifs qui l'ont causée, mais simplement parce qu'elle la justifie *perceptuellement*, en créant chez le lecteur la perception désirée de

28. Virgil Aldrich, *Philosophy of Art*, *op. cit.*; Arnold Isenberg, «Critical Communication», art. cité; Paul Ziff, «Reasons in Art Criticism», in Margolis (dir.), *Philosophy Looks at the Arts*, *op. cit.*, p. 158-177.

29. G.E. Moore, «Wittgenstein's Lectures in 1930-1933», in Harold Osborne (éd.), *Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 1972, p. 88.

l'œuvre. Les raisons ne sont que des « indications et des directions servant à focaliser l'attention dans l'art très difficile qui consiste à exercer et à cultiver la faculté de percevoir³⁰. » La signification des raisons invoquées par le critique « est “comblée”, “complétée” ou “achevée” par l'acte de perception », le but étant « de susciter une identité de vision, de contenu éprouvé³¹ ». L'interprète a réussi lorsqu'il a amené son lecteur à acquiescer, à partager sa perception ou son expérience de l'œuvre.

De nombreux arguments critiques ont adopté cette position perceptualiste. Pour John Casey, par exemple, la grandeur de Leavis en tant que critique est en partie due à son usage du raisonnement perceptualiste³². Leavis était en effet passé maître dans l'usage de cette technique, qu'il semblait utiliser sciemment pour susciter une identité de vision ou de contenu éprouvé :

J'espérais, en leur mettant sous les yeux [...] la cohérence de ma « réponse » développée, les amener à s'accorder (avec, sans aucun doute, des réserves critiques) sur le fait que, vue dans son ensemble, la carte, l'ordre essentiel de la poésie anglaise leur paraissait semblable, lorsqu'ils interrogeaient leur expérience³³.

On trouve un excellent exemple de la manière dont Leavis tente de susciter cette identité de vision dans son interprétation d'*Othello*. Son argumentaire est structuré autour d'une série d'extraits du texte, chaque passage étant précédé par des « instructions focalisantes » nous indiquant ce que nous devons rechercher et percevoir, et suivi par un approfondissement, visant à garantir que nous avons bien vu ce que nous étions censés voir.

30. Harold Osborne, *Aesthetics and Criticism*, *op. cit.*, p. 320.

31. Arnold Isenberg, « Critical Communication », art. cité, p. 148.

32. John Casey, *The Language of Criticism*, Londres, Methuen, 1966.

33. F.R. Leavis, « Literary Criticism and Philosophy », *The Common Pursuit*, *op. cit.*, p. 214.

Si aucune de ces trois théories ne paraît totalement convaincante, chacune cependant semble posséder une part de vérité. N'est-il pas raisonnable d'avancer que, dans l'interprétation, les raisons jouent au moins trois rôles différents, ou relèvent de trois types distincts? Certaines raisons fonctionnent comme éléments de confirmation d'une conclusion interprétative; d'autres sont essentiellement les motifs ou les causes d'une décision, et recommandent une vision particulière d'une œuvre d'art; d'autres enfin (qui prennent souvent la forme de descriptions supplémentaires et de comparaisons) fonctionnent comme des moyens de clarifier la perception particulière d'une œuvre, et de la susciter chez autrui. Or que voulons-nous, en tant que critiques et lecteurs? Connaître l'intention de l'auteur? Éprouver le plus grand plaisir possible? Ou articuler et communiquer notre perception d'une œuvre?

Les esthéticiens supposent souvent que cette diversité de visées ou de fonctions est erronée, qu'il doit n'exister qu'une seule visée, une seule tâche, un seul objet d'interprétation. Ainsi, selon Beardsley, nous devons choisir, dans la diversité des «tâches ou des recherches interprétatives possibles [...], celle qui constitue la fonction propre de l'interprète de littérature³⁴.» Mais rien ne semble justifier un tel présupposé, hormis peut-être le présupposé très discuté que la critique est ou devrait être simple et uniforme. Dans des contextes différents, il existe toujours des motifs pragmatiques pour choisir telle tâche plutôt que telle autre. Mais c'est une autre histoire, qui touche à la pluralité des contextes.

Les philosophes qui recherchent une analyse simple et uniforme de l'interprétation (mais aussi les critiques qui voient d'un mauvais œil l'existence de visées et de méthodes rivales) condamneront sans doute les pratiques qui s'écartent de leur mode de prédilection, en leur reprochant de ne pas relever de l'esthétique, d'être hédonistes, dénuées d'objectivité, dépourvues de systémativité, ou encore ennuyeuses car manquant d'imagination. Mais on ne saurait

34. Monroe Beardsley, *The Possibility of Criticism*, *op. cit.*, p. 30.

édicter des lois qui interdiraient à ces pratiques d'exister. Elles nourrissent les recherches, souvent fructueuses, de critiques qualifiées, et aucune analyse sérieuse de la logique de l'interprétation ne peut se permettre de les ignorer.

IV

Les débats sur la logique interprétative se concentrent principalement sur les deux aspects considérés ci-dessus, mais la controverse peut également s'étendre à la nature ou à la structure générale de l'argument interprétatif: est-il essentiellement inductif, déductif, les deux à la fois, ou ni l'un ni l'autre? Certains jeux interprétatifs sont typiquement inductifs, d'autres présentent des éléments distinctement déductifs, tandis que d'autres encore semblent receler une logique totalement différente. Les critiques historiques dont le but affiché est de révéler l'intention de l'auteur présentent des arguments interprétatifs essentiellement inductifs, qui tendent à des conclusions probabilistes. Afin de poser et de confirmer des hypothèses concernant la signification que l'auteur prêtait à son œuvre, il est possible d'obtenir des informations dans les dictionnaires (les significations qui y sont données), dans la vie de l'auteur ou dans d'autres œuvres, dans les conventions et les croyances qui étaient celles du public de l'auteur. Même ses opposants, tel Stevenson, reconnaissent qu'un tel programme interprétatif peut fonctionner dans un cadre inductif général.

Il est difficile de trouver un théoricien qui prétende explicitement que la logique interprétative est de nature déductive, bien que Harold Osborne soutienne fermement que la logique *évaluative* l'est. Cependant, pour Morris Weitz, toutes les interprétations sont essentiellement des explications dont la forme consiste à tirer une hypothèse interprétative spécifique d'une hypothèse générale et d'une théorie «posant quelle catégorie ou combinaison de catégories explicatives est la plus efficace» (*HP*, p. 255). Weitz analyse des interprétations qui présentent effectivement un aspect déductif. Par exemple, on peut dire, très schématiquement, que l'interprétation

de *Hamlet* proposée par Caroline Spurgeon tire sa conclusion de deux prémisses : a) dans le théâtre shakespearien, l'imagerie est centrale, et c'est elle qui constitue le véhicule de la signification ; b) dans *Hamlet*, l'imagerie dominante est celle de la maladie et de la déchéance. Par conséquent, la signification de *Hamlet* est celle d'une condition humaine marquée par la maladie et la déchéance. Bien entendu, la prémisse selon laquelle c'est l'imagerie de la déchéance qui prédomine dans la pièce doit recevoir une justification inductive. Mais le cadre général de l'argument semble, quant à lui, de nature déductive.

Nombre d'arguments interprétatifs convaincants ne paraissent ni inductifs ni déductifs, et ne semblent pas non plus combiner induction et déduction. De tels arguments consistent fréquemment en un agencement complexe de remarques focalisantes, de questions principales, de réponses suggérées, qui toutes conduisent un interlocuteur, souvent imaginaire, à adopter la conclusion désirée. On pourrait qualifier ce type d'argument de « dialogique » ou de « dialectique » (mais pas, cependant, en un sens hégélien) ; on le trouve dans des textes philosophiques aussi disparates que les dialogues platoniciens ou les *Recherches* de Wittgenstein. Pour certains philosophes de l'art, l'argument interprétatif est essentiellement de ce type. Des critiques comme Leavis conviennent qu'ils procèdent en formulant des jugements « sous la forme : "C'est ainsi, n'est-ce pas ?" » afin d'inviter le lecteur « à un échange ou à un commerce collaboratif³⁵. »

Certains excellents critiques sont ainsi passés maîtres dans l'art de l'argument dialectique fondé sur la suggestion, la question, la comparaison ; traitant le lecteur en interlocuteur, ils cherchent constamment son assentiment. Prenons l'interprétation que Leavis a donnée du poème de Blake *Écoute la voix du barde* :

35. F.R. Leavis, « Mr. Pryce-Jones, the British Council and British Culture », *Scrutiny*, vol. 18, 1951-1952, p. 227.

Malgré le point-virgule figurant à la fin du second vers, nous nous demandons si c'est la Parole sacrée ou le Barde qui est qualifié d'«âme déchue.» Il y a une évidente allusion à la voix de Dieu appelant Adam dans le Jardin d'Éden, mais est-ce Dieu qui pleure dans la rosée du soir? Et est-ce Dieu qui pourrait contrôler le pôle étoilé? Ce ne pourrait être l'Âme (interprétation permise par la ponctuation et la syntaxe)? Quant à la «lumière déchue», il s'agit sans doute de Lucifer? [...] Si l'on se repenche sur la première strophe, on voit comment Blake utilise le thème chrétien pour le subvertir en le plaçant au service de fins fort peu orthodoxes. Le premier vers est lourd de sous-entendus druidiques et païens (Blake est à mille lieues du Barde de Gray!), et la formule «Présent, Passé, et Futur» évoque les Parques, les *Weird Sisters*³⁶ ou les Nornes – soit tout sauf un sens proprement chrétien du Temps et de la Destinée...³⁷

Bien qu'il ne soit ni déductif ni inductif, on ne saurait nier que ce type d'argument est bel et bien un argument, et même un puissant argument. Ainsi, tout comme les arguments interprétatifs ne possèdent pas un seul et unique statut logique, tout comme les raisons interprétatives ne possèdent pas un rôle unique et uniforme, l'argument interprétatif ne possède pas une unique forme générale. La logique interprétative est hétéroclite. L'analyse de la logique de l'interprétation possède plus d'un aspect, et il existe même, pour un seul aspect considéré, plusieurs logiques à analyser. Le pluralisme théorique me paraît être la seule position honnête face à la pluralité de la pratique interprétative.

36. Équivalent germanique des Nornes nordiques et des Parques gréco-latines. On trouve ces trois *Weird Sisters* dans *Macbeth* [NdT].

37. F.R. Leavis, *Revaluation*, Londres, Penguin, 1972, p. 133-134.

Face aux tentatives qui nient ou occultent la variété interprétative en utilisant des notions dont l'ambiguïté (englobant déjà la pluralité) suggère une fausse unité, il nous faut faire montre de la plus grande vigilance. Ainsi, Weitz s'efforce de réunir la multiplicité des pratiques sous «la seule fonction de l'explication». Mais même si toute pratique interprétative pouvait être ramenée au statut d'explication, une pluralité fondamentale n'en continuerait pas moins de persister. Comme le note Stuart Hampshire (faisant écho à Austin et Wittgenstein), «il existe de très nombreux types d'explication³⁸.» L'explication de la signification est elle-même susceptible de recevoir différents types d'explication, étant donné l'énorme ambiguïté de la signification de «signification». Que différentes entreprises interprétatives prétendent chacune nous expliquer «la véritable signification» d'une œuvre ne nous garantit pas qu'elles procèdent toutes d'une même visée ou logique interprétative. Et, lorsque dans *Sous l'interprétation*, j'ai posé une formule générale différente et plus large de l'interprétation – l'idée de *faire sens* –, qui recouvrait également les pratiques interprétatives ne visant pas principalement la vérité, j'ai pris soin de souligner que cette formule devait être comprise en un sens pluraliste, en tant qu'elle s'appuyait sur la «variété fondamentale» des visées, des stratégies et des logiques très différentes relatives à ce «faire-sens»³⁹.

Il convient de distinguer le pluralisme logique, que je défends, d'un pluralisme cognitiviste plus restreint qui reconnaît simplement une pluralité d'objets et de méthodes d'interprétation valides. Selon ce second type de pluralisme, il existe de multiples approches des multiples aspects d'une œuvre sur lesquels il est possible de faire des assertions vraies (ou vraisemblables). Il peut y avoir une interprétation vraie de ce que l'œuvre signifiait pour son auteur, une interprétation vraie

38. Voir Morris Weitz, *HP*, *op. cit.*, p. 246; et Stuart Hampshire, «Types of Interpretation», in Sidney Hook (dir.), *Art and Philosophy*, New York, New York University Press, 1966, p. 107.

39. Voir *Sous l'interprétation*, *op. cit.*

de ce qu'elle signifie pour le lecteur, une interprétation vraie de sa signification sociale actuelle, et une interprétation vraie de sa signification archétypale. Ainsi, des assertions interprétatives non seulement différentes mais parfois contradictoires peuvent être vraies ou plausibles. Depuis Weitz et Margolis, de nombreux philosophes analytiques se sont fait les défenseurs de ce type de pluralisme critique⁴⁰.

Pour ma part, je reconnais cette pluralité, mais je voudrais aller plus loin, en posant que toutes les interprétations ne sont pas des assertions visant la vérité ou la plausibilité. Toutes les interprétations ne sont pas des recommandations, et toutes ne sont pas des exécutions. Les énoncés interprétatifs présentent une pluralité de statuts logiques, ainsi qu'une pluralité de sujets et de points de vue. L'interprétation n'est pas un jeu unique, mais une famille de jeux; et, comme dans toute famille, il existe des rivalités où la valeur, sinon même la légitimité, de certains membres de la famille est violemment contestée. À partir du moment où l'on parvient à jouer à chacun de ces jeux de façon cohérente, comment le philosophe pourrait-il, en tant que simple analyste, en consacrer *un* et un seul au titre de logique de l'interprétation?

La notion de «jeux» interprétatifs se rapporte bien sûr aux jeux de langage qui, chez Wittgenstein, constituent le phénomène fondamental sur lequel doit s'appuyer la pratique philosophique. Il ne faut surtout pas croire que le terme de «jeu» implique que l'interprétation n'est qu'une entreprise frivole où «tout se vaut». Car, justement, les jeux ne permettent pas de faire n'importe quoi. Lorsqu'un philosophe aussi attentif que Jerrold Levinson critique ma théorie de l'interprétation pour son caractère «ludique», c'est donc d'une autre notion des jeux interprétatifs qu'il doit parler.

En attaquant mes thèses afin de défendre sa théorie de l'intentionnalisme auctorial hypothétique, Levinson semble surtout me reprocher de justifier le type d'interprétation performative que la

40. Voir par exemple Annette Barnes, *On Interpretation*, Oxford, Blackwell, 1988; Alan Goldman, «Interpreting Art and Literature», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48, 1990, p. 205-214.

déconstruction a rendu célèbre, mais que le *New Criticism* pratiquait déjà. Ce performativisme accepte que les intérêts et les intentions des interprètes déterminent en partie la signification des œuvres, et (du moins dans certains jeux ou contextes interprétatifs) qu'ils puissent même primer sur ceux de l'auteur. Levinson prétend que «c'est accorder une trop grande part aux lecteurs que de libérer leurs intentions et visées du but de procéder à une reconstruction hypothétique de la meilleure intention auctoriale, et cela menace de ruiner la motivation des auteurs à défendre leurs propres fins dans le contrat littéraire implicite⁴¹».

Cette critique me pose problème sur plusieurs points. Je mettrai de côté la question embarrassante de savoir si l'immense variété des pratiques d'écriture et des modes de compréhension de la littérature sont réellement régis par un seul type de contrat implicite. Je ne me demanderai pas non plus de quel contrat il s'agit exactement, s'il engage seulement deux parties (les auteurs et leurs lecteurs), ou s'il concerne également les éditeurs, les responsables d'édition, les directeurs de marketing, les libraires, et ainsi de suite. Je mettrai aussi de côté le problème posé par la distinction apparemment claire que Levinson effectue entre les intentions actoriales hypothétiques et les intentions des lecteurs, alors même qu'il définit les premières à partir de la «notion de lecteur approprié⁴²». Je me contenterai de souligner, une fois de plus, ce que lui et d'autres critiques de ma théorie de l'interprétation (comme Robert Stecker) n'oublient que trop facilement: mon acceptation de certains jeux interprétatifs performatifs (où les intentions des interprètes peuvent prendre le pas sur celles de l'auteur) ne revient pas à nier qu'il existe d'autres jeux clairement dominés par les intentions de l'auteur (de quelque façon qu'on les conçoive)⁴³.

41. Jerrold Levinson, *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press, 1996, p. 198-199.

42. *Ibid.*, p. 183-184.

43. Pour la critique que Stecker a faite de mes thèses sur l'interprétation, voir *Artworks*, *op. cit.*, p. 218-227, 241-242. Pour Stecker, ma position constitue une forme de performativisme moniste qui rejette toute notion de vérité interpréta-

Levinson insiste sur le fait que le jeu de l'intention auctoriale doit toujours être « premier⁴⁴ ». Mais ce n'est pas parce qu'une logique est « première » que toutes les autres logiques y sont réductibles ou sont moins importantes qu'elle. Si le pluralisme que je défends est parfaitement compatible avec la reconnaissance de certaines priorités pragmatiques, je ne peux accepter que soit accordé à l'intentionnalisme un statut premier dans l'interprétation sans avoir d'indications plus claires quant à la signification de « premier ». Veut-on dire qu'il est plus important que d'autres formes d'interprétation, ou, plus simplement, qu'il se situe à un niveau plus primitif ? Il faudrait en outre que l'on nous explique pourquoi la recherche des intentions de l'auteur doit toujours être première : il ne suffit pas d'invoquer

tive et tout souci de l'intention auctoriale. Tout comme Levinson, il ignore mes arguments en faveur de la légitimité des jeux axés sur la vérité interprétative et l'intention auctoriale, peut-être parce que j'ai placé plus d'efforts dans la défense de logiques interprétatives moins bien établies. Stecker et Levinson estiment peut-être également que, parce que je déclare qu'une œuvre ne possède pas d'essence ou de signification fixe et permanente, qui soit toujours valide dans tous les jeux interprétatifs, je nie du même coup qu'il puisse exister, pour une œuvre, des faits ou des vérités, dans quelque jeu interprétatif que ce soit. Cette conclusion n'est tout simplement pas valide, et résulte d'une confusion : qu'il existe des faits dans certains jeux interprétatifs ne signifie pas qu'il doive y avoir de tels faits dans tous les jeux interprétatifs. Et la thèse selon laquelle ce qui compte pour un fait interprétatif est au fond une affaire pragmatique ou contextuelle relative au jeu interprétatif dans laquelle ce fait est impliqué, ne signifie pas qu'il soit impossible de faire appel à de semblables faits pragmatiques dans un jeu interprétatif qui se fonde sur eux. Pour reprendre la distinction établie par Carnap entre questions ou perspectives « internes » et « externes », nous pouvons affirmer que, à l'intérieur de certaines pratiques interprétatives importantes, il existe des faits et des interprétations vraies des intentions auctoriales, tout en laissant ouverte la question de savoir si ces faits et vérités sont absolument vrais, ou vrais indépendamment de nos pratiques interprétatives, et aussi vrais dans d'autres jeux interprétatifs, logiquement différents (cf. Rudolf Carnap, « Empiricism, Semantics, and Ontology », *Meaning and Necessity*, 2^e éd., Chicago, University of Chicago Press, 1956, p. 205-221). Sur un plan différent, on peut aussi se demander s'il est possible d'individer l'intention de l'auteur de façon absolue et permanente.

44. Jerrold Levinson, *The Pleasures of Aesthetics*, *op. cit.*, p. 199.

la vague inquiétude que le pluralisme interprétatif ne finisse par ruiner un contrat tout aussi vague et hypothétique.

Des intentionnalistes comme Hirsch ont avancé l'argument suivant: si l'intention auctoriale doit primer, c'est pour fixer le référent sans lequel l'interprétation est dépourvue d'objet à interpréter. Toutefois, il existe d'autres moyens efficaces d'établir un référent pour la communication critique, par exemple, en se fondant sur un consensus à propos de ce qui compte pour le texte que nous interprétons⁴⁵. Aussi l'intentionnalisme auctorial n'est-il pas premier au sens où il serait nécessaire pour individuer l'œuvre d'art en tant qu'objet de la critique. Pour ma part, je m'intéresse davantage au pluralisme qu'à la question du primat; mais si je devais prendre position, je dirais qu'il est quelque chose qui précède, quelque chose qui est à la fois plus fondamental et plus important que les intentions de l'auteur individuel comme de l'interprète: ce sont les traditions culturelles d'écriture et de lecture qui structurent par avance les intentions de l'auteur et celles du lecteur.

Mon pluralisme implique-t-il que tous les jeux interprétatifs sont également valides ou adéquats? En aucun cas. Si l'on présuppose une certaine visée interprétative (et nous le faisons toujours, si vaguement ou implicitement que ce soit), certaines méthodes ou pratiques sont clairement plus adéquates que d'autres. Mais les visées interprétatives ne sauraient être réduites à un seul type logique.

Il faut adresser une objection supplémentaire au pluralisme logique: comment la logique de l'interprétation peut-elle différer d'un jeu à l'autre alors qu'une logique de l'interprétation doit s'ajuster au statut ontologique de l'objet interprété, et que l'objet – l'œuvre d'art – possède toujours, à n'en pas douter, le même statut ontologique? Il existe ici deux réponses possibles. En supposant que les œuvres d'art possèdent un statut ontologique immuable, on pourrait affirmer que cette ontologie autorise précisément des

45. Sur ce point, voir *Surface and Depth*, *op. cit.*, chap. 3, et *Sous l'interprétation*, *op. cit.*, p. 14-16.

logiques plurielles, reconnaissant la part d'indétermination de l'œuvre ou sa nature d'objet culturellement ouvert et historiquement construit⁴⁶. Mais il y a aussi une réponse plus radicale, qui consiste à affirmer qu'un objet d'interprétation peut, dans une certaine mesure, changer de statut ontologique. Parce que les œuvres d'art sont des objets culturels dont le statut ontologique est déterminé par les pratiques culturelles à travers lesquelles ils existent, on pourrait, en d'autres termes, affirmer que le statut ontologique précis d'un objet d'interprétation dépend, dans une certaine mesure, du type de jeu interprétatif auquel on joue avec lui.

Si pareille idée peut, à première vue, paraître choquante, rappelons que l'on dit souvent des ready-made qu'ils font l'objet d'une transformation ontologique, passant du statut d'objets ordinaires à celui d'œuvres d'art simplement parce que le monde de l'art les interprète ainsi. Alors pourquoi ne serait-il pas possible de produire des mutations ontologiques dans un objet en l'inscrivant dans différentes logiques culturelles d'interprétation? On peut traiter des questions connexes d'identité opérable dans des termes compatibles avec ce pluralisme ontologique et logique, en traitant l'identité d'une œuvre d'art comme *concept-éventail graduel*.

Mais je ne pousserai pas plus loin l'analyse de ces questions: à mon sens, l'ontologie et l'identité des objets culturels n'est que le précipité changeant et variable des pratiques culturelles. Il sera plus fécond de nous concentrer sur l'étude de ces pratiques que sur la reconstruction de l'ontologie supposée des objets qu'elles structurent et déploient.

46. Le statut ontologique de « formule verbale » tel qu'il a été proposé au chapitre 3 est parfaitement à même d'envelopper une telle pluralité.

6. LOGIQUE DE L'ÉVALUATION

I

En cette époque marquée par l'incertitude et la tolérance, de nombreux critiques soutiennent que leur tâche primordiale n'est pas d'évaluer, mais d'interpréter les œuvres littéraires. Pourtant, une écrasante majorité d'entre eux, aujourd'hui comme par le passé, ont considéré l'évaluation non seulement comme une activité majeure, mais comme celle qui doit primer sur toute autre¹. L'analyse logique de cette activité constitue donc depuis des siècles un sujet important et controversé de la recherche en esthétique, et elle a reçu bien plus d'attention que l'interprétation. Mais bien que de nombreuses analyses de la nature de l'évaluation aient été proposées, aucune n'est jusqu'ici parvenue à faire l'unanimité.

On a trop longtemps supposé que l'évaluation est, sur un plan logique, une activité plus ou moins simple et uniforme. Or j'avancerai, à l'inverse, que l'évaluation critique recouvre des activités et des opérations très différentes, de nature hétérogène. Ainsi est-il vain d'exiger *la* logique de l'évaluation, puisque la pratique évaluative présente une grande diversité de comportements logiques.

1. Parmi les critiques actuels, Yvor Winters soutient que « la fonction première de la critique est l'évaluation » (*The Function of Criticism*, Denver, Alan Swallow, 1957, p. 42).

Morris Weitz a bien mis en évidence cette diversité, dans l'étude approfondie qu'il a consacrée aux critiques shakespeariens. Lorsqu'ils évaluent, nous dit-il, ils «font des choses très diverses: ils louent, condamnent, défendent, nuancent, présentent, jugent, et réévaluent²». Pour Weitz, bien que toutes ces activités présentent des similitudes, elles ne sont pas réductibles à une seule essence ou formule³.

Toutefois, comme nous allons le voir, Weitz ne pousse pas le pluralisme assez loin, et sa propre analyse de l'évaluation contient implicitement (mais incontestablement) l'idée que les pratiques évaluatives possèdent un dénominateur commun logique: le non-descriptivisme. Ainsi, bien que Weitz nous ait montré la voie du pluralisme logique, il reste beaucoup de chemin à parcourir.

Outre la variété des procédures évaluatives, la complexité de l'analyse de la logique de l'évaluation possède encore une autre cause. Car ici, tout comme pour l'interprétation, trois aspects distincts bien qu'étroitement liés s'offrent à l'analyse: le statut logique des énoncés évaluatifs, le rôle joué par les raisons relativement aux jugements évaluatifs, la forme générale de l'argument évaluatif. Cette pluralité d'aspects ne saurait par elle-même expliquer pourquoi les philosophes ont proposé autant d'approches différentes de la logique de l'évaluation. Car même sur un seul aspect du problème, ils ont abouti à des conclusions très différentes. Cette multiplicité d'analyses incompatibles ne reflète pas non plus la variété des tentatives philosophiques destinées à réformer l'évaluation, car en règle générale, ces philosophes prétendent analyser ou décrire la logique de la pratique effective, et non prescrire une pratique aux critiques. Pourquoi les analyses de la logique évaluative divergent-elles à ce point, et pourquoi, en dépit du nombre d'études et de débats, sommes-nous encore aussi loin de pouvoir déterminer quelle analyse est la bonne?

2. Morris Weitz, *HP*, p. 270.

3. En conséquence: «C'est tout simplement donner une description fautive du comportement logique des évaluations que de dire que toutes recommandent, guident nos choix, classent, persuadent, jugent, conseillent ou émeuvent.» (Morris Weitz, *Ibid.*)

Comme je l'ai déjà suggéré, la raison en est qu'il s'agit d'un faux problème. S'il n'existe pas d'analyse correcte de la logique évaluative, c'est tout simplement parce qu'il n'y a pas *une* logique à analyser. Si nous abandonnons ce postulat pour examiner la logique effective des diverses activités évaluatives, nous découvrirons non pas une mais de nombreuses «logiques» de l'évaluation. Comme nous l'avons vu avec l'interprétation, il existe d'innombrables jeux ou modèles, constitués par différents ensembles de règles ou par différentes «logiques» servant différentes visées. Pourtant, la diversité de ces jeux, visées et logiques est dissimulée par le fait qu'ils ne sont pas clairement formulés ou démarqués et qu'il leur arrive parfois de s'enchevêtrer. En effet, parce qu'ils sont souvent flous et souples, ils résistent puissamment à toute tentative de les formuler et de les délimiter clairement. La diversité des logiques évaluatives est d'autant plus dissimulée que celles-ci emploient en grande partie les mêmes termes (par exemple, «le roman», «la bonne évaluation», «grand», «justifier», etc.) qu'elles utilisent souvent avec des sens variables. Les philosophes proposent des analyses différentes de la logique évaluative, parce qu'ils analysent des logiques différentes, et prennent pour paradigmes des jeux évaluatifs différents.

Parce qu'ils trouvent tel jeu évaluatif plus séduisant ou plus fécond, les philosophes sont souvent conduits à ignorer les autres, voire à nier qu'ils relèvent du domaine de la «vraie» critique ou de la critique «littéraire». Or, la nature de la vraie critique ou de l'évaluation littéraire n'est bien sûr jamais donnée, jamais évidente; au contraire, elle est toujours essentiellement contestée par les critiques. Aussi nous faut-il nous méfier de ces esthéticiens qui nous présentent l'analyse de leur paradigme comme la vérité absolue sur l'évaluation, et qui la défendent simplement en rejetant toutes les pratiques évaluatives qui ne correspondent pas à ce critère comme des aberrations, ou des égarements qui nous détournent de la véritable critique littéraire. Si les critiques peuvent refuser d'en tenir compte, en insistant sur leurs limites, en tant que philosophes analytiques, en revanche, nous ne pouvons pas nous permettre de les ignorer.

II

Il existe trois grandes positions concernant le statut logique des énoncés évaluatifs, exactement les mêmes que celles que nous avons rencontrées à propos des énoncés interprétatifs: le descriptivisme, le prescriptivisme et le performativisme. Là encore, nous pourrions, afin de comparer ces positions plus aisément, employer la formule générale «O est E» comme représentant un jugement évaluatif typique (par exemple, «*Moby Dick* est un grand roman», «*The Bridge*⁴ est un échec»), dans lequel «O» a pour valeurs des œuvres littéraires, et «E» des prédicats évaluatifs. Nos trois grandes théories peuvent être brièvement définies et différenciées à partir des analyses qu'elles proposent de cette formule de base.

Il me faut souligner cependant les dangers que présente l'utilisation de cette formule⁵. La généralité de sa forme peut prêter à confusion, en suggérant une simplicité ou une uniformité qui n'existe pas réellement. En premier lieu, «O» pose problème, puisque beaucoup d'énoncés évaluatifs portent non pas sur des œuvres particulières, mais sur des auteurs (l'ensemble de l'œuvre d'un auteur, par exemple) ou sur certaines parties ou certains aspects d'œuvres particulières, ou bien sur un composé regroupant plus d'une œuvre. Il faut aussi rappeler que certains critiques qui comptent parmi les plus réputés, comme Samuel Johnson ou T.S. Eliot, ont même une préférence marquée pour l'évaluation d'auteurs plutôt que pour celle d'œuvres particulières⁶. De plus, bien qu'il existe un lien évident entre l'évaluation de l'œuvre d'un auteur et celle de ses œuvres particulières, il est loin d'y avoir une correspondance pure et simple entre elles. On peut évaluer un auteur très différemment selon que

4. Poème de Hart Crane [NdT].

5. Stevenson, dont nous aborderons bientôt la théorie de l'évaluation, emploie une formule similaire. Voir son article «Interpretation and Evaluation in Aesthetics», in M. Black (dir.), *Philosophical Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1950, p. 348-376.

6. Helen Gardner reconnaît cette préférence chez Eliot, mais déclare préférer se concentrer sur «une seule œuvre». Cf. *The Business of Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1963, p. 23.

l'on procède inductivement, en évaluant ses œuvres particulières, ou que l'on envisage l'ensemble de son œuvre. C'est un point qu'Eliot a incontestablement mis en évidence dans l'étude qu'il a consacrée aux appréciations divergentes portées sur Edgar Poe⁷.

En outre, notre formule prête à confusion parce qu'elle suggère également que «E» est uniforme, puisque cette variable semble représenter un prédicat évaluatif tout ce qu'il y a de plus simple («bon», «mauvais», «grand», etc.). Or une bonne part, sinon la plupart, de nos jugements évaluatifs ne consistent pas en l'attribution de prédicats évaluatifs aussi simples et transparents. Tout d'abord, nombre de ces jugements ne sont pas du tout des attributions catégoriques, mais plutôt des jugements comparatifs de la forme «O₁ est meilleure que O₂», ou encore des jugements superlatifs de la forme «O₁ est le meilleur du groupe d'œuvres O_{1-n}.⁸» Deuxièmement, nombre d'énoncés évaluatifs ne sont pas purement évaluatifs au sens où ils seraient dépourvus de signification descriptive: il existe, dans la critique, un continuum entre l'évaluatif et le descriptif que l'uniformité de la variable «E» est susceptible de dissimuler. Comme nous l'avons vu⁹, de nombreux termes descriptifs sont aussi fortement évaluatifs (par exemple, «riche», «puissant», «émouvant», «insincère», «incohérent»). Parmi les jugements évaluatifs formulés par les critiques, ce sont souvent ceux-ci qui, plus que les prédicats purement évaluatifs, servent de valeurs de «E».

Une part si grande du langage critique chevauche la distinction entre évaluatif et descriptif qu'à mon sens, les nombreux philosophes qui cherchent à résoudre le problème de savoir comment le critique peut passer d'une description non évaluative à un jugement évaluatif s'occupent en fait d'un problème qu'ils ont eux-mêmes créé et qui

7. T.S. Eliot, «From Poe to Valéry», *To Criticize the Critic*, Londres, Faber, 1965.

8. Par exemple, «*The Changeling* est la meilleure pièce de Middleton» (T.S. Eliot, «*Thomas Middleton*», réimpr. partielle dans *Selected Prose of T.S. Eliot*, éd. F. Kermode, Londres, Faber, 1975, p. 189).

9. Cf. *supra*, chapitre 2.

ne relève pas réellement de l'argumentation critique. Quand la description ou l'interprétation initiale du critique possède déjà une teneur évaluative, il est inutile de se demander comment il peut en dériver un jugement évaluatif. Le fait qu'une teneur évaluative soit souvent déjà présente dans la description effectuée par le critique renforce encore le lien intime qui unit la description et l'interprétation à l'évaluation, ce dont les critiques, par exemple Leavis, «sont sans doute plus conscients que les philosophes¹⁰».

a) Malgré ses limites, notre formule est utile pour caractériser les différentes théories des énoncés évaluatifs. La première est le descriptivisme, qui considère les énoncés évaluatifs comme s'ils exprimaient des propositions possédant une certaine valeur de vérité. Encore une fois, comme nous l'avons vu à propos de l'interprétation, il en existe plus d'une version.

Commençons par la position descriptiviste propre au subjectivisme: ici, «O est E» est analysé en tant que «O est E pour moi»; par exemple, l'œuvre est belle ou douée de valeur pour moi. Plusieurs critiques et philosophes ont soutenu cette position subjectiviste. D.H. Lawrence, admiré comme critique aussi bien que comme romancier, nous dit que la «critique littéraire ne saurait être rien de plus qu'un compte rendu raisonné du sentiment produit chez le critique par le livre dont il fait la critique¹¹.» Walter Pater considère lui aussi que l'évaluation est subjective: «Quelle est cette chanson ou cette image, cette personnalité engageante qui m'est présentée dans la vie ou dans un livre? Quel effet produit-elle réellement sur moi? Me procure-t-elle du plaisir? Comment ma nature est-elle modifiée par sa présence et sous son influence?¹²»

10. F.R. Leavis, «*Thought and Emotional Quality*», *Scrutiny*, vol. 13, 1945-1946, p. 60. Leavis, par exemple, admet que, dans son étude sur Shelley, «on sent que la description se mue en critique [...], passant, par le biais d'inévitables transitions, de la description de caractéristiques à l'émission de jugements défavorables.»

11. D.H. Lawrence, «*John Galsworthy*», Phoenix, New York, Heinemann, 1936, p. 539.

12. Walter Pater, *The Renaissance*, Londres, Macmillan, 1912, p. x. Curt J. Ducasse a proposé une défense plus moderne et plus philosophique du subjectivisme. Sa

Une grande part des évaluations est clairement de ce type, et consiste à rapporter les impressions diverses que le lecteur peut éprouver devant l'œuvre, ainsi que l'attitude qu'en conséquence il adopte à son égard. L'«école» critique dite «impressionniste» se définit par l'usage dominant de ce type d'énoncé évaluatif. En outre, même les critiques qui prétendent proposer des jugements objectifs s'expriment souvent en des termes personnels ou affectifs qui se prêtent à une interprétation subjectiviste : par exemple, «Ce roman m'a tellement amusé et fasciné que j'ai regretté de l'avoir fini», ou encore, «la seule impression que m'a laissée ce livre fut un sentiment d'ennui et de grande fatigue». La force évaluative et le caractère subjectif de ces énoncés typiques sont indéniables¹³. Bien des énoncés évaluatifs constituent donc des descriptions subjectives qui, si le critique est sincère, peuvent être considérées comme vraies. On pourrait protester que de telles vérités n'ont aucune importance esthétique, puisqu'elles semblent concerner plus le critique que l'œuvre elle-même. Il existe toutefois deux arguments en faveur de l'évaluation impressionniste. Tout d'abord, concernant son caractère personnel et subjectif, on peut poser que, même si le but est de parvenir à un jugement objectif partagé, il est toujours nécessaire de commencer par formuler et articuler son impression ou son jugement personnel. Car s'il n'est pas exprimé, il ne sera jamais confirmé ou corrigé, donc ne pourra jamais devenir une évaluation suprapersonnelle et objective¹⁴.

théorie peut inclure la version impressionniste du subjectivisme, mais elle est bien plus générale. Voir son article «The Subjectivity of Aesthetic Value», in J. Hospers (dir.), *Introductory Readings in Aesthetics*, Londres, Macmillan, 1969.

13. Certaines des remarques évaluatives formulées par Eliot à propos de Shelley sont également interprétables en un sens subjectiviste : «Mais il est des idées de Shelley qui me déplaisent franchement, et qui m'empêchent d'apprécier les poèmes dans lesquelles elles apparaissent. Il ne me paraît pas possible de sauter ces passages, et de me satisfaire des poèmes où aucune proposition ne s'avance en quête d'assentiment.» (*The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Londres, Faber, 1964, p. 91.)

14. C'est ainsi que Pater défendait son approche impressionniste : «Dans la critique esthétique, la première étape pour voir son objet tel qu'il est réellement consiste à

Second argument en faveur de l'importance esthétique de l'évaluation impressionniste : sa force de conviction – une confession personnelle passionnée est souvent plus apte à emporter l'adhésion qu'un jugement raisonné mais impersonnel. Ainsi un vigoureux éloge impressionniste sera-t-il bien plus susceptible d'inciter un lecteur potentiel à examiner une œuvre (ou un lecteur sceptique, à la scruter plus soigneusement) que ne le serait une évaluation sèche et reposant sur des principes, fût-elle logiquement valide. La raison en est peut-être que de tels éloges, lorsqu'ils sont bien écrits, donnent une présentation ou une idée plus complète des qualités de l'œuvre auxquelles le critique a été sensible. Pour quelque raison que ce soit, cependant, la force perlocutionnaire de la critique impressionniste est incontestable, et ses opposants même attestent son pouvoir.

Il existe donc de nombreuses évaluations qui sont ouvertement subjectives ou impressionnistes, mais vraies et esthétiquement puissantes. À l'inverse, bien des évaluations prétendent objectives peuvent être vues comme des jugements subjectifs déguisés. Ainsi la pratique évaluative conforte-t-elle bien souvent la position subjectiviste. Le subjectivisme possède aussi la vertu de pouvoir rendre compte de l'existence d'une grande variété d'évaluations d'une même œuvre, apparemment pertinentes mais contradictoires, ainsi que de la résistance qu'elles opposent à toute discussion. Car le fait qu'un critique donné est impressionné de telle façon ne contredit pas le fait qu'un autre critique le soit d'une autre façon. *De gustibus non est disputandum*, conclut le subjectiviste, espérant ainsi promouvoir la paix et la tolérance dans le monde de la critique.

Tel n'est clairement pas le programme du descriptivisme fort ou absolutiste, pour qui « O est E » signifie « "O est E" est vrai ». Le partisan de la thèse absolutiste maintient que les jugements évaluatifs sont ou vrais ou faux, et que, étant incompatibles, les évaluations

connaître sa propre impression telle qu'elle est réellement, à la discriminer, à en prendre distinctement conscience.» Walter Pater, *op. cit.*, p. X.

contradictoires ne sauraient être acceptées. Si nous ne pouvons jamais avoir la certitude que telle évaluation est la vraie, du moins sait-on qu'elle existe, et qu'elle frappe de fausseté toutes celles qui sont incompatibles avec elle. Bien que la tolérance prônée par le subjectivisme semble être un avantage, on pourrait aussi l'envisager comme un désavantage, au sens où elle semble montrer l'inanité, sinon même l'impossibilité de tout débat évaluatif. Le subjectiviste pourrait expliquer ce débat en disant que le critique désire que ses lecteurs partagent ses attitudes et impressions, et prennent plaisir à ce à quoi lui-même prend plaisir. Il n'en demeure pas moins que l'absolutiste propose une justification apparemment plus noble des polémiques évaluatives: la quête d'une vérité impersonnelle et objective.

De nombreux philosophes ont défendu des positions que l'on peut qualifier d'absolutistes¹⁵, où la valeur de «E» est conçue comme désignant une propriété objective de l'œuvre d'art (la beauté, l'expression, la valeur esthétique, intrinsèque ou instrumentale). Et certes, certains critiques considèrent que leur rôle est de déterminer la vérité, la vraie valeur ou le véritable mérite d'une œuvre donnée. Au XVII^e siècle, Samuel Johnson disait que la «tâche de la critique» était «de transformer l'opinion en savoir¹⁶», tandis que, plus récemment, Eliot et Leavis ont parlé de la «poursuite commune du jugement vrai¹⁷».

15. Voir, par exemple, T.E. Jessop, «The Objectivity of Aesthetic Value», in Hospers, *op. cit.*; Harold Osborne, *The Theory of Beauty*, Londres, Routledge, 1952, p. 200-203, et *Aesthetics and Criticism*, Londres, Routledge, 1955, p. 43-44, 218-259; Monroe Beardsley, *Aesthetics*, New York, Harcourt, Brace, 1958, chap. 11.

16. Samuel Johnson, *Rambler*, n° 92, *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, New Haven, Yale University Press, 1969, t. 4, p. 122.

17. F.R. Leavis, *The Common Pursuit*, Harmondsworth, Penguin, 1976, p. v. Le critique américain Yvor Winters est peut-être le défenseur le plus affirmé de l'absolutisme évaluatif: «La théorie de la littérature que je défends, nous dit-il, est absolutiste.» (Yvor Winters, *In Defense of Reason*, Denver, University of Denver Press, 1947, p. 11.) Ou encore: «l'absolutiste croit en l'existence de vérités et de valeurs absolues [...]. Le relativiste, en revanche, croit qu'il n'existe pas de vérités absolues, que le jugement de tout homme est juste pour lui-même.» (*Ibid.*, p. 10.)

Toutefois, ce ne sont pas seulement les déclarations ou la terminologie d'élection de certains critiques qui témoignent d'un engagement théorique en faveur de la position absolutiste; l'habitude qui est souvent la leur de chercher à prouver la vérité de leurs jugements à partir d'un argument raisonné suggère fortement que leur pratique repose sur des présupposés absolutistes. Même Weitz, qui cherche pourtant à nier la validité de ces postulats, l'admet volontiers¹⁸.

Le postulat selon lequel les énoncés évaluatifs peuvent exprimer des propositions vraies, des faits objectifs concernant les œuvres d'art, a-t-il une quelconque crédibilité? Existe-t-il des faits évaluatifs? Bien évidemment, si l'on décide, pour des motifs «philosophiques», d'établir une distinction tranchée entre faits et valeurs, la réponse ne pourra qu'être négative, au détriment de l'absolutisme. Mais supposons que l'on soit sceptique à l'égard de ce que J.L. Austin appelle «le fétiche de la distinction fait/valeur¹⁹»; et, si l'on considère effectivement certains de nos jugements évaluatifs, que constatera-t-on? Qu'il existe certains faits évaluatifs, et que ces faits confèrent une «plausibilité» à la position absolutiste. *L'Illiade* est une grande œuvre littéraire. *L'Énéide* une excellente épopée. Sophocle un grand tragique. *La Divine Comédie* un chef-d'œuvre. Shakespeare meilleur que *Beaumont et Fletcher*. *Le Roi Lear* supérieur à *Peines d'amour perdues*. N'inclinerions-nous pas à affirmer l'incontestable vérité de ces propositions? Ces énoncés ne sont-ils pas aussi vrais, aussi factuels que des énoncés non évaluatifs, du type «Saturne possède des anneaux», ou «César a conquis les Gaules»?

Il est, bien sûr, toujours logiquement possible de remettre en question la vérité de tels énoncés évaluatifs, mais cela signifie seulement qu'ils ne sont pas *nécessairement* vrais, mais renvoient à des états de faits. Comme tous les énoncés *a posteriori*, leur vérité ne peut être démontrée logiquement, établie nécessairement ou absolument, mais seulement plus ou moins confirmée par l'expérience. C'est à

18. Morris Weitz, *op. cit.*, p. 212-213, 269-270.

19. John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. fr. G. Lane, Paris, Seuil, 1970.

peu près ce que disait Johnson, lorsqu'il comparait la vérité du théorème de Pythagore à celle de la grandeur de Shakespeare²⁰.

Le type de faits évaluatifs que j'ai mentionnés constitue une espèce de sens commun de la critique, et l'on peut noter que les tentatives de les réfuter (par exemple, lorsque Tolstoï cherche à prouver la médiocrité de Shakespeare) s'apparentent grandement à ces réfutations métaphysiques de la réalité du temps et des objets matériels. Nous suivons ces arguments, mais, à supposer même que nous ayons des difficultés à les réfuter, nous avons la certitude que leurs conclusions sont fausses. Ainsi la critique semble-t-elle présenter certains faits évaluatifs, ce qui donne raison à la thèse descriptiviste forte en matière de jugements évaluatifs. L'absolutiste avancerait donc que si certains faits ont pu être établis, le temps et le développement de l'acuité critique finiront par permettre de déterminer la vérité ou la fausseté de tous les énoncés critiques²¹. L'absolutisme n'est donc pas une théorie sans fondement.

Cette position cependant ne satisfait nullement les relativistes ou les tenants d'un descriptivisme faible, qui sont plus sensibles au fait que des critiques compétents ont proposé une grande variété de jugements conflictuels et, peut-être, une plus grande variété encore de normes ou de principes pour appuyer leurs jugements. Les éléments présentés pour démontrer cette variété sont pour le moins substantiels. Le relativiste est tout à fait prêt à admettre que certains

20. «Pour les œuvres dont l'excellence n'est ni absolue ni définie, mais graduelle et comparative; pour les œuvres qui ne se soutiennent pas de principes démonstratifs et scientifiques, mais qui s'adressent entièrement à l'observation et à l'expérience, il n'est pas d'autre mise à l'épreuve que celle de leur durée et la perpétuation de l'estime qui leur est portée.» Walter Raleigh, *Johnson on Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 1925, p. 9.

21. De plus, si, avec certains critiques et philosophes (comme Beardsley), nous considérons la valeur de l'œuvre comme instrumentale (en tant qu'elle permet de nous procurer du plaisir, de susciter une expérience esthétique, de révéler une vérité, etc.), alors la question de sa valeur pour atteindre la fin désirée sera clairement de nature factuelle, et transformera les jugements de valeur en propositions ou en hypothèses empiriques.

jugements évaluatifs sont meilleurs que d'autres, voire que certains sont clairement erronés. Il soutient cependant qu'une fois ce tri effectué, plusieurs évaluations conflictuelles demeurent qui sont, en un sens, adéquates et bien pensées, et il rejette la supposition absolutiste selon laquelle une seule peut être vraie, donc que toutes les autres doivent être tenues pour fausses. La position intermédiaire, à mi-chemin de l'absolutisme et du subjectivisme, qui caractérise le relativiste, consiste à envisager «O est E» comme signifiant «O est E d'après le critère (adéquat) C», ou, plus simplement, «“O est E” est adéquat». L'objectivité est maintenue parce qu'elle est déterminée par des critères, et la diversité de jugement est préservée par le fait que, même si certains critères sont erronés ou dénués de pertinence, un grand nombre de critères différents, qui débouchent sur des jugements divergents, sont acceptables, pertinents ou adéquats pour évaluer la littérature²².

Cette position a joui d'une certaine popularité, aussi bien chez les esthéticiens que chez les critiques. Bernard Heyl, qui a sans doute donné au relativisme critique sa formulation la plus exhaustive, distingue entre jugements compétents et jugements incompétents, pour défendre «un relativisme [...] qui reconnaît la nécessité, et justifie l'existence de jugements comparatifs fondés (meilleur que, pire que). On ne saurait toutefois considérer ces derniers comme absolus ou définitifs, car ils reposent sur des postulats philosophiques et sur des critères empiriques qui connaîtront des variations plus ou moins importantes d'un individu à l'autre, d'une culture à l'autre²³.»

De façon similaire, le critique et théoricien E.D. Hirsch, après avoir contesté l'idée qu'il existe des critères évaluatifs privilégiés,

22. Il existe bien sûr différentes sortes de relativisme (quelque chose pouvant être relatif à une culture, à une classe, à une période, à un type psychologique). Mais c'est la relativité aux critères qui paraît la plus centrale, puisque toutes les différences énumérées peuvent être interprétées comme différences de critères.

23. Bernard C. Heyl, *New Bearings in Aesthetics and Art Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1943, p. 154-155. Voir également Joseph Margolis, «Robust Relativism», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 35, 1976.

poursuit néanmoins en affirmant que « s'il n'existe pas de privilège dans l'évaluation littéraire, au moins y a-t-il de l'objectivité et de la pertinence (*accuracy*), lesquelles résident entièrement dans le rapport jugé entre la littérature et les critères que nous choisissons de lui appliquer²⁴. » Helen Gardner adopte une position similaire, se disant « imperturbable face à l'idée que de nombreux critiques [...] donnent une description très différente de leurs croyances et de leur pratique. [...] Le bon goût n'est pas absolu. Deux personnes excellentes par le goût et le jugement peuvent émettre des opinions très différentes quant aux mérites relatifs de deux œuvres²⁵. »

Certains critiques professent donc le relativisme – mais les critiques proposent-ils pour autant des évaluations explicitement relativistes ou conditionnelles? On pourrait revenir sur un exemple avancé par un critique dont les affinités ne sont pas clairement relativistes. On se rappelle qu'Eliot a montré que notre évaluation de Poe dépend du point de vue que l'on choisit d'adopter, et sera différente si l'on juge son œuvre « de façon analytique », poème par poème, ou si « l'on adopte une vue éloignée, pour embrasser l'ensemble²⁶ ». Eliot finit par opter pour la seconde possibilité, donc pour une évaluation plus à l'avantage de Poe, mais le caractère relatif ou conditionnel de son jugement est patent. Nous avons donc là un cas où des conclusions divergentes sont à la fois pertinentes et objectives, parce que relatives à des critères différents. Le relativiste peut dresser une liste impressionnante d'évaluations conditionnelles du même ordre (qui s'inversent lorsqu'on emploie, ou accentue plus fortement, d'autres critères) pour démontrer que sa position reflète véritablement la nature générale des énoncés évaluatifs²⁷. Mais l'absolutiste répondra, avec Winters:

24. Eric Donald Hirsch, « Privileged Criteria in Literary Evaluation », in J. Strelka (dir.), *Problems of Literary Evaluation*, Londres, 1969, p. 33.

25. Helen Gardner, *op. cit.*, p. 6-7.

26. T.S. Eliot, « From Poe to Valéry », *op. cit.*, p. 27.

27. Cf. Bernard C. Heyl, *op. cit.*, et les travaux des autres relativistes qu'il cite, par exemple Ernest Edward Kellett (*Fashion in Literature*, Londres, Routledge, 1931; *The Whirligig of Taste*, New York, Hogarth Press, 1929).

Les meilleurs critiques [...] parviennent à approcher la pertinence de fort près : par quoi j'entends que les grands hommes tendent à s'accorder mutuellement [...] J'ai plus ou moins conscience de l'étendue de la liste de désaccords qui pourraient s'exprimer en réponse à cette prise de position. Mais ces désaccords sont bien moins impressionnants que l'unanimité des meilleurs esprits sur les sujets d'Homère et de Virgile, et singulièrement si l'on accepte la doctrine du relativisme avec le plus grand sérieux²⁸.

Qu'est-ce qui est alors le plus « impressionnant » ? Qu'est-ce qui nous offre la peinture la plus fidèle de la logique des énoncés évaluatifs ? Les faits évaluatifs, ou les jugements conditionnels ? Je crois qu'il convient de faire éclater cette question, en affirmant que les deux branches de l'alternative qu'elle pose sont, tout comme les jugements impressionnistes, représentatives des énoncés évaluatifs. Les énoncés évaluatifs ne se réduisent pas à une nature logique quintessentielle.

Pour l'instant, nous n'avons abordé la pluralité logique que dans le cadre du descriptivisme ; or il existe deux autres positions générales, qui prétendent elles aussi constituer le modèle ou l'analyse correcte de tous les jugements évaluatifs standard. Cependant, tout comme le descriptivisme, elles n'offrent à mon sens qu'une vision partielle des jeux évaluatifs critiques.

b) le prescriptivisme soutient que les énoncés évaluatifs n'expriment pas des propositions vraies ou fausses, ni même des propositions adéquates relativement, ou pertinentes conditionnellement : ils expriment, en fait, des décisions ou des recommandations concernant la manière dont on doit envisager l'œuvre littéraire. Le prescriptiviste analyse « O est E » comme signifiant « O doit être vu ou envisagé comme E », ou, plus simplement, « Louez (méprisez) O »²⁹.

28. Yvor Winters, *In Defense of Reason*, *op. cit.*, p. 76.

29. La première formulation convient aux termes évaluatifs quasi descriptifs comme « gracieux », « bien construit », etc., tandis que la seconde est réservée aux prédicats purement évaluatifs, comme « bon », « mauvais », etc. Si elle est comprise

Une œuvre d'art doit être considérée d'un grand nombre de points de vue différents, perçue de différentes manières, et donc évaluée différemment. Selon le prescriptivisme, le critique qui effectue une évaluation exprime sa propre manière d'envisager l'œuvre, et nous recommande de l'envisager de la même façon. On peut donc interpréter les arguments qu'il invoque comme des tentatives de nous faire accepter sa recommandation, donc d'envisager et d'évaluer l'œuvre comme il le fait. Cette position, de même que sa contrepartie dans le domaine de l'interprétation, est suggérée dans les leçons de Wittgenstein sur l'esthétique³⁰ et dans sa notion de « voir comme ». Mais Ayer en avait auparavant donné une version plus forte, avec sa théorie émotiviste des jugements évaluatifs :

Ce sont de pures expressions du sentiment et, à ce titre, ils ne relèvent pas de la catégorie de vérité ou de fausseté. [...] Il s'ensuit, comme en éthique, qu'il n'y a pas de sens à attribuer une validité objective aux jugements esthétiques. [...] Le critique, en attirant l'attention sur certains traits de l'œuvre qu'il examine, et en exprimant ses propres sentiments à leur égard, s'efforce de nous faire partager son attitude vis-à-vis de cette œuvre dans son ensemble³¹.

Comme pour l'interprétation, c'est Stevenson qui nous a offert la meilleure présentation du prescriptivisme. Du reste, son prescriptivisme évaluatif est en tous points parallèle à sa théorie de l'inter-

comme analyse de toutes les évaluations critiques, la première formulation risque d'entraîner une régression à l'infini (de même que sa contrepartie interprétative), sauf si l'on peut faire appel à une signification non critique de E pour mettre un terme à la régression.

30. Voir son traitement des jugements évaluatifs comme expressions d'approbation, plutôt que comme attributions de propriétés à des objets (*Leçons et conversations sur l'éthique, l'esthétique et la croyance religieuse*, trad. fr. J. Fauve, Paris, Gallimard, Folio-Essais, 1992).

31. Alfred Jules Ayer, *Language, Truth and Logic*, Harmondsworth, Penguin, 1971, p. 144 et 150.

prétation, car Stevenson emploie le même «schéma général» pour traiter des énoncés interprétatifs et évaluatifs³². Il défend l'idée que les énoncés évaluatifs expriment essentiellement la décision du critique quant à la manière dont on doit lire l'œuvre; ils constituent des recommandations «quasi impératives» à l'envisager de la même façon que le critique³³.

Le prescriptivisme tel que Stevenson le formule possède une certaine ressemblance avec le relativisme. On pourrait même penser que la question relativiste du critère est impliquée dans la décision prescriptiviste. Tout comme le relativisme, le prescriptivisme peut rendre compte de l'existence de jugements évaluatifs divergents, de la possibilité de les remettre en question, et de leur nature hypothétique. Il peut également expliquer que nous soyons relativement tolérants à l'égard de ces divergences. Il existe en effet de nombreuses manières d'envisager une œuvre d'art et une évaluation, ce qui signifie que l'adoption et/ou la recommandation d'une manière particulière de la lire n'exclut pas logiquement d'autres recommandations comme fausses ou stériles. Pourtant, il faut distinguer le prescriptivisme du relativisme, car le premier considère que *tous* les jugements évaluatifs sont non cognitifs et normatifs, et expriment par essence non pas des vérités relatives ou conditionnelles, mais des décisions et des recommandations. Selon cette approche, le débat critique constitue une controverse à propos de laquelle il faut prendre une décision évaluative; et, bien que l'on puisse dire qu'une décision

32. Charles Leslie Stevenson, *op. cit.*, p. 348.

33. Pour Stevenson, la «décision» du critique introduit le caractère prescriptif ou normatif des jugements évaluatifs, car de telles décisions ne sont jamais motivées et régies par des facteurs purement logiques ou cognitifs. Il avance donc que derrière l'aspect objectif sous lequel ils se présentent souvent, les énoncés évaluatifs fonctionnent en réalité comme de fortes prescriptions. Ainsi, par exemple, quand le critique affirme qu'une œuvre est unifiée, il nous enjoint implicitement, mais essentiellement, de l'observer de cette façon. On peut comparer notre acquiescement à cette assertion «à l'expression ouvertement impérative, "Oui, observons l'œuvre de telle façon qu'elle apparaisse unifiée"». C.L. Stevenson, *ibid.*, p. 374.

est meilleure ou pire, correcte ou incorrecte, ni cette décision ni l'énoncé qui l'exprime ne sauraient être vrai ou faux.

Avant d'envisager les jugements qui confortent cette doctrine, je dois exposer un élément qui me paraît particulièrement discutable dans la formulation proposée par Stevenson. Le problème a trait à la conception stevensonienne du processus évaluatif et de la décision du critique. Pour Stevenson, ce processus est le suivant :

Un critique tente de se familiariser avec les *possibilités* qui s'offrent à lui. Il échantillonne, en quelque sorte, les qualités apparentes d'une œuvre d'art, cherchant à déterminer les diverses manières dont il *est possible* d'en faire l'expérience. Car s'il ignore certaines des qualités perceptibles de l'œuvre [Q_s], il en viendra ensuite à ignorer les qualités correctement évaluables [Q_c] correspondantes; d'où il se trouve que certaines interprétations ou évaluations, qu'il pourrait vouloir accepter, ne lui viennent même pas à l'esprit. Il observe donc l'œuvre dans des conditions variables, s'occupant tantôt de ceci, tantôt de cela, rendant telles associations plus faibles et telles autres plus fortes, et ainsi de suite. [...]

Après s'être à peu près familiarisé avec toutes les manières *possibles* de faire l'expérience d'une œuvre d'art, le critique doit en sélectionner une, et décider de quelle manière il observera l'œuvre pour procéder ensuite à son appréciation [...]. Car une décision est un *processus*, au cours duquel certaines manières de répondre à une œuvre d'art sont acceptées, et d'autres, rejetées³⁴.

Voilà qui n'est guère une analyse heureuse ou pertinente du *modus operandi* critique. Car même si une décision est un processus, le processus évaluatif décrit par Stevenson ne semble ni pratiqué généralement ni effectivement praticable. Ce processus complexe

34. *Ibid.*, p. 356-357 et p. 359. Stevenson distingue les qualités d'une œuvre que l'on perçoit dans une situation (ou selon une perspective) donnée (Q_s), et les qualités «correctes» que l'on *devrait* voir dans l'œuvre (Q_c).

d'échantillonnage des diverses manières dont on *peut* faire l'expérience de l'œuvre avant de prendre une décision évaluative, pourrait, dans l'éventualité où il serait effectué consciencieusement, ne jamais finir, puisqu'il semble exister d'innombrables manières de faire l'expérience d'une œuvre. Les critiques se livrent-ils à ce genre d'expérimentation pour le moins exigeante? L'étonnement qu'ils expriment fréquemment face à des vues opposées aux leurs démontre peut-être qu'ils n'ont pas procédé à un échantillonnage complet; ceci dit, il est rare qu'ils présentent des excuses pour avoir emprunté des raccourcis dans le processus critique. Il est clair que le critique impressionniste n'effectue pas un patient échantillonnage avant de procéder à une judicieuse sélection. Quant aux autres critiques, rien n'indique qu'ils suivent ce processus, certains avançant au contraire que le critique est saisi par une appréhension immédiate de l'œuvre, se plie à elle, puis cherche à l'articuler, à l'élucider et à la confirmer³⁵.

Ces objections ne portent pas cependant un coup fatal à la conception prescriptiviste générale des énoncés évaluatifs. L'énoncé évaluatif est-il vraiment normatif et quasi impératif? Certaines remarques de Leavis semblent aller dans ce sens. Leavis avoue en effet que ses évaluations «visent à faire un peu plus que suggérer de façon coercitive la réorientation dont résulte la réévaluation³⁶», ce qui, avec son appel à réévaluer Wordsworth, conforte incontestablement le modèle prescriptiviste. «Un poète qui a la capacité de nous montrer la possibilité d'une telle naturalité devrait aujourd'hui être jugé important³⁷.» Leavis utilise un autre genre d'énoncé évaluatif d'aspect prescriptif (emprunté à Henry James) pour louer chez George Eliot la description de Gwendolen Harleth:

Voyez comme la moindre facette de la jeune fille nous est représentée, voyez avec quelle profondeur elle est saisie et comprise. C'est

35. T.S. Eliot, par exemple. Cf. *Selected Prose, op. cit.*, p. 13-16.

36. F.R. Leavis, *Revaluation*, Harmondsworth, Penguin, 1972, p. 68-69.

37. *Ibid.*, p. 160.

la chose la plus *intelligente* qui se puisse trouver dans toute l'œuvre de George Eliot; et c'est beaucoup dire³⁸.

Ces injonctions quasi impératives de voir ou d'apprécier telle qualité dans une œuvre littéraire étant loin d'être atypiques, il semble que le prescriptivisme donne une idée juste de certains énoncés évaluatifs. Mais cette position affirme non seulement qu'il existe des évaluations ouvertement prescriptives, mais que *toute* évaluation critique est essentiellement prescriptive, et que les énoncés prétendument descriptifs constituent en fait des prescriptions déguisées. Cela est vrai dans certains cas, mais non dans tous, loin s'en faut: aussi le prescriptivisme est-il insatisfaisant.

c) le performativisme propose une autre approche des énoncés évaluatifs. Les évaluations ne sont ni des descriptions ni de simples prescriptions: ce sont des exécutions (*performances*) ou des «performatifs». Pour le performativiste, «O est E» doit être interprété comme signifiant «O est rendu E» ou «O est présenté comme E». Cette théorie semble s'appuyer sur Austin et son travail sur les énonciations performatives ou actes de parole, en particulier sur la distinction prétendument nette qu'il établit entre le performatif et le constatif ou descriptif. En vertu de cette dichotomie (qu'Austin n'a peut-être jamais réellement défendue et qu'il a fini par rejeter³⁹), l'acte d'évaluer – louer, condamner, etc. – ne saurait être identifié à une description, en conséquence de quoi les prédicats évaluatifs ne peuvent fonctionner comme des prédicats descriptifs. S'il existe de très nombreux types de performatifs ou d'actes de parole évaluatifs, la description n'en fait pas partie. Le performativiste rapproche l'évaluation critique d'autres types d'exécution, et notamment de celle du juge qui rend un verdict, de l'artiste exécutant qui présente et en un

38. F.R. Leavis, *The Great Tradition*, Harmondsworth, Penguin, 1962, p. 91.

39. Cf. *Quand dire, c'est faire*. Urmson a affirmé qu'Austin n'avait jamais réellement défendu cette dichotomie, mais qu'il l'avait exposée à des fins polémiques afin de mieux développer sa théorie des actes de parole (voir «Performative Utterances», *Midwest Studies in Philosophy*, vol. 2, 1977).

sens crée une valeur esthétique, et de l'avocat qui prend la défense de son client. Ces comportements se distinguent de ceux du scientifique ou du logicien, qui décrivent tout simplement, ou encore de ceux du vendeur particulièrement insistant qui pousse le client à l'achat.

Comme le prescriptivisme, le performativisme est capable d'expliquer et de justifier l'existence des débats évaluatifs. La grande divergence des évaluations peut s'expliquer par la variété des manières dont l'œuvre d'art peut être présentée ou exécutée, ou par la variété des jugements de justice, où des verdicts divergents peuvent s'opposer sans pour autant se réfuter ni se falsifier mutuellement. À la lumière de ces analogies, le débat évaluatif se révèle éclairant et fructueux. De plus, de même que le prescriptiviste, lorsqu'il juge des évaluations, peut employer les étiquettes « correct » et « incorrect », équivalents prescriptivistes de ce que sont le « vrai » et le « faux », de même le performativiste peut caractériser ou classer les évaluations selon qu'elles sont plus ou moins « adéquates », plus ou moins « convaincantes », plus ou moins « justifiées ».

Deux importants philosophes de l'art, Margaret Macdonald et Morris Weitz, ont proposé leur propre théorie performativiste de l'évaluation. Comme pour l'interprétation, Macdonald défend l'approche la plus explicitement performativiste. L'énoncé évaluatif « Ceci est bon », déclare-t-elle, diffère de la description « Ceci est rouge », et s'apparente plutôt au verdict « Il est coupable ». Le jugement du critique est semblable à un verdict de justice, qui, loin de décrire l'accusé, le jury ou le juge, « affirme une décision qui constitue le fruit d'une procédure définie, mais diffère de celle qui consiste à rapporter des preuves à une conclusion dans le cadre d'une inférence déductive ou inductive. » Pour elle, le jugement évaluatif s'apparente à la remise d'un prix: il est possible de le contester ou de le justifier, mais impossible de l'invalider ou de le réfuter⁴⁰.

40. « En qualifiant une œuvre de "bonne", [le critique] confère une marque de distinction à une exécution artistique. Mais il ne la décrit pas, et ne se décrit pas non plus lui-même. De sorte qu'affirmer qu'une œuvre est bonne ressemble plus à la remise d'une

Macdonald rapproche également la tâche du critique de celle de l'artiste (le critique présente ou actualise, donne consistance à la valeur d'une œuvre), mais aussi de celle de l'avocat qui, à partir de « faits » donnés, crée la défense de son client. « Mais, ajoute Macdonald, il diffère de ces deux autres cas sur un aspect important, en ce qu'il est également le juge de ce qu'il présente [...]. Par conséquent, juger une œuvre d'art, c'est rendre un verdict sur quelque chose à quoi le juge a contribué, ce qui "justifie" aussi le verdict⁴¹. » Macdonald a cependant la prudence de souligner que tous les jugements ne sont pas d'égale valeur : il existe des jugements « meilleurs » ou « pires » que d'autres, qui « sont généralement appréciés relativement aux qualités du critique⁴². » Macdonald conclut donc qu'évaluer, « c'est approuver ou désapprouver, mais non décrire [...], en [...] "présentant" (et non en "prouvant") les mérites des œuvres d'art ». Aussi cet acte ressemble-t-il « plus à une création qu'à une démonstration⁴³. »

Dans sa théorie performativiste, Weitz ne va pas jusqu'à rapprocher l'évaluation critique du performatif « exercitif⁴⁴ » consistant à remettre une médaille ou une récompense, ni de la manière dont l'artiste exécutant contribue à la valeur de l'œuvre évaluée. Toutefois, il rapproche (comme avant lui Pope et Coleridge) le critique de l'avocat et du juge (Samuel Johnson), soulignant la multiplicité logique de l'exécution impliquée dans ces activités⁴⁵. En tant qu'avocat, le critique peut réfuter ou annihiler les chefs d'accusation ; en tant que juge, il peut apprécier les éléments présentés afin que d'autres puissent juger, ou il peut lui-même rendre le verdict.

médaille qu'à la nomination des traits qu'elle présente ou à une description du statut de ses créateurs ou de son public. Les verdicts et les récompenses ne sont ni vrais ni faux. Ils peuvent être contestés mais non réfutés. Mais ils peuvent être justifiés ou injustifiés. » M. Macdonald, « Some Distinctive Features of Arguments Used in Criticism of the Arts », in W. Elton (dir.), *Aesthetics and Language*, Oxford, Blackwell, 1954, p. 121. 41. *Ibid.*, p. 127-128.

42. *Ibid.*, p. 130.

43. *Ibid.*, p. 129-130.

44. Pour la notion d'« exercitif », voir Austin, *op. cit.*

45. Morris Weitz, *op. cit.*, p. 154-156, 168, 270-284.

Weitz reconnaît l'irréductible multiplicité des activités évaluatives, mais il exclut strictement la description du domaine de ces activités, en posant que les prédicats évaluatifs « ne fonctionnent pas comme des prédicats descriptifs⁴⁶ » susceptibles d'être jugés en termes de vrai ou faux: « "Grand" n'est pas un terme que les critiques emploient pour décrire ou expliquer; ils l'utilisent avant tout pour louer: "*Hamlet* est une grande pièce" n'est pas une phrase que les critiques emploient pour énoncer un fait; celle-ci fonctionne d'abord comme un éloge⁴⁷. »

Selon Weitz, si les évaluations ne peuvent pas, de par leur nature logique, être jugées en termes de vrai ou faux, elles peuvent cependant être tenues pour « plus ou moins adéquates ». Et il propose « cinq manières ou cinq critères différents pour apprécier l'adéquation de la critique évaluative », tout en soutenant que « nous ne pouvons pas [...] hiérarchiser ces critères d'adéquation afin de classer les critiques particuliers⁴⁸. » Ainsi, conclut Weitz, nous sommes libres de choisir l'évaluation d'une œuvre que nous préférons parmi les nombreuses évaluations adéquates, de la même façon que nous pouvons choisir notre exécution préférée parmi toutes les exécutions adéquates d'une œuvre⁴⁹: Cela explique que, même si « peu de gens considéreraient aujourd'hui comme défendables les évaluations proposées par Johnson ou Coleridge », ces derniers n'en continuent pas moins d'être tenus en très haute estime « parce qu'ils s'expriment clairement, en s'appuyant sur des faits empiriques, et, la plupart du temps, de façon féconde », à propos des œuvres qu'ils évaluent: ils « constituent des orientations permanentes⁵⁰ ».

46. *Ibid.*, p. 275.

47. *Ibid.*, p. 279-280.

48. *Ibid.*, p. 283.

49. « Une fois qu'il aura répudié, comme il doit le faire, la question de la vérité (ou de la fausseté) de l'évaluation, le lecteur pourra choisir le critique évaluatif qu'il préfère, et invoquer pour justifier son choix n'importe lequel de ces critères d'adéquation. » (Morris Weitz, *ibid.*)

50. *Ibid.*

D'autres éléments confortent également la thèse selon laquelle les critiques jugent des évaluations moins selon leur vérité qu'en fonction de leur puissance et de leur créativité. T.S. Eliot et Helen Gardner (cette dernière considérant la critique comme un «art mineur») louent en Coleridge celui qui, en dépit de ses «aberrations critiques⁵¹», est peut-être le plus grand critique anglais, parce que ses évaluations ont «affecté de façon permanente notre propre lecture» des œuvres qu'il a critiquées, parce qu'il a «élargi notre conception de leur valeur ou leur a donné une pertinence nouvelle⁵².» Dans *Le Critique en tant qu'artiste*, Oscar Wilde a, lui aussi, défendu cette conception, et Johnson lui-même, que l'on ne peut guère ranger parmi les critiques performativistes, louait la critique de Dryden en laquelle il voyait «une dissertation gaie et vigoureuse, où la délectation se mêle à l'instruction, et où le critique, par sa puissance d'exécution, prouve son droit à juger⁵³.» Il semble, en outre, que l'éloquence et l'imagination que les critiques ont déployées pour révéler ou augmenter la valeur d'une œuvre ont souvent contribué à pérenniser la valeur qui lui a été attribuée à travers les âges. L'évaluation critique comporte un aspect institutionnel dont le performativisme semble parfaitement conscient.

Mais à supposer même que l'on rejette ces preuves de l'existence d'une critique performativiste, il existe au moins un type d'énoncé évaluatif incontestablement performatif plutôt que prescriptif ou descriptif. Lorsque, dans une recension, le critique dit au lecteur «ce livre est vivement recommandé» au sens de «je recommande vivement ce livre», il ne décrit pas le livre en tant que tel, pas plus qu'il ne nous exhorte à le considérer comme tel. Il le fait être tel en vertu de sa capacité officielle. Si, dans ce cas, le critique procède

51. Voir T.S. Eliot, «*Hamlet*», *Selected Prose*, *op. cit.*, p. 45 (pour les «aberrations critiques»); et «*The Perfect Critic*» (p. 50), pour l'éloge de Coleridge («peut-être le plus grand critique anglais»). Voir Gardner (*op. cit.*, p. 6), sur la critique comme art mineur, et pour l'éloge de l'œuvre critique de Coleridge (p. 10-11).

52. *Ibid.*, p. 11.

53. Samuel Johnson, «Dryden as Critic and Poet», *op. cit.*, p. 383.

certes à une évaluation, il le fait en utilisant son pouvoir d'agent autorisé du monde de l'art. En recommandant l'œuvre, il la rend recommandable. De semblables exemples semblent accréditer la thèse performativiste.

Il existe toutefois d'autres formes de jugements évaluatifs qui semblent moins compatibles avec la position performativiste et plus favorables à ses concurrentes. Eliot écrit : « la raison la plus fréquente pour laquelle nos théories et déclarations générales sur la poésie sont inadéquates, c'est que, tout en prétendant s'appliquer à la poésie dans son ensemble, elles constituent en réalité des théories qui ne concernent qu'une gamme limitée de poésie, ou des généralisations effectuées à partir d'un type restreint de poésie⁵⁴ » ; « nous généralisons à partir de la poésie que nous connaissons le mieux et que nous apprécions le plus, mais non à partir de toute la poésie, ni même de l'ensemble de celle que nous avons lue⁵⁵. » Ces remarques sur la théorie poétique s'appliquent aussi bien aux grandes théories métacritiques de l'évaluation.

III

Pour ce qui est du second aspect de la logique de l'évaluation, qui a trait au rôle des raisons dans l'argument évaluatif, il existe aussi trois positions principales, qui, bien qu'elles soient liées aux positions précédemment examinées, ne les recourent pas totalement. La première position prétend que les raisons données par le critique dans son évaluation constituent des preuves ou des principes qui soutiennent logiquement sa conclusion évaluative. Elle admet que les raisons puissent être insuffisantes pour vérifier ou démontrer pleinement la vérité de l'évaluation, mais affirme qu'elles renforcent logiquement ou contribuent à confirmer le caractère probable ou adéquat de l'évaluation. Ainsi, bien que les raisons données par le critique ne conduisent peut-être pas nécessairement à telle conclusion, elles entre-

54. T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, p. 141.

55. *Ibid.*, p. 139.

tiennent avec la conclusion évaluative une relation logique en tant qu'éléments de confirmation ou principes de validation.

Cette approche convient tout à fait au descriptivisme, et certains descriptivistes l'ont, du reste, adoptée. Beardsley, par exemple, qui conçoit la valeur artistique en des termes instrumentaux, comme une «capacité à produire une expérience esthétique de quelque magnitude⁵⁶», considère les raisons comme des éléments de confirmation. Pour lui, «ceci possède une valeur esthétique» est un énoncé factuel confirmé dans une certaine mesure par la raison «ceci est unifié». La relation logique est semblable à celle unissant l'énoncé «cette nourriture est dangereuse» à «elle grouille de salmonelles⁵⁷.»

Les raisons se rapportant à la complexité et à l'intensité constituent également, pour lui, des preuves (bien qu'il ne s'agisse pas de conditions nécessaires ou suffisantes) confortant les jugements de valeur esthétique, puisque les objets possédant ces qualités tendent à produire une expérience esthétique de quelque magnitude.

De la même façon, les nombreux théoriciens de la littérature qui admettent la validité des critères intentionnalistes d'évaluation semblent contraints d'accepter comme des éléments confirmant ou infirmant un jugement évaluatif les raisons se rapportant aux intentions de l'artiste et à sa réussite ou son échec à les mettre en œuvre. De plus, même un opposant au descriptivisme évaluatif (comme Weitz) accepte que certaines raisons soutiennent logiquement, ou selon son expression, «valident», les énonciations évaluatives d'éloge ou de condamnation. Ces «bonnes raisons» ne constituent pas une simple présentation du verdict; elles le soutiennent rationnellement. Pour Weitz, un des critères d'une bonne raison est que sa pertinence esthétique apparaisse «incontestable» (et tel serait le cas du critère d'«unité»).

56. Monroe Beardsley, *op. cit.*, p. 533.

57. «Ici, la présence de bactéries est un élément qui montre que la nourriture produira probablement des effets néfastes si elle est consommée, tout comme la présence d'unité est un élément montrant que l'œuvre produira un effet esthétique si elle est perçue avec attention.» Monroe Beardsley, *ibid.*, p. 535.

Mais il reconnaît aussi d'autres critères valables pour apprécier les raisons: leur clarté, leur application concrète, leur cohérence⁵⁸.

Ainsi voit-on des esthéticiens d'obédiences très différentes avancer la thèse selon laquelle les raisons soutiennent logiquement les jugements évaluatifs dans la pratique de nombreux critiques. Quand ces derniers procèdent à une critique intentionnaliste, ils semblent nécessairement considérer les raisons comme des éléments de preuve, que ce soit pour élucider l'intention de l'auteur ou pour en apprécier la réussite. Mais en tant qu'éléments de confirmation, les raisons jouent dans l'évaluation un rôle bien plus large que la critique intentionnaliste ne le laisse entendre. Ce rôle est implicite dans le célèbre critère, du reste largement reconnu, qui constitue, selon Johnson, la marque de la valeur littéraire: «on ne peut appliquer d'autre critère que celui de la durée et de la persistance de l'estime» portée à une œuvre. Le fait qu'une œuvre ait été hautement valorisée sur plusieurs générations successives constitue, pour la plupart des critiques, une confirmation extrêmement forte (mais peut-être pas une preuve définitive) de son mérite ou de sa valeur. Par exemple, dans sa défense de la forme et du style de *Gatsby le magnifique*, Lionel Trilling commençait par souligner le fait que cette œuvre «n'a[vait], au bout d'un quart de siècle, [...] cessé de gagner en poids et en pertinence», avant de poursuivre en disant que «si le livre a[vait] acquis une importance accrue au fil des ans, nous pouv[i]ons avoir la certitude que cela n'aurait pu se produire si sa forme et son style n'avaient été de cette qualité⁵⁹.»

Si l'on peut contester que Trilling prouve sa thèse, on ne saurait nier qu'il avance des éléments qui confirment, ou des raisons qui soutiennent logiquement sa conclusion.

On pourrait citer de nombreux autres exemples où les critiques emploient les raisons comme des éléments confirmant ou justifiant

58. Morris Weitz, *op. cit.*, p. 277.

59. Lionel Trilling, «F. Scott Fitzgerald», *The Liberal Imagination*, New York, Doubleday, p. 251-252.

logiquement leurs évaluations; aussi semble-t-il y avoir une part de vérité dans la position selon laquelle les raisons possèdent un rôle logique de soutien. Certains philosophes jugeraient sans doute que de telles raisons sont dépourvues de pertinence ou qu'elles ne constituent pas de réelles justifications logiques. Il nous faut ici indiquer, après Wittgenstein, que, tout comme celle de la certitude, la nature de la justification dépend du jeu de langage auquel on joue, et qu'à l'instar des formes de vie, les jeux de langage bien enracinés sont le matériau brut du philosophe et ne nécessitent aucune justification philosophique. Ainsi, concernant la question de savoir si les raisons fonctionnent comme des soutiens ou des justifications logiques, force est de reconnaître que « *ce jeu de langage se joue*⁶⁰. »

Cela ne veut cependant pas dire que ce soit le seul jeu impliqué dans l'argument évaluatif. Les raisons évaluatives possèdent peut-être d'autres rôles, comme l'affirme Stevenson, qui rejette l'approche logique. Pour lui, « l'épreuve du temps » et la réalisation de l'intention ne sauraient constituer des critères d'évaluation, parce qu'ils sont en principe contestables⁶¹. Suivant l'argument de la « question ouverte », on pourrait toujours se demander si le fait qu'un jugement soit soumis à ces critères implique qu'il est un « bon jugement ». Ce que contestent le pessimiste esthétique (qui déplore les jugements critiques établis) et l'anti-intentionnaliste (qui pense que la réalisation de l'intention de l'auteur n'est en rien une garantie de la valeur de l'œuvre, parce que l'intention même peut être mauvaise). L'argument de Stevenson prouve seulement qu'aucun des critères évaluatifs (au sein desquels les raisons possèdent un rôle logique) ne constitue le seul critère définitif; il ne prouve pas que ces critères sont employés de façon injustifiable ou illogique dans les cadres ou les jeux évaluatifs dans lesquels ils fonctionnent, ni que ces cadres ou ces jeux sont eux-mêmes injustifiés.

60. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. fr. F. Dastur *et al.*, Paris, Gallimard, 2005, p. 235. Voir aussi p. 197, p. 315-317.

61. C.L. Stevenson, *op. cit.*, p. 349-352.

Comment donc Stevenson envisage-t-il le rôle des raisons ? Ici, comme pour l'interprétation, il se montre non cognitiviste, en soutenant que la relation entre les raisons et une conclusion évaluative « n'est pas une relation logique, mais seulement causale ou psychologique. » Le jugement évaluatif exprime la décision du critique de considérer l'œuvre d'une manière particulière ; et ses raisons de prendre cette décision ne sont pas de nature purement cognitive, parce que les visées poursuivies dans l'appréciation de l'art ne sont pas purement cognitives et parce que, « comme tout processus psychologique, la décision du critique possède un très grand nombre de causes », dont fait partie « la sensibilité personnelle du critique ». Ainsi, la relation unissant les raisons évaluatives « au jugement quasi impératif qu'elles soutiennent [...] est causale plutôt que logique⁶² ».

Les raisons qu'utilisent les critiques fonctionnent-elles essentiellement comme des causes ou comme des motifs dans une décision évaluative qui ne serait pas de nature purement cognitive ? C'est vrai dans certains cas, notamment dans celui, tout à fait frappant, d'une évaluation de Milton faite à deux reprises par T.S. Eliot, en 1936 et en 1947. Dans le premier essai, Eliot commence par concéder la grandeur « déroutante » de Milton, avant de le descendre en flammes.

Milton est « aveugle » car il manque d'« imagination visuelle », il « écrit l'anglais comme une langue morte. » Ainsi, « bien que son œuvre réalise magnifiquement un important élément de la poésie, on peut néanmoins considérer qu'il a fait le plus grand mal à la poésie anglaise, un mal dont elle ne s'est toujours pas complètement remise⁶³ ». La poésie de Milton « ne pouvait devenir une influence que pour les pires des poètes », « une influence contre laquelle nous devons encore lutter⁶⁴. » Milton est peut-être « grand » : mais « à des égards essentiels, il importe plus d'être un *bon* poète

62. *Ibid.*, p. 364, 359 et 370.

63. T.S. Eliot, « *Milton I* », *Selected Prose*, *op. cit.*, p. 259, 261 et 264.

64. *Ibid.*, p. 258-259.

que d'être un *grand* poète⁶⁵ » (sous-entendu : Milton ne relève pas de la première catégorie).

Dans l'essai de 1947, Eliot modifie certaines de ses remarques, sans toutefois (contrairement à ce que certains ont pu penser) répudier sa critique de 1936⁶⁶. En effet, l'un des buts de ce second essai est de défendre ou de justifier sa critique antérieure, en expliquant ses causes. Eliot soutient son évaluation en essayant « de clarifier les *causes*, et la justification, de l'hostilité à l'égard de Milton à un moment particulier⁶⁷. » Les raisons justificatives apparaissent comme des causes ou des motifs – ici, les motifs qu'avaient les poètes du XX^e siècle de révolutionner la poésie anglaise :

Il est inévitable que des jeunes poètes engagés dans la voie d'une telle révolution exaltent les mérites de ces poètes du passé qui leur offrent leur exemple et leur stimulation, et déplorent les mérites des poètes qui ne représentent pas les qualités qu'ils mettent tout leur zèle à réaliser. Cela n'est pas seulement inévitable, c'est aussi juste. [...] Comme je l'ai dit, Milton représente la poésie à l'extrême limite de la prose; or l'une de nos thèses était que le vers devait avoir les vertus de la prose [...]. Et sur ce point, l'étude de Milton ne pouvait en rien nous aider: elle n'était qu'un obstacle⁶⁸.

Les raisons invoquées par Eliot fonctionnent comme les causes ou les motifs de son évaluation; une fois ces motifs atténués par la réussite de la révolution, la censure évaluative s'en trouve, elle aussi, affaiblie. Ainsi Eliot achève-t-il son essai de 1947 en indiquant que, dorénavant, « les poètes sont suffisamment libérés de la réputation de Milton pour pouvoir étudier son œuvre sans

65. *Ibid.*, p. 259.

66. Eliot a confirmé que ceux qui ont vu dans le second essai une révision de son opinion initiale l'ont mal compris. Il s'agit plutôt d'un « développement » de ses idées premières (cf. *To Criticize the Critic*, *op. cit.*, p. 23-24).

67. T.S. Eliot, « *Milton II* », réimpr. partielle dans *Selected Prose*, *op. cit.*, p. 272 sq.

68. *Ibid.*, p. 272-273.

danger⁶⁹.» Stevenson a souligné la nature non cognitive des visées et des raisons dans l'appréciation de l'art. Or il est certain que, dans son évaluation de Milton, celles d'Eliot ne sont pas purement cognitives. L'usage de telles raisons dans l'argument évaluatif donne donc à la théorie causale de Stevenson une considérable crédibilité.

Tournons-nous maintenant vers une troisième position : le perceptualisme. Pour le perceptualisme, les raisons évaluatives possèdent deux rôles distincts mais complémentaires. Tout d'abord, elles peuvent fonctionner comme des tentatives verbales de se focaliser sur, ou de clarifier, les qualités perceptuelles qui contribuent à former le verdict évaluatif général que le critique rendra sur une œuvre d'art. Un critique peut être frappé par la valeur d'une œuvre, mais son impression initiale sera peut-être très vague et très générale. Les raisons qu'il invoque pour expliquer ou appuyer un verdict favorable lui servent donc à clarifier et à articuler ce verdict pour lui-même, en procédant à une description des aspects méritoires de l'œuvre telle qu'il la perçoit. En énonçant des raisons, en sélectionnant certaines qualités qu'il perçoit dans l'œuvre, le critique clarifie et analyse ce qui provoque en lui le sentiment d'une valeur, mais ne lui donne pas de justification logique. Néanmoins, une telle focalisation peut renforcer son impression initialement vague de la réalité de cette valeur, et, en ce sens, soutenir ou justifier son verdict évaluatif.

En second lieu, ces raisons convergeant vers certains aspects valorisés du texte permettent au critique d'amener son lecteur à changer la perception qu'il a de l'œuvre : elles la lui font voir «de la manière vraie» (selon le descriptiviste fort), «de la manière correcte» (selon le prescriptiviste) ou «de la manière adéquate» (selon le performativiste). Elles sont autant de procédés grâce auxquels le critique suscite chez le lecteur la perception de l'œuvre qu'il désire, celle qui, selon lui, devrait plaire au lecteur, et le conduire à adhérer à son verdict.

69. *Ibid.*, p. 274.

L'approche perceptualiste des raisons est aujourd'hui extrêmement répandue parmi les philosophes de l'art⁷⁰. Elle remonte à Wittgenstein, dont il sera bon de rappeler les thèses sur le sujet, à partir de la présentation qu'en a proposée Moore :

Les *raisons*, disait [Wittgenstein], sont en esthétique «de la nature des descriptions supplémentaires»; par exemple, on peut conduire quelqu'un à voir où Brahms voulait en venir en lui présentant des tas d'œuvres différentes de Brahms, ou en le comparant à un auteur contemporain; et tout ce que fait l'esthétique, c'est attirer l'attention sur une chose, placer des choses côte à côte. Il disait que si, en donnant des raisons de ce type, on amène quelqu'un d'autre «à voir ce que l'on voit», mais que cela ne lui plaît pas, cela met «un terme» à la discussion⁷¹.

D'après cette explication, la relation qui rattache le jugement évaluatif aux raisons n'est nullement logique, ni même causale au sens où les raisons seraient les causes du verdict rendu par le critique. En outre, c'est seulement le fait de *donner* des raisons, et non la nature même des raisons, qui peut être cause de ce que le lecteur acceptera l'évaluation faite par le critique: en suivant les raisons données, le lecteur pourra parvenir à focaliser son attention sur l'œuvre d'une façon telle qu'il en viendra à la voir comme le critique, et qu'il l'évaluera comme ce dernier⁷².

70. Voir, par exemple, Arnold Isenberg, «Critical Communication», in J. Margolis (dir.), *Philosophy Looks at the Arts*, New York, 1962; Frank Sibley, «Les Concepts esthétiques», in D. Lories (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988; Paul Ziff, «Reasons in Art Criticism», in Margolis, *op. cit.*; Margaret Macdonald, *op. cit.*; Stuart Hampshire, «Logic and Appreciation», in Elton, *op. cit.*; Harold Osborne, *Aesthetics and Criticism*, Londres, Routledge, 1955, p. 319-320; Virgil C. Aldrich, *Philosophy of Art*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1963, p. 96-100.

71. G.E. Moore, «Wittgenstein's Lectures in 1930-1933», in Harold Osborne (éd.), *Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 1972, p. 88.

72. À nouveau, cette distinction peut s'expliquer par l'exemple suivant: imaginons que, pour justifier une évaluation défavorable d'un poème qu'il juge grossier et vulgaire,

Ainsi le perceptualiste considère-t-il le rôle des raisons dans la justification d'une conclusion évaluative non comme un soutien logique constitué par des éléments de preuve ou des principes, ni comme une recommandation fondée sur les motifs qui l'ont causée, mais simplement comme une justification perceptuelle, consistant à susciter chez le lecteur la perception désirée. John Casey⁷³, lui-même perceptualiste, va jusqu'à dire que la perception de l'œuvre que le critique réussit à faire partager à son lecteur implique logiquement l'évaluation qu'il en donne, et que nous ne pouvons voir une œuvre de la même façon que lui sans l'évaluer comme lui. D'autres pensent cependant que cette possibilité n'est pas à exclure, pour de bonnes raisons, je pense, car les critiques eux-mêmes prétendent parfois voir les choses de la même façon, mais les apprécier différemment⁷⁴.

Si la popularité du perceptualisme doit peut-être quelque chose à l'influence de Wittgenstein, elle peut aussi s'expliquer et se justifier par la prédominance d'un raisonnement critique traditionnel tout à fait conforme au modèle perceptualiste. Ce raisonnement s'illustre chez des auteurs comme Joseph Addison ou John Dryden, qui écrit par exemple, à propos de Shakespeare :

Je ne peux abandonner ce sujet sans rendre justice à ce divin poète, en vous citant l'une de ses descriptions passionnées : celle de Richard II quand il fut déposé puis porté en triomphe dans les rues de Londres par Henry de Bullingbrook : la peinture qu'il en fait est

le critique cite la prédominance des oclusives et la similitude des images avec celles d'une chanson obscène. Ni les oclusives ni cette similitude ne sauraient en elles-mêmes conduire le lecteur à percevoir le poème comme grossier et vulgaire, mais l'acte de citer ces raisons peut orienter son attention de telle façon qu'il finira par percevoir cette grossièreté et cette vulgarité, puis par acquiescer au verdict négatif.

73. John Casey, *The Language of Criticism*, *op. cit.*, p. 172.

74. Voir, par exemple, Isenberg (*op. cit.*, p. 148) et Wittgenstein (selon Moore, *op. cit.*); parmi les critiques, voir Clive Staples Lewis, à propos de son désaccord avec Leavis sur la valeur du *Paradis perdu* : « ce n'est pas que lui et moi voyions des choses différentes dans le *Paradis perdu*. Il y abhorre les choses même que j'y adore » (C.S. Lewis, *Preface to Paradise Lost*, Londres, Oxford University Press, 1942, p. 130).

si vive, les mots qu'il emploie si émouvants, que je n'ai rien lu de comparable dans aucune autre langue. Supposez que vous veniez de voir le bienheureux usurpateur fendre la foule, suivi des cris et des acclamations du peuple; voyez maintenant le roi Richard entrer en scène: considérez sa misérable condition, et son attitude face à elle; retenez-vous, si vous le pouvez, de le prendre en pitié:

*Comme dans un théâtre, les regards des hommes,
Quand un acteur en vogue vient de quitter la scène,
Suivent d'un œil distrait celui qui lui succède,
Trouvant son bavardage ennuyeux;
Tout de même, ou avec plus de mépris encore, les regards des hommes
Se renfrognent en voyant Richard. Nul ne criait «Dieu le sauve!»
Nulle bouche joyeuse ne lui souhaitait la bienvenue chez lui,
Mais, sur sa tête sacrée, on déversait de la poussière,
Et il la secouait avec, dans sa douleur, tant de gentillesse,
Sa face ne laissant pas de lutter par larmes et sourires,
Insignes de son chagrin et de sa patience,
Que si Dieu, pour quelque grand dessein, n'avait pas endurci
Le cœur des hommes, il aurait bien fallu qu'il s'adoucisse,
Et la barbarie même eût pris pitié de lui⁷⁵.*

La nature perceptualiste du raisonnement parle d'elle-même: Dryden justifie son éloge de Shakespeare en nous demandant de nous focaliser sur ce qui est tenu pour un exemple incomparable de la description passionnée shakespearienne, puis en dirigeant notre attention vers le caractère poignant de la scène décrite, et en nous exhortant à ressentir la puissance des vers shakespeariens qu'il cite ensuite.

Les raisons perceptualistes jouent également un rôle important dans l'évaluation de «*Chevy Chase*» proposée par Joseph Addison:

75. *Essays of John Dryden*, éd. W.P. Ker, Oxford, Clarendon Press, 1926, t.1, p. 226-227 et, pour la traduction de *Richard II*, William Shakespeare, *La Tragédie du roi Richard II*, trad. fr. Michel Grivelet, Paris, Aubier-Montaigne, 1965, acte V, sc. 2, v. 25-39.

son argumentaire s'ouvre sur des instructions focalisantes – quelles qualités nous devrions voir –, puis reprend des extraits du texte accompagnés d'allusions complémentaires, qui ont pour fonction de susciter chez le lecteur la perception désirée. L'exemple suivant est tout à fait typique :

La lamentation d'Earl Percy sur le sort de son ennemi est généreuse, belle et passionnée : je dois seulement demander au lecteur de se garder de laisser la simplicité du style, chose pardonnable chez un poète aussi ancien, développer en lui des préventions à l'égard de la grandeur de la pensée :

*Puis, quittant la vie, Earl Percy prit
Le mort par la main,
Et dit, Earl Douglas, pour le prix de ta vie
J'aurais consenti à abandonner mes terres.*

*Ô Seigneur ! Pour toi, mon cœur saigne
De chagrin ;
Pour sûr, de chevalier plus glorieux
L'infortune n'a jamais emporté.*

Ce superbe vers, «prendre le mort par la main», permettra au lecteur de comprendre l'attitude d'Énée envers Lausus⁷⁶.

Parmi les critiques contemporains, Leavis semble le meilleur représentant d'un emploi rigoureux du raisonnement perceptualiste. Il avoue chercher à amener ses lecteurs à «voir» les choses comme lui-même les voit, «en suggérant de façon coercitive la réorientation dont résulte une réévaluation⁷⁷.»

76. Joseph Addison, «Chevy Chase», in Jones, *op. cit.*, p. 273.

77. La puissance du raisonnement suggestif de Leavis est clairement démontrée par sa critique de P.B. Shelley dans *Revaluation*, ou par son éloge de «*After a Journey*»

Chacune des trois positions relatives au rôle joué par les raisons dans l'argument évaluatif peut trouver un certain degré de confirmation dans la pratique critique effective, et c'est peut-être pour cette raison qu'aucune ne nous offre tout entière la vérité essentielle. Une fois de plus, il semble raisonnable de nous orienter vers le pluralisme, et d'avancer que les raisons possèdent, dans l'argument évaluatif, au moins trois rôles différents, rejoignant ainsi les raisons interprétatives. Certaines fonctionnent comme des éléments de confirmation en vue d'une conclusion évaluative, d'autres sont essentiellement les causes ou les motifs d'une décision et recommandent une vision évaluative particulière, d'autres encore, qui prennent souvent la forme de descriptions supplémentaires et de comparaisons, constituent des procédés permettant de clarifier ou de susciter une perception particulière qui doit déboucher sur le verdict évaluatif désiré.

Cette diversité logique des raisons reflète la variété des jeux évaluatifs, et semble en partie résulter de la diversité des visées évaluatives. Nous pouvons souhaiter déterminer si un livre est susceptible de produire une expérience esthétique de quelque ampleur, ou, plus simplement, s'il sera bon de le lire. Nous pouvons souhaiter démontrer que tel poète était un poète majeur ou important. Dans ce cas, les éléments de confirmation fonctionnent. Nous pouvons cependant préférer, à l'instar d'Eliot, souligner les défauts de tel poète ou de telle poésie, afin de promouvoir la pratique et l'acceptation d'un nouveau style qui se veut l'antithèse du précédent. Ou peut-être souhaiterons-nous tout simplement articuler et approfondir notre appréciation d'une œuvre littéraire, et faire partager notre expérience à d'autres. Toutes ces visées, les critiques s'efforcent de les

de Thomas Hardy (voir F.R. Leavis, «Reality and Sincerity», *Scrutiny*, vol. 19, 1952-1953). Ces longs et puissants argumentaires, qui, par nature résistent à tout résumé adéquat, ne sauraient être présentés ici; c'est pourquoi je ne peux qu'inviter le lecteur à les lire, sous la forme particulièrement persuasive que leur a donnée Leavis. Voir «Literary Criticism and Philosophy», *The Common Pursuit*, *op. cit.*, p. 213-214; *Reevaluation*, *op. cit.*, p. 68-69. Pour une analyse positive du raisonnement perceptualiste chez Leavis, se reporter à Casey, *op. cit.*, p. 153-177.

réaliser dans leur évaluation de l'art littéraire. Le philosophe qui prétend décrire la logique de l'évaluation doit non seulement accepter comme un fait ces différentes formes de critique, mais il doit reconnaître leur différence. Elles paraissent irréductibles à une essence ou formule générale, et le philosophe n'atteindra pas à l'uniformité en tentant de démontrer par un raisonnement abstrait l'illégitimité des visées, raisons ou pratiques qui ne correspondent pas à sa formule. Les pères de la légitimité critique sont les critiques, non les philosophes.

IV

Le troisième aspect de la logique évaluative (étroitement lié au rôle des raisons évaluatives) concerne le caractère ou la structure générale de l'argument évaluatif. Ce dernier est-il généralement inductif, déductif, ou ni l'un ni l'autre? Cette question a suscité plus d'intérêt et soulevé plus de controverses que son pendant dans la logique interprétative. Les principales positions trouvent leurs défenseurs chez les esthéticiens, et chacune peut se soutenir de pratiques critiques qui lui correspondent.

La thèse selon laquelle l'argument évaluatif est inductif a été avancée par Beardsley, qui part de la prémisse suivante: «il n'existe que deux types fondamentaux d'argument, le déductif et l'inductif⁷⁸.» Pour Beardsley, l'argument évaluatif ne saurait être déductif, car il n'existe pas de canons critiques universels qui pourraient lui servir de prémisse majeure à partir de laquelle (grâce à une seconde prémisse) on pourrait déduire notre conclusion évaluative. Par exemple: toutes les œuvres littéraires possédant comme caractéristique l'unité sont bonnes; cette œuvre est unifiée; donc, cette œuvre littéraire est bonne. Au lieu de cela, nous ne disposons que de canons qui reflètent de simples généralisations statistiques nous indiquant ce qui a *tendance* à rendre une œuvre bonne: par exemple, les œuvres possédant de l'unité tendent à être bonnes. On ne peut tirer de conclusion évaluative nécessaire de telles

78. Monroe Beardsley, *op. cit.*, p. 471.

tendances, aussi devons-nous « comprendre les arguments critiques comme des inductions elliptiques, justifiées au bout du compte par les principes généraux du raisonnement inductif⁷⁹. » Souvenons-nous que, dans ce cadre inductif, les raisons fonctionnent comme des éléments de confirmation.

Il ne fait guère de doute que les critiques font parfois des raisonnements inductifs, par exemple, dans l'usage des raisons en tant qu'éléments de confirmation. Il est certain que la question de l'importance d'un auteur fait l'objet d'un argument inductif. De plus, on peut remonter à Longin pour voir que les critiques acceptent les cadres inductifs pour évaluer les œuvres d'art individuelles :

En général, nous considérons comme réellement nobles et sublimes les œuvres qui plaisent toujours et à tous. Car lorsqu'un livre produit toujours la même impression sur tous ceux qui le lisent quelles que soient les raisons qui les y poussent, leurs mode de vie, aspirations, âge, langue, un tel accord obtenu sur une telle diversité confère une autorité irrésistible au jugement favorable qui en ressort⁸⁰.

Lorsque, pour appuyer un verdict évaluatif favorable, le critique souligne la popularité d'une œuvre, l'approbation dont elle a fait l'objet chez d'autres critiques expérimentés, et le fait qu'elle a jusqu'à présent résisté à « l'épreuve du temps », il donne selon toute vraisemblance un argument inductif.

Certains théoriciens soutiennent pourtant que les arguments évaluatifs sont de nature déductive. Pour Harold Osborne, les jugements de valeur émis par le critique sont déductibles de ses normes de jugement et de sa description de l'œuvre. Pour Osborne, ces normes constituent pour le critique les critères nécessaires et suffisants de la valeur esthétique, et fixent même la signification de « bon » dans les contextes esthétiques. Aussi, « à moins que le critique ne

79. *Ibid.*, p. 472.

80. Longin, *Traité du sublime*, Toulouse, Privat, 1853, p. 159.

définisse ses normes de jugement clairement et sans ambiguïté, soit en employant une description verbale, soit de manière ostensive, les jugements qu'il prononce seront strictement dénués de signification, rien d'autre que des interjections vides⁸¹. »

Croyant que toutes les œuvres d'art partagent une propriété commune, et que, dans la mesure où elles la partagent, elles possèdent une valeur esthétique⁸², Osborne propose une définition de l'œuvre d'art dont on peut déduire des jugements de valeur particuliers. Pour Osborne, «une œuvre d'art est un tout organique constitué de tous organiques entrelacés⁸³»; et si l'on pouvait décrire une œuvre littéraire particulière de telle façon qu'elle correspondrait à cette définition, il s'ensuivrait déductivement qu'elle est bonne. Mais, comme l'indique Osborne, «les qualités de configuration organique sont [...] nécessairement extrêmement difficiles à décrire et à mettre en évidence dans les œuvres d'art particulières⁸⁴». C'est pourquoi, pour Osborne, toutes les autres raisons évaluatives possèdent un simple rôle perceptualiste, celui de susciter une perception du tout organique⁸⁵.

Bien que certains philosophes aient pu présenter l'argument évaluatif comme déductif, la vraie question est toutefois de savoir si les critiques argumentent effectivement de façon déductive. Le peuvent-ils? Bizarrement, Morris Weitz conteste que l'argument évaluatif puisse être déductif, tout en reconnaissant que de nombreux critiques pratiquent l'évaluation comme s'il s'agissait d'un argument déductif. Il montre comment Johnson et Coleridge s'efforcent de

81. Harold Osborne, *Aesthetics and Criticism*, *op. cit.*, p. 35.

82. *Ibid.*, p. 43-44, 209, 294.

83. Harold Osborne, *The Theory of Beauty*, *op. cit.*, p. 203.

84. Harold Osborne, *Aesthetics and Criticism*, *op. cit.*, p. 293.

85. Pepita Haezrahi a également proposé un cadre déductif pour le raisonnement évaluatif. L'esthétiquement bon constitue un «mode technique» et prend essentiellement la forme «*a* est un bon *x*». Les jugements sont objectifs et validés simplement et exclusivement par le biais «de fondements, de critères et de principes internes, intrinsèques et formateurs du groupe» ou du genre auquel l'œuvre appartient (cf. «Propositions in Aesthetics», *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 57, 1956-57, p. 179).

donner une justification déductive de leurs évaluations du théâtre shakespearien, c'est-à-dire en invoquant le fait qu'il possède les propriétés nécessaires et suffisantes de la grandeur dramatique⁸⁶. Pourquoi, à la lumière de ces éléments empiriques, Weitz conteste-t-il que l'argument évaluatif soit parfois déductif, affirmant au contraire que «l'évaluation critique [...] n'est pas, mais surtout, ne peut pas être un argument déductif vrai (ou faux)⁸⁷»? Tout simplement parce que les conclusions des arguments déductifs sont typiquement des énoncés vrais ou faux, alors que Weitz considère les énoncés évaluatifs comme des expressions de louange dépourvues de valeur de vérité. Pour lui, «l'argument évaluatif déductif [...] implique que la critique décrit, non qu'elle formule un éloge (ou une condamnation)⁸⁸.»

Weitz semble victime d'une confusion. Car, en premier lieu, les arguments déductifs ne sont ni vrais ni faux: ils sont valides ou invalides. On ne peut donc dire que les évaluations proposées par les critiques ne sont pas déductives parce que leurs prémisses ne sont pas incontestables ni leurs conclusions incontestablement vraies. La description n'est certes pas la même chose que l'éloge, mais elle n'est pas incompatible avec lui. Soutenir avec Weitz que la description exclut l'éloge, ou, plus généralement, l'évaluation, c'est se montrer prisonnier d'une image philosophique – la dichotomie fait/valeur. C'est justement cela qui le contraint à nier la possibilité de l'argument déductif alors même qu'il sait très bien que ce genre d'argument est utilisé. Mais une fois libéré de ce refus générateur de confusion, on peut pleinement apprécier sa lumineuse analyse de l'emploi de l'argument évaluatif déductif dans la critique shakespearienne.

Bien que certains critiques⁸⁹ semblent proposer des arguments déductifs fondés sur des principes universels de valeur littéraire, c'est

86. Morris Weitz, *op. cit.*, p. 157-164, 178-187, 272-274.

87. *Ibid.*, p. 275.

88. *Ibid.*

89. John Casey (*op. cit.*, p. 120-139) décrit la manière dont Winters tente de procéder à un raisonnement déductif fondé sur les principes évaluatifs généraux de rationalité et de moralité.

dans la critique générique que l'argument évaluatif déductif est le plus saillant, où la valeur d'une œuvre est déterminée en fonction de son degré de conformité aux règles ou aux exigences du genre. Cette évaluation par les règles peut même se pratiquer dans les cas où l'œuvre ne relève clairement d'aucun genre. Addison, par exemple, a renoncé à la question controversée de savoir si *Le Paradis perdu* est un poème épique, en partant du postulat raisonnable selon lequel un éloge de cette œuvre sera justifié si l'œuvre partage l'excellence de la poésie épique. «La possession de toutes les beautés du plus haut genre de poésie sera suffisante à sa perfection⁹⁰.» Il poursuit en examinant *Le Paradis perdu* «d'après les règles de la poésie épique, [afin de déterminer] s'il est inférieur à l'*Iliade* ou à l'*Énéide* sur le plan des beautés essentielles à ce genre d'écrit⁹¹.» Suivant les «règles» aristotéliennes du bon poème épique, Addison montre que le poème de Milton satisfait à toutes, et même, qu'il satisfait mieux à certaines que les grandes épopées d'Homère et de Virgile. À partir, donc, de la prémisse selon laquelle un poème conforme aux règles ou possédant «les beautés qui sont essentielles» à la poésie épique est un grand poème, Addison peut conclure à la grandeur du *Paradis perdu*.

L'argument déductif d'Addison, fondé sur les règles de l'épopée, suggère aussi implicitement, dans son utilisation de l'*Iliade* et de l'*Énéide*, un autre type d'argument évaluatif – un argument qui repose fortement sur l'analogie. L'argument analogique est habituellement considéré comme inductif, mais l'usage des analogies et des contrastes dans les arguments évaluatifs des critiques est caractéristique non pas de la déduction ou de l'induction évaluative, mais, en fait, d'une troisième forme d'argumentation que, à défaut d'un meilleur terme, j'ai qualifiée de «dialectique⁹²». De tels arguments

90. Joseph Addison, «Criticisms on Paradise Lost», in Jones, *op. cit.*, p. 280.

91. *Ibid.*

92. Wisdom semble utiliser le terme de «rétorique» de façon très similaire à celle dont j'emploie le terme de «dialectique» (cf. John Wisdom, «Note on Ayer's *Language, Truth and Logic*», *Philosophy and Psycho-Analysis*, Oxford, Blackwell, 1957, p. 246).

consistent en un agencement complexe de remarques focalisantes, de questions directrices et de réponses suggérées, qui ont pour effet de conduire un interlocuteur, souvent imaginaire, à la conclusion désirée. Les analogies, ou plutôt les comparaisons et les contrastes, jouent un rôle essentiel dans les remarques focalisantes.

Ces arguments dialectiques ne semblent réductibles ni à l'argument déductif ni à l'argument inductif, ni même à une combinaison des deux. Ils ne possèdent pas de règles de validité formulées, mais semblent plutôt être évalués en fonction de leur capacité à éclairer et à forcer l'adhésion. Ce genre d'argument est souvent employé avec une remarquable efficacité dans le cadre de l'évaluation littéraire. Dans ce contexte esthétique, leur efficacité repose sur leur capacité à induire certaines perceptions de l'œuvre, qui éclairent le lecteur et l'amènent à adhérer au verdict désiré. Aussi n'est-il pas étonnant que de nombreux défenseurs de la position perceptualiste sur le rôle des raisons (par exemple, Sibley, Isenberg, Macdonald et Casey) soutiennent que le raisonnement évaluatif est essentiellement de type dialectique. Bien qu'ils puissent diverger sur la question de savoir si le verdict évaluatif est un énoncé vrai ou faux, ces esthéticiens s'accordent sur l'idée que le critique ne peut justifier ses jugements de valeur par une inférence déductive ou inductive, mais appuie ses jugements en « communiquant » ou en « présentant » la valeur de l'œuvre, en suscitant « une identité de vision, de contenu éprouvé », en nous faisant « voir ce qu'il a vu⁹³. » L'usage des comparaisons et des contrastes, la suggestion des qualités même que l'on nous demande de percevoir (souvent, en indiquant d'autres qualités dont la perception est incontestable), comptent parmi les principales manières de susciter la perception (Sibley en recense sept⁹⁴).

Critiques comme philosophes affirment donc haut et fort l'usage du raisonnement dialectique. Graham Hough nous dit que, conjoint-

93. Voir Margaret Macdonald, *op. cit.*, p. 129-130; Arnold Isenberg, *op. cit.*, p. 148; Frank Sibley, *op. cit.*, p. 43-44.

94. *Ibid.*, p. 60-61.

tement au déclin de l'argument déductif « fondé sur des principes généraux, un autre type d'argument s'est largement développé. Il s'agit de l'argument par analogie ou comparaison; c'est sans doute l'argument le plus versatile et le plus pratique dont dispose aujourd'hui la critique. On l'emploie aussi bien dans l'interprétation que dans le jugement de valeur⁹⁵. »

Hough décrit la nature de ce raisonnement analogique ou dialectique en des termes qui rappellent l'analyse du raisonnement philosophique proposée par Wittgenstein dans ses *Recherches*: « Dans son déroulement effectif, la discussion littéraire consiste souvent non à ajouter de nouvelles connaissances, mais à rappeler aux auditeurs ou aux lecteurs ce qu'ils savent déjà – l'existence et la nature d'œuvres dont la comparaison serait pertinente; des traits descriptifs évidents; des lieux communs moraux. [...] La tâche du critique est souvent de nous remettre en tête des choses que tout le monde sait, au bon moment et dans le bon contexte⁹⁶. » À rapprocher de cette phrase de Wittgenstein: « Le travail du philosophe consiste à amasser des souvenirs dans un but déterminé⁹⁷. »

Les critiques emploient donc fréquemment cet argument dialectique consistant à suggérer, questionner et comparer, qui place le lecteur dans la position d'un collaborateur dont on recherche l'adhésion. C'est clairement ainsi que Leavis envisage sa pratique: elle ne consiste pas à procéder à une « mesure » déductive « fondée sur des normes⁹⁸ », mais prend la forme d'un dialogue collaboratif, bien que particulièrement coercitif, « qui consiste en jugements concrets et en analyses particulières: “Ceci possède telle relation à cela – n'est-ce pas? Ce genre de choses se conserve mieux que telles autres”, etc.⁹⁹ »

95. Graham Hough, *op. cit.*, p. 170.

96. *Ibid.*, p. 174.

97. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. fr. F. Dastur *et alii*, Paris, Gallimard, 2004, p. 88, § 127.

98. F.R. Leavis, « Literary Criticism and Philosophy », *op. cit.*, p. 213, 215.

99. *Ibid.*, p. 215.

Les jugements évaluatifs peuvent être démontrés, et le critère d'une démonstration réussie réside dans la satisfaction ou la conviction qu'elle sera parvenue à susciter chez ses lecteurs; par exemple, «pour tels lecteurs, la supériorité [de «*After a Journey*»] peut je pense être démontrée; c'est-à-dire établie pour leur satisfaction¹⁰⁰.»

Leavis déploie ce style dialectique avec une grande puissance dans sa critique de Shelley, dont il dit qu'il est «presque illisible» quand on «utilise son intelligence critique¹⁰¹». Examinant le poème «*When the lamp is shattered*» afin de montrer que les vers de Shelley sont mous, vagues et «imprécis quant au sens», Leavis commence par citer l'œuvre en entier, puis propose l'argumentaire suivant:

Les deux premières strophes n'attirent pas particulièrement l'attention – dire cela, c'est déjà émettre la critique principale, et voir que ces strophes ne sont que le rabâchage insistant d'une même idée. Mais, à supposer qu'on les lise avec une attention qu'elles n'ont nullement sollicitée, on peut s'arrêter sur le second vers, et s'interroger sur la légitimité de l'effet obtenu avec «*lies dead*». Ces mots servent indubitablement la finalité émotionnelle du poème, laquelle est rendue suspecte par les moyens dont on y parvient. Laisant peut-être cette question en suspens, on passe à «*shed*»: «*shed*», comme des pleurs, des pétales, des manteaux? Ou bien «*shed*», comme on fait la lumière sur quelque chose¹⁰²? Ce second usage du mot, en rapport avec le grandiose d'un arc-en-ciel, serait bien plus respectable, mais le contexte indique que c'est du premier qu'il s'agit. Ce n'est que dans un état d'esprit – d'imagination et de pensée – des

100. F.R. Leavis, «Reality and Sincerity», *op. cit.*, p. 92.

101. F.R. Leavis, *Revaluation*, *op. cit.*, p. 192, 194.

102. Leavis reproche son ambiguïté au vers «*The rainbow's glory is shed*», qui peut selon lui signifier deux choses opposées dans le poème: soit l'évanouissement de l'arc-en-ciel (conformément au sens le plus courant de «*shed*»), soit, au contraire, son apparition (par un jeu de mots fondé sur le sens figuré de «*to shed the light*» – faire la lumière sur une affaire, éclairer un point délicat, etc.) [NdT].

plus vagues et des plus négligents que l'on pourrait décrire de la sorte l'évanouissement de l'arc-en-ciel...

Jusqu'ici l'intérêt de notre critique a été de voir Shelley, si imprécis quant au sens (lorsqu'il est inspiré), s'adonner totalement à des banalités sentimentales. On retrouve la même chose à la strophe suivante, à ceci près que les clichés émotionnels y sont plus appuyés et que la mise en suspens de la pensée (comme de l'imagination) y devient encore plus patente. Sous quelle forme devons-nous imaginer l'Amour quittant le nid bien bâti¹⁰³? Pour les lecteurs qui se donneraient la peine de poser la question, il ne saurait y avoir de réponse acceptable. Il serait par trop littéral et trop peu poétique de suggérer que, puisque le faible est esseulé¹⁰⁴, le *vagabond* doit être l'ami, et en outre cela soulèverait des difficultés superflues. Peut-être l'ami, le fort, est ce que doit désormais souffrir le faible déserté par l'Amour, dont l'alliance rendit jadis la possession possible? Mais cette suggestion est frivole; le sens est suffisamment évident, du moins pour ceux qui réagissent à ce sentiment. La reconnaissance suffisante du sens ne dépend ici ni de la pensée, ni de la saisie des métaphores, mais d'une réaction aux lieux communs sentimentaux: c'est donc seulement lorsque l'intelligence et l'imagination veulent insistentement s'immiscer que les difficultés surviennent¹⁰⁵.

Leavis poursuit son implacable critique contre Shelley en comparant les vers des *Cenci* à leur source shakespearienne inavouée. Après avoir mis en évidence les «échos» ou les plagiats de Shakespeare, Leavis nous fait voir la faiblesse de Shelley en le comparant à la force de Shakespeare: citant d'abord des passages parallèles de *The Cenci* (tirade de Béatrice, acte V, sc. 4, v. 48-62) et de *Mesure pour Mesure* (tirade de Claudio, acte III, sc. 1, v. 117-131), il nous exhorte ensuite

103. Paraphrase, évidemment au détriment de Shelley: «*Love first leaves the well built nest*» [NdT].

104. *Idem*: «*The weak one is singled*» [NdT].

105. F.R. Leavis, *Revaluation*, *op. cit.*, p. 204-205.

à adhérer à son point de vue en nous faisant percevoir la nette infériorité de Shelley, puis insiste encore, en proposant une analyse évaluative comparée des textes (que je n'exposerai qu'en partie). C'est d'abord le monologue de Béatrice qui est cité :

O

*My God! Can it be possible I have
To die so suddenly? So young to go
Under the obscure, cold, rotting, wormy ground!
To be nailed down into a narrow place;
To see no more sweet sunshine; hear no more
Blithe voice of living thing; muse not again
Upon familiar thoughts, sad, yet thus lost –
How fearful! To be nothing! Or to be...
What? Oh, where am I? Let me not go mad!*

Puis la tirade de Claudio :

Oui, mais mourir, aller nous ne savons pas où ;
Être dans un froid paralysant, et pourrir ;
Voir ce chaud mouvement des sens se transformer
En motte périssable, et l'esprit épanoui
Se baigner dans des flots de feu, ou résider
Dans le pays transi des grands barreaux de glace ;
Se trouver emprisonné par des vents invisibles,
Emporté par violence agitée tout autour
Du globe suspendu ; ou être pis que les pires
De ceux que les pensées vagabondes et vagues
Imaginent hurlants – c'est un excès d'horreur!¹⁰⁶

Leavis commente ensuite :

106. Nous citons la traduction de Sylvère Monod (*Shakespeare, Œuvres complètes. Tragicomédies*, t. 1, Paris, Robert Laffont, 2002, p. 339-341) [NdT].

Cette juxtaposition suffit à révéler l'extériorité vague et généralisante de la version de Shelley. Les paroles de Claudio jaillissent de la prise de conscience aiguë d'une situation particulière; de l'expérience imaginaire d'un esprit donné dans un moment critique donné. Elle est ressentie de l'intérieur – c'est-à-dire vécue – avec une brutale particularité concrète. En disant «Oui, mais mourir...», Claudio ne marque pas l'émotion lourde et appuyée de Béatrice («wildly»), quand elle s'écrie: «O / My God! Can it be possible...», sa plainte est d'une incomparable intensité¹⁰⁷.

L'argument employé par Leavis pour déprécier Shelley n'est ni déductif ni inductif, mais il est d'une grande force – clair, persuasif, efficace. Certains des plus puissants argumentaires évaluatifs possèdent cette forme dialectique, ce qui ne doit toutefois pas nous empêcher de voir, comme certains défenseurs de la critique dialectique, que les critiques peuvent aussi déployer leurs arguments dans des cadres inductif et déductif. Il n'existe pas dans le raisonnement évaluatif *une* forme argumentative standard. De même que la logique interprétative, la logique évaluative est donc un disparate logique.

V

La pluralité des analyses philosophiques «monistes» de l'évaluation nous conduit à défendre l'idée d'un pluralisme de la logique évaluative. Celui-ci ne doit pas être confondu avec certaines tendances, plus limitées, du pluralisme qu'ont proposé les critiques et théoriciens de la littérature sous les intitulés de «pluralisme» ou de «relativisme¹⁰⁸». Ce pluralisme limité reconnaît qu'il existe

107. F.R. Leavis, *Revaluation*, *op. cit.*, p. 211. Afin de s'assurer l'adhésion du lecteur, Leavis analyse ensuite le langage de Shakespeare, pour y montrer «le caractère vif et concret de l'exécution» (p. 211-212).

108. Voir par exemple, Bernard Heyl, *op. cit.*; et les textes de Ronald Salmon Crane, Elder Olson, et Richard McKeon, *in* R.S. Crane (dir.), *Critics and Criticism* (édition abrégée), Chicago, University of Chicago Press, 1957.

une pluralité de méthodes ou de critères d'évaluation différents, ainsi que différents objets d'évaluation. Mais, en fonction de la méthode, des critères, de l'objet, le jugement évaluatif peut être tenu pour vrai ou faux, correct ou incorrect. Ou, selon la formulation de Hirsch: «Le choix du critique dépend des buts qu'il a en vue et, au bout du compte, de sa lumière intérieure protestante. Mais les évaluations qu'il fonde sur ces critères peuvent être absolument correctes¹⁰⁹.»

Ce pluralisme, dans la mesure où il met l'accent sur la vérité ou la correction, demeure dans les limites de la position descriptiviste; or j'ai, pour ma part, tenté de défendre un pluralisme qui soit aussi capable d'accorder une place aux énoncés évaluatifs exigeant une interprétation prescriptiviste ou performativiste. Même les critiques doivent reconnaître qu'une bonne part de leurs énoncés évaluatifs consistent non pas en des descriptions correctes, mais en injonctions motivées et en verdicts institutionnels. De plus, le pluralisme que je défends, outre qu'il admet l'usage de différentes normes ou critères généraux dans l'argument évaluatif, reconnaît aussi que les critiques peuvent développer des arguments qui ne relèvent pas de ces critères. Mon pluralisme est dicté par la pluralité de la pratique évaluative. Les philosophes qui n'ont pas su la reconnaître semblent pâtir de ce que Wittgenstein considère comme la «cause principale des maladies philosophiques – un régime unilatéral: on nourrit sa pensée d'une seule sorte d'exemples¹¹⁰.»

Mon pluralisme implique-t-il d'accorder une égale validité à tous les jeux évaluatifs? pas vraiment. Il est certain que, une certaine visée évaluative étant donnée (ce qui est, semble-t-il, toujours le cas, fût-ce vaguement ou implicitement), certaines méthodes ou pratiques s'avéreront plus adéquates que d'autres. Toutefois, les visées évaluatives ne sont pas plus uniformes que les méthodes évaluatives qui les servent; et, plus souvent qu'à leur tour, leur nature reste floue et

109. E.D. Hirsch, *op. cit.*, p. 33.

110. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques, op. cit.*, p. 221, § 593.

informulée. On peut jouer à des jeux évaluatifs sans posséder ni règles, ni méthodes, ni visées bien définies.

Ma position absout-elle n'importe quelle pratique évaluative de toute critique philosophique? Le philosophe est certes libre de souligner les difficultés ou les limites propres à une procédure évaluative particulière, car personne ne saurait nier que tout jeu évaluatif présente des limites. Il est libre, aussi, de mettre l'accent sur les avantages inhérents à la pratique évaluative la plus conforme à la visée évaluative qui lui paraît la plus digne d'être poursuivie. Cependant, il ne doit ni s'imaginer ni laisser entendre que le programme qu'il prescrit constitue une analyse vraie et exhaustive des manières dont les critiques expérimentés évaluent. Il nous induit en erreur s'il le présente comme *la* logique, vraie et essentielle, de l'évaluation: il n'en existe pas.

7. CRITIQUE, ART, SCIENCE

I

La critique est-elle (ou devrait-elle être) une science, ou un art? Tel est l'un des aspects les plus controversés de la métacritique. La plupart des critiques considèrent sans doute leur profession non pas comme une science, mais essentiellement comme un art, l'art de proposer des commentaires éclairants sur les œuvres littéraires, l'art de les expliquer et de les évaluer de façon à mieux comprendre et apprécier la littérature. Certains ont même avancé que la critique est un art qui exige la même créativité et la même imagination que l'art littéraire sur lequel elle porte¹; et beaucoup, parmi ceux qui rejetteraient une telle déclaration, soutiennent néanmoins que «la critique est un art mineur, mais [qu']elle est un art².» De nombreux critiques ont fortement contesté (pour toutes sortes de raisons) l'idée qu'une science de la critique soit possible ou même désirable. C'est le cas de D.H. Lawrence, par exemple, qui insiste sur sa cote :

Jamais la critique ne pourra être une science: elle est par trop personnelle, et s'occupe de valeurs que la science ignore. Sa pierre de touche est l'émotion, non la raison. Tout le charabia critique

1. Voir Oscar Wilde, *The Critic as Artist, The Works of Oscar Wilde*, Londres, Collins, 1969.
2. Helen Gardner, *The Business of Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 6.

concernant la forme et le style, toutes ces classifications et analyses pseudo-scientifiques de livres, calquées sur le modèle de la botanique, ne sont qu'absurdités et, la plupart du temps, terne jargonage³.

Mais depuis plusieurs décennies⁴, cette attitude, somme toute assez commune, subit le feu nourri des attaques les plus diverses. Celle de Wellek et Warren est fort prudente: selon eux, «si [la critique] n'est pas précisément une science, [elle] est une branche de la connaissance ou du savoir», donc elle n'est pas un art⁵. Reconnaisant que l'étude de la littérature possède un caractère proprement individualiste et évaluatif qui la distingue du paradigme des sciences naturelles, ils déclarent que la critique «possède des méthodes valides qui lui sont propres», et qui se rapprochent plus de celles de l'histoire et des «sciences de la culture» – des méthodes «intellectuelles» et cognitives qui tendent à «l'accroissement d'un corpus de connaissances» systématique et «supra-individuel⁶». Plutôt que parmi les arts, donc, il conviendrait de ranger la critique parmi les sciences humanistes ou culturelles.

Un deuxième argument permet de classer la critique parmi les sciences: il consiste à faire valoir qu'on peut la subsumer sous une discipline dont le statut scientifique est déjà établi, ou, du moins, volontiers reconnu. Telle est l'approche adoptée par certains sémioticiens, qui ont subsumé la critique littéraire – comme étude de l'usage littéraire du langage – sous la science générale de la linguistique, ou sous celle, plus générale encore, de la sémiotique. Le célèbre article

3. D.H. Lawrence, «John Galsworthy», in *Phoenix*, Londres, Heinemann, 1936, p. 539.

4. Dès dans les années 1920, Eliot exigeait de la critique qu'elle devienne plus scientifique, et se limite essentiellement aux faits historiques et à l'analyse technique. Voir son essai, «The Function of Criticism», *Selected Prose of T. S. Eliot*, éd. F. Kermode, Londres, Faber, 1975, p. 74-76. Pour une analyse des débuts d'Eliot dans la critique littéraire, se reporter à mon article, «Eliot and Logical Atomism», *English Literary History*, vol. 49, 1982.

5. René Wellek et Austin Warren, *La Théorie littéraire*, op. cit., p. 17.

6. *Ibid.*, p. 22.

de Roman Jakobson intitulé «Linguistique et poétique» est exemplaire de cette approche, qui soutient que «puisque la linguistique est la science globale de la structure verbale, la poétique peut être considérée comme partie intégrante de la linguistique⁷». En outre, «de nombreux traits poétiques relèvent non seulement de la science du langage, mais de la théorie des signes dans son ensemble, autrement dit, de la sémiotique générale⁸». Jakobson et d'autres se font un point d'honneur à utiliser les termes de «poétique» ou d'«études littéraires», puisqu'ils considèrent que le terme de «critique» donne une idée erronée de ce qu'il désigne, en suggérant faussement que l'étude de la littérature est par essence un exercice subjectif et normatif des «goûts et des opinions» et non «une analyse objective et savante de l'art verbal⁹.» Les aspects personnels et évaluatifs que Lawrence jugeait incompatibles avec la science, Jakobson les exclut de la science de la littérature, pour les reléguer dans un domaine inférieur.

L'un des plus fervents défenseurs d'une science de la critique, Northrop Frye, rejette lui aussi les jugements de valeur personnels, qu'il considère comme «critique dénuée de sens» ou «pseudo-critique». Frye pose que la critique savante «possède toutes les caractéristiques de la science», mais qu'elle a jusqu'à présent manqué d'«un principe de coordination, [d']une hypothèse centrale» capable d'unifier les diverses entreprises de critique scientifique en «une étude systématique [qui] ne pourrait que progresser¹⁰.» Cette hypothèse centrale unifiante est, selon Frye, le mythe de la quête dont «proviennent toutes les genres littéraires¹¹.» Cet appel passionné à

7. Roman Jakobson, «Linguistique et poétique», trad. fr. N. Ruwet, *Essais de linguistique générale*, tome 1, Paris, Minuit, 1963.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. Northrop Frye, «The Archetypes of Literature», in D. Lodge (dir.), *20th Century Literary Criticism*, Londres, Longman, 1972, p. 422-424. Voir également l'introduction de Frye à son ouvrage *Anatomie de la critique*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1969.

11. Northrop Frye, «The Archetypes of Literature», *loc. cit.*, p. 430.

une science de la critique systématique et unifiée a trouvé un nombre considérable de défenseurs, y compris chez ceux qui contestent le rejet de l'évaluation et la théorie mythique défendus par Frye; mais il n'a pas été sans susciter de violentes oppositions¹². Pourquoi la question de savoir si la critique est un art ou une science fait-elle donc l'objet d'aussi vifs débats ?

Une réponse à cette question nous livrerait le *genus* de la définition adéquate de la critique littéraire : si la critique littéraire est un art, on pourra la définir comme l'art de commenter la littérature; s'il s'agit d'une science, ce sera celle de la littérature ou de l'art verbal. Mais à l'évidence, l'enjeu dépasse la simple définition théorique. Il en va aussi de la question cruciale de la légitimité et de l'importance de certaines procédures et visées critiques. Tout comme celui de *littérature*, le concept de *critique* est essentiellement contesté; et les tentatives de définir la critique comme un art ou, au contraire, comme une science peuvent être vues comme des définitions persuasives destinées à promouvoir certaines pratiques critiques et à en exclure d'autres. En traitant la critique comme un art, on tend à mettre en avant la liberté et la créativité interprétatives: pour développer l'appréciation, on encourage la réaction et l'évaluation personnelles. Si l'on veut faire d'elle une science, on est conduit à limiter considérablement la liberté et la virtuosité interprétatives; pour atteindre à la vérité et aux faits, on établit des procédures impersonnelles d'accumulation et d'évaluation des preuves. La critique scientifique tient donc pour paradigmatiques la connaissance des textes, l'interprétation et l'analyse historiques ou fondées sur les faits; elle tend à décrier l'évaluation comme simple expression du goût (peut-être en vertu de la dichotomie supposée entre faits et valeurs), et l'interprétation créative comme produit subjectif de l'imagination. Le débat qui, depuis si longtemps, fait rage entre la critique esthé-

12. Se reporter, par exemple, au débat entre F. Langman («Anatomizing Northrop Frye», *British Journal of Aesthetics*, vol. 18, 1978) et H. Meynell («Northrop Frye's Idea of a Science of Criticism», *British Journal of Aesthetics*, vol. 21, 1981).

tique et la critique historique constitue une claire manifestation du statut controversé de la critique, oscillant entre art et science.

II

La primauté, la validité et la valeur relatives de certaines visées et procédures critiques semblent donc dépendre de la question de savoir si la critique est un art ou une science. De même que pour la question de la logique de l'interprétation et de l'évaluation, j'avancerai que le statut de la critique implique tant de complexités qu'il est impossible d'apporter à cette question une réponse simple et catégorique.

La première série de difficultés concerne l'extension des catégories de classification et leurs démarcations. Pour pouvoir correctement classer la critique parmi les arts ou les sciences, il faut d'abord connaître assez clairement l'extension de ces catégories, ainsi que ce qui les sépare ou les distingue. Bien que Wittgenstein remarque à juste titre que nous pouvons généralement utiliser des concepts ou des catégories dont nous n'appréhendons pas clairement les définitions ou les frontières, dans certains cas (des cas limites, par exemple), il est nécessaire de déterminer plus nettement l'application des règles ou des limites. Ainsi, bien qu'il ne soit nullement nécessaire de clarifier les contours des concepts d'*art* et de *science* pour déterminer que la peinture et la musique sont des arts tandis que la physique et la biologie sont des sciences, la classification de la critique littéraire exige que l'on procède à une délimitation plus nette de ces concepts. Mais parce que la nature de l'«art» comme celle de la «science» est complexe et essentiellement contestée, cette tâche est d'une extrême difficulté.

En outre, la notion d'art qui sous-tend la proposition de classer la critique parmi les arts paraît particulièrement vague et générale : non seulement elle comprend les beaux-arts, qui constituent les objets traditionnels de l'esthétique, mais elle semble également envelopper l'ancienne notion de l'art, qui renvoie à toute profession ou activité mettant en jeu une certaine compétence.

La nature et l'extension de la science sont peut-être moins difficiles à déterminer, et le cœur de la controverse concerne la scientificité de la critique, à tel point que, dans les polémiques, la notion d'art paraît souvent constituer un simple équivalent de « non-science ». La critique est-elle donc scientifique, et peut-elle prétendre au statut de science ?

On a traditionnellement caractérisé la science empirique par sa méthode, et identifié la méthode scientifique à la démarche inductive. Si nous acceptons ce critère, nous dirons que la critique sera scientifique si elle emploie une méthode inductive ; et nous avons vu que certaines méthodes critiques sont effectivement inductives. Cependant, la vision inductive de la science a fait l'objet de fortes attaques. L'un de ses principaux adversaires, Karl Popper, soutient que la méthode scientifique doit se caractériser non pas par l'observation et la confirmation inductives, mais par un processus reposant sur la conjecture, la tentative rigoureuse de réfuter ou de falsifier la théorie conjecturée pour la remplacer par une meilleure, la tentative, autrement dit, de s'approcher de la vérité par révélation et élimination de l'erreur¹³. Cette position, pour laquelle la méthode scientifique a plus pour objet de critiquer que de confirmer, est étroitement liée au critère qui permet, selon Popper, de démarquer la science (empirique) de la non-science : la falsifiabilité. Une théorie, une hypothèse ne peut être scientifique que s'il existe des états de choses qui les contredisent ou les falsifient, car c'est à cette condition seulement qu'elles sont testables¹⁴. D'après le critère posé par Popper, la critique littéraire ne sera scientifique qu'à condition d'être falsifiable, et elle sera d'autant plus scientifique qu'elle s'exposera à l'autocritique et à la réfutation.

13. Cf. Karl Popper, *La Connaissance objective* (1979), trad. fr. J.-J. Rosat, Paris, Aubier, 1992, p. 146-151, 387-388, 390-392. Popper donne un exposé plus complet et plus systématique de sa vision de la méthode et du progrès scientifiques dans ses précédents livres, *La Logique de la découverte scientifique* (1959) et *Conjectures et réfutations* (1963).

14. Karl Popper, *La Connaissance objective*, *op. cit.*, p. 54, note 1.

Toutefois, ces deux critères de démarcation (inductif et falsificationnel) de la science se rapportent exclusivement aux sciences empiriques, et furent spécifiquement conçus en référence aux sciences naturelles. Certains des défenseurs de la scientificité de la critique pourraient leur préférer une notion plus ancienne et plus large de la science, désignant tout corpus de connaissances systématique, formulé ou organisé. On pourrait en tirer un critère de démarcation beaucoup plus lâche, qui inclurait toute discipline visant à la vérité ou à un savoir organisé, qu'elle parvienne, ou pas, à produire un corps systématique de connaissances. La critique serait donc scientifique simplement si elle se donnait pour but la vérité et la connaissance systématique.

Il semblerait que l'on puisse résoudre, pour une large part, la controverse autour du statut scientifique de la critique, en mesurant celle-ci à l'aune de ces différents critères de démarcation. Tout le monde ne s'accordera pas sur le critère qu'il conviendrait d'adopter en dernière instance : mais cela n'aurait d'incidence sur notre problème que si ces critères produisaient des verdicts différents sur le statut de la critique ; du reste, nous aurions alors au moins des réponses claires quant aux critères de scientificité remplis par la critique. Toutefois, la controverse autour des notions d'art et de science mise à part, une autre difficulté empêche d'apporter une solution claire à la question du statut de la critique : une confusion des questions factuelles, logiques, et normatives.

La controverse sur la scientificité de la critique implique au moins trois questions différentes : 1. La critique est-elle réellement pratiquée comme science ? 2. La critique peut-elle être une science ? 3. La critique doit-elle être une science ? Ces questions ne sont bien sûr pas sans rapport les unes avec les autres : par exemple, une réponse positive à la première entraînerait une réponse positive à la seconde ; et si l'on répondait à la seconde par la négative, on serait contraint de donner aussi une réponse négative à la première et à la troisième. Ceci dit, elles n'en sont pas moins distinctes, et leur amalgame engendre d'inutiles confusions et controverses.

Commençons par la question de fait: notre analyse de la logique critique a montré que certaines pratiques interprétatives et évaluatives remplissaient les trois critères de scientificité proposés, tandis que d'autres, comme les pratiques prescriptivistes et performativistes, échoueraient à remplir le plus lâche de tous les critères scientifiques, la visée de vérité. En effet, la critique performativiste est fort proche de l'art tant dans ses aspirations que dans son style. Aussi la question de savoir si la critique, telle qu'elle est effectivement pratiquée, est une science ou un art ne devrait-elle pas susciter la controverse: elle est en partie ces deux choses à la fois; mais, prise dans son ensemble, elle n'est ni l'une ni l'autre. Ceux-là même qui polémiquent sur son statut semblent tacitement reconnaître le caractère hybride de la critique telle qu'elle est effectivement pratiquée. Frye et Jakobson soutiennent que ces pratiques non scientifiques (comme les jugements de valeur subjectifs et les interprétations créatives ou impressionnistes) devraient être exclues du domaine de la critique universitaire sérieuse afin que cette dernière puisse devenir une science à part entière, et parvenir à une cohérence et une systématisme totales. De la même façon, nombre de ceux qui considèrent la critique comme un art reconnaissent qu'elle possède des aspects scientifiques (l'établissement des textes, la recherche historique, par exemple). S'ils refusent de faire de la critique une science, c'est essentiellement parce qu'ils souhaitent accorder une plus grande importance aux aspects et aux procédures non scientifiques. Aussi ne semble-t-il pas y avoir matière à débattre de cette question de fait: les exemples de pratique critique sont choisis en fonction des positions normatives (le plus souvent tacites) que l'on désire adopter ou privilégier.

En revanche, la question de savoir si la critique peut être scientifique (ou pleinement scientifique) paraît quant à elle fournir de véritables motifs de controverse, et recouvrir de sérieux problèmes: par exemple, les interprétations, et surtout les évaluations, peuvent-elles être vraies ou objectives, donc former la substance d'une science? C'est en s'appuyant sur l'idée que l'évaluation ne saurait

être objective que Lawrence peut avancer que «jamais la critique ne pourra être une science», et, plus généralement, bien des débats concernant la possibilité d'une science de la critique semblent tourner autour de cette question. Si l'on passe en revue nos analyses sur l'objectivité critique, on voit que certains jugements et procédures évaluatifs sont en un sens objectifs, donc susceptibles d'être scientifiques, tandis que d'autres paraissent irrémédiablement subjectifs, et ne visent d'ailleurs pas à l'objectivité. Cela signifie-t-il pour autant que la critique ne saurait devenir une science à part entière? Pas exactement, car on pourrait souligner, avec Frye et Jakobson, que les évaluations et interprétations irrémédiablement dénuées d'objectivité devraient être exclues de la critique sérieuse, où ne seraient conservées que les pratiques objectives et scientifiques.

Même ceux qui nient la scientificité de la critique seraient forcés de l'admettre: la critique peut devenir une science à part entière, à condition que soient tout simplement éliminés les éléments «non scientifiques» qu'elle contient. En conséquence, contrairement à ce qu'il semble de prime abord, l'objectivité de l'évaluation n'occupe pas une place cruciale dans ce cas précis; car on pourrait, au pire, exclure toute évaluation. Aussi peut-on, sans que cela pose le moindre problème, répondre par l'affirmative à la deuxième question. À supposer qu'on soit prêt à en payer le prix, la critique peut devenir une science à part entière. Le vrai problème est donc celui que pose la question normative: les pratiques «inconvenantes» doivent-elles être exclues ou éradiquées pour que la critique puisse acquérir le statut de science à part entière? Sans elles, la critique serait-elle meilleure ou pire? La scientificité et la systématisation permettraient-elles de compenser leur perte?

III

La question du statut de la critique débouche donc sur le problème d'un choix politique: si l'on réformait la critique pour la rendre entièrement scientifique, en serait-elle meilleure pour autant?

C'est clairement à ceux qui réclament un changement radical, et qui veulent en finir avec le *statu quo* critique au nom de la pureté scientifique, qu'incombe la responsabilité de cette démonstration. Car pourquoi demanderait-on à la critique de se délester d'une part de sa richesse et de sa complexité pour devenir une science complète, uniforme, donc systématique? On pourrait avancer qu'en général, l'uniformité et la systématisation impliquent une simplicité et une clarté théorique plus grandes, toutes choses qui sont bien sûr désirables dans n'importe quelle discipline. Mais de telles considérations ne sauraient à elles seules justifier l'élimination de toutes les pratiques critiques, non seulement fécondes, mais profondément enracinées, qui ne remplissent pas le critère de scientificité que l'on a choisi d'adopter.

Pourrait-on invoquer une raison plus forte pour exiger de la critique qu'elle devienne une science uniforme? Le caractère hybride de la critique, écartelée entre art et science, rend l'entreprise critique logiquement inconsistante (car elle contient des éléments contradictoires) et la condamne inévitablement à l'incohérence et à l'échec. Cet argument suppose que l'art et la science sont des catégories incompatibles se trouvant dans un rapport d'exclusion mutuelle. Or il ne faut pas prendre la distinction art/science comme une dichotomie rigide et absolue, mais garder à l'esprit que ces notions sont extrêmement floues. Des expressions comme celles de «science de l'art», d'«art de la science», ou d'«art scientifique» ne paraissent ni absurdes ni contradictoires, et il n'est pas difficile de leur imaginer des applications. De plus, comme l'a bien montré Nelson Goodman, l'art et la science se recoupent sur de nombreux aspects¹⁵: l'un comme l'autre représentent et font des mondes au moyen de symboles, afin d'améliorer notre compréhension du réel, et d'enrichir notre perception et notre imagination. Popper a, quant à lui,

15. Cf. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.*, p. 269-313, et *Manières de faire des mondes*, tr. fr. M.-D. Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, chap. 1 et 7.

soutenu que l'art et la science emploient la même méthode, consistant à progresser par corrections successives des erreurs¹⁶. Si l'art et la science ne sont pas des catégories incompatibles ou mutuellement exclusives, alors l'exigence de faire de la critique soit un art soit une science apparaît profondément injustifiée.

La tentative d'unifier la critique sur le modèle de la science systématique, fallût-il éliminer ses formes non scientifiques, pourrait s'appuyer sur un argument plus fort : la critique serait plus féconde si elle devenait une science systématique et unifiée. Si tous les critiques travaillaient dans le même cadre théorique, si toutes les méthodes scientifiques de recherche et d'analyse se concentraient sur des objets similaires ou connexes, alors on assisterait à une augmentation des connaissances systématiques. Non seulement les découvertes des différents critiques seraient liées les unes aux autres, mais elles se renforceraient mutuellement (ou, à tout le moins, elles deviendraient commensurables et mutuellement compréhensibles); chaque œuvre critique viendrait s'inscrire dans la structure en expansion d'une connaissance critique arrachée à la confusion actuellement suscitée par l'incompatibilité de pratiques et de logiques critiques différentes. C'est là une justification pragmatique de la décision normative de faire de la critique une science uniforme, systématiquement unifiée : une telle réforme produirait, tout simplement, de meilleurs résultats.

Cet argument est réfutable. Premièrement, à supposer même que l'on accorde que des procédures uniformes ou unifiées nous rendraient plus à même d'atteindre un but commun, il n'en demeure pas moins que la critique possède une grande variété de buts, et que tous ne sont pas d'ordre scientifique ni même d'essence cognitive. Nous avons vu que certaines entreprises critiques cherchaient non pas à atteindre la vérité descriptive de l'œuvre mais à accroître l'appréciation que nous en avons, à l'enrichir créativement, ou encore à influencer l'orientation et le développement de la littéra-

16. Voir Popper, *La Connaissance objective*, *op. cit.*, p. 380-381.

ture (comme l'a montré l'exemple de T.S. Eliot sur Milton). On ne souhaitera donc pas écarter ces visées non scientifiques de la «critique sérieuse», et laisser le soin de ces importantes entreprises à l'amateur ou au critique du dimanche. La grande variété logique des méthodes et des pratiques critiques est nécessitée par la variété des visées critiques. Si le domaine de la critique se voyait limité à la seule critique scientifique, d'importantes visées en seraient alors exclues; leur abandon ne reviendrait-il pas à payer bien cher la simple promesse des fruits que serait censée apporter une science de la critique systématique et unifiée?

En outre, à supposer même que l'on veuille restreindre la critique à des visées cognitives, on peut douter que l'adhésion à un cadre scientifique commun (celui de Frye, par exemple) offrant une unification systématique des méthodes soit le meilleur moyen de les atteindre. Pour séduisante qu'elle soit, il est douteux que l'image d'une structure organisée et en développement constant constitue une représentation fidèle de ce que sont, ou devraient être, la science et le progrès scientifique. Comme toutes les entreprises rationnelles, la critique cherche au fond à résoudre des problèmes, et non pas simplement à générer des énoncés vrais¹⁷. L'édifice critique scientifique que l'on construit peut bien être vrai et élégant; mais s'il n'aborde pas pleinement les problèmes et les questions qui se posent effectivement à nous, il n'aura qu'une valeur très limitée. Même en se cantonnant aux problèmes cognitifs de la critique, ces problèmes et leurs objets critiques sont déjà si divers qu'un souple pluralisme se révélera plus fructueux qu'une unique théorie uniforme et systématique, si englobante soit-elle.

L'idéal d'uniformité et de systématisation présente un danger de fond. Toute structure de savoir repose sur des fondements; et la science unifiée et systématique que certains voudraient que la critique devienne doit inévitablement reposer sur un ensemble donné de présupposés. Si ces présupposés sont erronés, et rien ne saurait

17. *Ibid.*, p. 281-283, p. 387-392.

jamais garantir qu'ils ne puissent l'être, l'édifice entier de la connaissance critique aura été bâti sur des fondements faux, donc il est plus que probable qu'il soit lui aussi erroné. Nous aurons placé tous nos efforts, toutes nos énergies critiques dans l'élaboration d'un système faux; et parce qu'au nom de l'unité systématique, nous aurons totalement adhéré à ce système, il nous sera presque impossible de dévoiler ses erreurs, donc de rendre notre critique plus adéquate. En d'autres termes, il n'est guère sage d'investir toute notre foi et tous nos efforts dans un seul cadre ou système théorique, principalement parce que cet engagement et cette uniformité d'approche sont susceptibles d'exclure du système la possibilité d'une critique thérapeutique. Quand les théories et les systèmes englobants sont aussi hésitants qu'ils le sont dans la critique littéraire, l'exigence d'unité systématique apparaît particulièrement injustifiée et erronée.

Compte tenu de l'étendue de ses problèmes et de ses visées, compte tenu de l'incertitude de nombre de ses méthodes, il paraît plus approprié, plus fécond aussi, que la critique littéraire s'engage dans la voie d'un pluralisme théorique et méthodologique: une pluralité de fonctions logiques pour traiter des problèmes cognitifs aussi bien que non cognitifs qui se présentent à la critique, une pluralité de théories et de méthodes antagonistes (mais parfois complémentaires) pour traiter des divers aspects de la littérature qui sollicitent l'attention des critiques. La coexistence et la concurrence de diverses pratiques assureront un équilibre, tout en permettant à toutes les pratiques d'être ouvertes aux critiques émises par des pratiques rivales, et donc susceptibles d'amélioration. Tout problème donné pourra bénéficier des apports d'une pluralité de méthodes critiques: plus il y aura de méthodes, et plus il est vraisemblable que l'une d'elles se révélera utile ou efficace; et, comme c'est souvent le cas, il sera sans doute mieux de combiner différentes approches pour s'attaquer aux différents aspects du problème à résoudre.

Ainsi, il faut non seulement reconnaître que la pluralité des formes critiques est une réalité, mais il faut aussi l'accepter comme

un avantage, et non la voir comme une marque de faiblesse ou de confusion. Elle constitue une réponse naturelle et appropriée à la complexité de l'objet littéraire et à la pluralité des visées critiques. On ne peut dire de la critique littéraire qu'elle est simplement un art ou simplement une science, parce qu'elle est ces deux choses à la fois. Et, au vu de la complexité des œuvres littéraires et des pratiques critiques, il paraît légitime de se demander si l'on peut dire quoi que ce soit de simple concernant l'objet de la critique littéraire.

Bibliographie

- ABERCROMBIE, Lascelles, «A Plea for the Liberty of Interpreting», *Proceedings of the British Academy*, vol. 16, 1930.
- ADDISON, Joseph, «Chevy Chase», in E.D. Jones (éd.), *Hamlet and Oedipus*, New York, Gollancz, 1949.
- «Criticisms on Paradise Lost», in E.D. Jones (éd.), *Hamlet and Oedipus*, New York, Gollancz, 1949.
- ALDRICH, Virgil, *Philosophy of Art*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1963.
- ALSTON, Walter Emmons, «Vagueness», in P. Edwards (dir.), *Encyclopedia of Philosophy*, Londres, Routledge, 1967, vol. 8.
- ARNOLD, Matthew, «Preface to Poems, 1853», *The Portable Matthew Arnold*, éd. L. Trilling, New York, Viking, 1949.
- «The Function of Criticism at the Present Time», *The Portable Matthew Arnold*, New York, Viking, 1949.
- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, trad. fr. Lane G., Paris, Seuil, 1970.
- «Performative Utterances», *Midwest Studies in Philosophy*, vol. 2, 1977.
- AYER, Alfred Jules, *Language, Truth and Logic*, Harmondsworth, Penguin, 1971.
- BARNES, Annette, *On Interpretation*, Oxford, Blackwell, 1988.
- BEARDSLEY, Monroe Curtis, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, Harcourt, Brace, 1958.
- «The Limits of Critical Interpretation», in Hook S. (dir.), *Art and Philosophy*, New York, New York University Press, 1966.
- *The Possibility of Criticism*, Detroit, Wayne State University Press, 1970.
- BELL, Clive, *Art*, Londres, 1913.
- BLACK, Max, «Definition, Presupposition and Assertion», *Problems of Analysis*, Londres, Routledge, 1954.
- BRADBROOK, Muriel Clara, «Marlowe's Faustus», in W. Farnham (dir.), *Twentieth-Century Interpretations of Doktor Faustus*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1969.
- BRADLEY, Andrew Cecil, *Shakespearian Tragedy*, Londres, 1924.
- BROOKS, Cleanth, *The Well-Wrought Urn*, Londres, Dennis Dobson, 1960.
- CARNAP, Rudolf, «Empiricism, Semantics, and Ontology», *Meaning and Necessity*, 2^{de} éd., Chicago, University of Chicago Press, 1956.
- CASEY, John, *The Language of Criticism*, Londres, Methuen, 1966.
- CHARLTON, William, *Aesthetics*, Londres, Hutchinson, 1970.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *La Ballade du Vieux Marin*, trad. fr. Paul J.-L., Les Pavillons-sous-Bois, Ressouvenances, 1986.
- COLLINGWOOD, Robin George, *The Principles of Art*, Oxford, Clarendon Press, 1958.
- CRANE, Ronald Salmon, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto, University of Toronto Press, 1953.
- CRANE, Ronald Salmon, MCKEON, Richard, et OLSON, Elder, in Crane R.S. (dir.), *Critics and Criticism* (édition abrégée), Chicago, University of Chicago Press, 1957.
- CROCE, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Remo Sandron, Milan, 1902. *Aesthetic*, tr. anglaise D. Ainslie, New York, 1970.

- *Essais d'esthétique*, textes choisis, traduits et présentés par Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1991.
- CULLER, Jonathan, *Structuralist Poetics*, Londres, Routledge, 1977.
- DANTO, Arthur, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. fr. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1988.
- «Le Monde de l'art», in D. Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, «Collection d'esthétique», 2004.
- DAVIES, S.H. (dir.), *The Copyright Act*, 1956, Londres, 1957.
- DICKIE, George, *Aesthetics*, New York, Prentice Hall, 1971.
- DRYDEN, John, *Essays of John Dryden*, éd. W.P. Ker, Oxford, Clarendon Press, t. I, 1926.
- DUCASSE, Curt John, «The Subjectivity of Aesthetic Value», in J. Hospers (dir.), *Introductory Readings in Aesthetics*, Londres, Macmillan, 1969.
- ELIOT, Thomas Stearns, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Londres, Faber, 1964.
- «From Poe to Valéry», *To Criticize the Critic*, Londres, Faber, 1965.
- «The Frontiers of Criticism», *On Poetry and Poets*, Londres, Faber, 1969.
- *Selected Prose of T. S. Eliot*, éd. F. Kermode, Londres, Faber, 1975.
- ELLIS, John M., *The Theory of Literary Criticism*, Berkeley, University of California Press, 1974.
- EMPSON, William, *Seven Types of Ambiguity*, Harmondsworth, Penguin, 1972.
- *TLS*, 29 avril 1977.
- FERGUSON, Francis, *The Idea of a Theatre*, Princeton, Princeton University Press, 1949.
- FISH, Stanley, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, trad. fr. E. Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.
- FRYE, Herman Northrop, *Anatomie de la critique*, trad. fr. G. Durand, Paris, Gallimard, 1969.
- «The Archetypes of Literature», in D. Lodge (dir.), *20th Century Literary Criticism*, Londres, Longman, 1972.
- GALLIE, Walter Bryce, «Art as an Essentially Contested Concept», *Philosophical Quarterly*, vol. 6, 1956.
- «Essentially Contested Concepts», *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 56, 1956.
- «The Function of Philosophical Aesthetics», in F.J. Coleman (dir.), *Contemporary Studies in Aesthetics*, New York, McGraw Hill, 1968.
- GARDNER, Helen Louise, *The Business of Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1970.
- GOLDMAN Alan, «Interpreting Art and Literature», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48, 1990.
- GOODMAN, Nelson, «The Way The World Is», *Review of Metaphysics*, vol. 14, 1960.
- «Some Notes on Languages of Art», *Journal of Philosophy*, vol. 67, 1970.
- *Problems and Projects*, New York, Bobbs-Merrill, 1972.
- *Manières de faire des mondes*, trad. fr. M.-D. Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.
- *Langages de l'art*, trad. fr. J. Morizot, Paris, Hachette Littératures, collection «Pluriel», 2008.
- GREG, Walter Wilson, *Marlowe's Doktor Faustus*, Oxford, Clarendon Press, 1950.
- GREG, Walter Wilson (éd.), *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, Oxford, Clarendon Press, 1950.
- HAEZRAHI, Pepita, «Propositions in Aesthetics», *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 57, 1956-1957.

- HAMPSHIRE, Stuart, «Logic and Appreciation», in W. Elton (dir.), *Aesthetics and Language*, Oxford, Blackwell, 1954.
- «Types of Interpretation», in S. Hook (dir.), *Art and Philosophy*, New York, New York University Press, 1966.
- HARRISON, Andrew, «Works of Art and Other Cultural Objects», *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 68, 1967-68.
- HENZE, Donald, «The Work of Art», in F.J. Coleman (dir.), *Contemporary Studies in Aesthetics*, New York, McGraw Hill, 1968.
- HEYL, Bernard Chapman, *New Bearings in Aesthetics and Art Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1943.
- HIRSCH, Eric Donald, *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967.
- «Privileged Criteria in Literary Evaluation», in Strelka J. (dir.), *Problems of Literary Evaluation*, Londres, 1969.
- HOFFMAN, Robert, «Conjectures and Refutations on the Ontological Status of the Work of Art», *Mind*, vol. 71, 1962.
- HOUGH, Graham, *An Essay on Criticism*, Londres, Duckworth, 1966.
- HOUSMAN, Alfred Edward, *The Name and Nature of Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1933.
- HUNGERLAND, Isabel, «The Concept of Intention in Art Criticism», *Journal of Philosophy*, vol. 52, 1955.
- HURD, Richard, *Letters on Chivalry (1762)*, in *English Critical Essays (Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries)*, éd. E.D. Jones, Oxford, Oxford University Press, 1943.
- INGARDEN, Roman, *The Cognition of the Literary Work of Art*, trad. R.A. Crowley et K.R. Olson, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1973.
- *L'Œuvre d'art littéraire*, trad. fr. P. Secrétan, avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Schwegler, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
- ISEMINGER, Gary (dir.), *Intention and Interpretation*, Philadelphie, Temple University Press, 1992.
- ISENBERG, Arnold, «Critical Communication», in J. Margolis (dir.), *Philosophy Looks at the Arts*, New York, 1962.
- JAKOBSON, Roman, «Linguistique et poétique», *Essais de linguistique générale*, tome I, trad. fr. N. Ruwet, Paris, Minuit, 1963.
- JESSOP, Thomas Edmund, «The Objectivity of Aesthetic Value», *Introductory Readings in Aesthetics*, Hoppers, Londres, Macmillan, 1969.
- JOHNSON, Samuel, *The Rambler*, n° 168, *Johnson on Shakespeare*, éd. W. Raleigh, Oxford, Oxford University Press, 1957.
- «Dryden as Critic and Poet», *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, New Haven, Yale University Press, 1969.
- *The Rambler*, n° 92, *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, New Haven, Yale University Press, 1969.
- JONES, Ernest, *Hamlet and Oedipus*, New York, Gollancz, 1949.
- KAPLAN, Abraham, *The Conduct of Inquiry*, San Francisco, Chandler, 1964.
- KAPLAN, Abraham, et BROWN R.S., *Cases on Copyright*, New York, 1966.
- KATCHADOURIAN, H., «Vagueness», *Philosophical Quarterly*, vol. 12, 1962.

- KELLETT, Ernest Edward, *The Whirligig of Taste*, New York, Hogarth Press, 1929.
- *Fashion in Literature*, Londres, Routledge, 1931.
- KENNICK, William E., «Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?», in F.J. Coleman (dir.), *Contemporary Studies in Aesthetics*, New York, McGraw Hill, 1968.
- KNIGHT, George Wilson, *The Wheel of Fire*, Londres, Methuen, 1956.
- KRISTELLER, Paul Oskar, *Le Système moderne des arts. Étude d'histoire de l'esthétique*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.
- LANGMAN F., «Anatomizing Northrop Frye», *British Journal of Aesthetics*, vol. 18, 1978.
- LAWRENCE, David Herbert, «John Galsworthy», in *Phoenix*, Londres, Heinemann, 1936.
- LEAVIS, Frank Raymond, «“Thought” and Emotional Quality», *Scrutiny*, vol. 13, 1945-46.
- *The Great Tradition*, Harmondsworth, Penguin, 1962.
- «Mr. Pryce-Jones, the British Council and British Culture», *Scrutiny*, vol. 18, 1951-52.
- «Reality and Sincerity», *Scrutiny*, vol. 19, 1952-53.
- *Revaluation*, Harmondsworth, Penguin, 1972.
- *The Common Pursuit*, Harmondsworth, Penguin, 1976.
- «Diabolical Intellect and the Noble Hero», *The Common Pursuit*, Londres, Pelican, 1976.
- «Literary Criticism and Philosophy», *The Common Pursuit*, Londres, Pelican, 1976.
- «Measure for Measure», *The Common Pursuit*, Harmondsworth, Penguin, 1978.
- LEVINSON, Jerrold, *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press, 1996.
- LEWIS, Clarence Irving, *An Analysis of Knowledge and Valuation*, La Salle, Open Court, 1946.
- LEWIS, Clive Staples, *Preface to Paradise Lost*, Londres, Oxford University Press, 1942.
- LONGIN, *Traité du sublime* (édition bilingue grec-français), Toulouse, Privat, 1853.
- MACDONALD, Margaret, «Art and Imagination», *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 53, 1952-53.
- «Some Distinctive Features of Arguments Used in Criticism of the Arts», in W. Elton (dir.), *Aesthetics and Language*, Oxford, Blackwell, 1954.
- MARGOLIS, Joseph, «The Logic of Interpretation», in J. Margolis (dir.), *Philosophy Looks at the Arts*, New York, Scribner, 1962.
- «On Disputes about the Ontological Status of a Work of Art», *British Journal of Aesthetics*, vol. 8, 1968.
- «Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities», *British Journal of Aesthetics*, vol. 14, 1974.
- «The Identity of a Work of Art», in F.J. Coleman (dir.), *Contemporary Studies in Aesthetics*, New York, McGraw Hill, 1968.
- «Robust Relativism», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 35, 1976.
- «The Logic of Interpretation», in J. Margolis (dir.), *Philosophy Looks at the Arts*, Philadelphie, Temple University Press, 1978.
- «La spécificité ontologique des œuvres d'art» trad. fr. in D. Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988.
- «Interpretation, Intention, and Truth», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, 1998.
- MEAGER, Ruby, «The Uniqueness of a Work of Art», *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 59, 1958-1959.
- MEYNELL, Hugo, «Northrop Frye's Idea of a Science of Criticism», *British Journal of Aesthetics*, vol. 21, 1981.

- MOOIJ, Jan Johann Albinn, «On the Foregrounding of Graphic Elements in Poetry», in D.W. Fokkema, E. Kunne-Ibsch et A.J.A. Van Zoest (dir.), *Comparative Poetics*, Amsterdam, 1976.
- MOORE, George Edward, «Wittgenstein's Lectures in 1930-1933», *Philosophical Papers*, Londres, Allen and Unwin, 1955.
- «A Defence of Common Sense», in M. Weitz (dir.), *Twentieth Century Philosophy: The Analytic Tradition*, New York, Free Press, 1956.
- «Wittgenstein's Lectures in 1930-1933», in H. Osborne (éd.), *Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 1972.
- NIMMER, Melville Bernard (dir.), *A Preliminary View of The Copyright Act of 1976*, New York, 1977.
- OSBORNE, Harold, *The Theory of Beauty*, Londres, Routledge, 1952.
- *Aesthetics and Criticism*, Londres, Routledge and Paul Kegan, 1955.
- «Aesthetic Relevance», *British Journal of Aesthetics*, vol. 17, 1977.
- PASSMORE, John, «The Dreariness of Aesthetics», in F.J. Coleman (dir.), *Contemporary Studies in Aesthetics*, New York, McGraw Hill, 1968.
- PATER, Walter, *The Renaissance*, Londres, Macmillan, 1912.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, éd. C. Hartshorne et P. Weiss, Cambridge, Harvard University Press, 1933, t. 4.
- PEPPER, Stephen, *The Work of Art*, Bloomington, Indiana University Press, 1955.
- POLE, David, «Presentational Objects and their Interpretation», in G. Vesey (dir.), *Philosophy and the Arts*, Londres, Macmillan, 1973.
- POPPER, Karl, *La Logique de la découverte scientifique* (1959), trad. fr. N. Thyssen-Rutten et P. Devaux, Paris, Payot, 1973.
- *Conjectures et réfutations* (1963), trad. fr. Michelle-Irène et Marc B. de Launay, Paris, Payot, 1985.
- *La Connaissance objective* (1979), trad. fr. J.-J. Rosat, Paris, Aubier, 1992.
- QUINE, Willard Van Orman, «Les deux dogmes de l'empirisme» in P. Jacob (dir.), *De Vienne à Cambridge*, Paris, Gallimard, 1980.
- RALEIGH, Walter, *Johnson on Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 1925.
- RAYSOR, Thomas Middleton (éd.), *Coleridge's Shakespearian Criticism*, Londres, Constable & Co., 1960, vol. II.
- REICHENBACH, Hans, *Elements of Symbolic Logic*, New York, Dover, 1974.
- RICHARDS, Ivor Armstrong, *Principles of Literary Criticism*, Londres, Routledge, 1976.
- ROSE, Herbert Jennings, *A Handbook of Greek Literature*, Londres, Methuen, 1934.
- ROSS, Stephen David, «Ambiguities in Identifying the Work of Art», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 36, 1977.
- RUDNER, Richard, «The Ontological Status of the Esthetic Object», *Journal of Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 10, 1950.
- RYLE, Gilbert, *Dilemmas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, Folio-Essais, 2005.
- SCLAFANI, Richard J., «Art, Wittgenstein, and Open-Textured Concepts», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 30, 1971.
- «Artworks, Art Theory and the Artworld», *Theoria*, vol. 39, 1973.

- «The Logical Primitiveness of the Concept of a Work of Art», *British Journal of Aesthetics*, vol. 15, 1975.
- SCOBIE, W., «Margolis on “The Identity of a Work of Art”», *Mind*, vol. 69, 1960.
- SELLARS, Wilfrid, «Time and the World Order», in H. Feigl et G. Maxwell (dir.), *Minnesota Studies in the Philosophy of Science*, vol. 3, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1962.
- SHUSTERMAN, Richard, «Evaluative Reasoning in Criticism», *Ratio*, vol. 23, 1981.
- «Aesthetic Blindness to Textual Visuality», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 41, 1982.
- «Eliot and Logical Atomism», *English Literary History*, vol. 49, 1982.
- *L'Art à l'état vif*, trad. fr. C. Noille, Paris, Minuit, 1991.
- «Interpreting with Pragmatist Intentions», in Iseminger (dir.), *Intention and Interpretation*, Philadelphie, Temple University Press, 1992.
- *Sous l'interprétation*, trad. fr. J.-P. Cometti, Paris, l'Éclat, 1994.
- «L'art en boîte», *La Fin de l'expérience esthétique*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1999.
- *Surface and Depth*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2002.
- SIBLEY, Frank, «Les Concepts esthétiques», in D. Lories (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988.
- SMITH, Barbara Herrnstein, «Literature as Performance, Fiction and Art», *Journal of Philosophy*, vol. 67, 1970.
- SMITH, James, «Faustus as Allegory», in W. Farnham (dir.), *Twentieth-Century Interpretations of Doctor Faustus*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1969.
- SPARSHOTT, Francis Edward, *The Structure of Aesthetics*, Londres, Routledge, 1963.
- *The Concept of Criticism*, Oxford, 1967.
- SPECTOR, Marshall, «Theory and Observation», *British Journal for the Philosophy of Science*, vol. 17, 1966-67.
- SPURGEON, Caroline Frances Eleanor, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935.
- STECKER, Robert, *Artworks: Definition, Meaning, Value*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1997.
- STEVENSON, Charles Leslie, «Interpretation and Evaluation in Aesthetics», in M. Black (dir.), *Philosophical Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1950.
- «On the Reasons that can be Given for the Interpretation of a Poem», in J. Margolis (dir.), *Philosophy Looks at the Arts*, New York, Scribner, 1962.
- «Symbolism in the Nonrepresentational Arts», in J. Hospers (dir.), *Introductory Readings in Aesthetics*, Londres, Macmillan, 1969.
- «Qu'est-ce qu'un poème?» [1957], in G. Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, trad. fr. C. Hary-Schaeffer, Paris, «Points» Seuil, 1992.
- STRAWSON, Peter Frederick, «Aesthetic Appraisal and Works of Art», *Freedom and Resentment*, Londres, Methuen, 1974.
- SUMMERS, J.H., «Herbert's Conception of Form», in F. Kermodé (dir.), *The Metaphysical Poets*, New York, Fawcett World Library, 1969.
- SYMONS, Arthur, *Studies in Elizabethan Drama*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1920.
- TRILLING, Lionel, «F. Scott Fitzgerald», *The Liberal Imagination*, New York, Doubleday, 1950.
- «The Sense of the Past», *The Liberal Imagination*, New York, Doubleday, 1950.

- TURNER, Vincent, «The Desolation of Aesthetics», in J.M. Todd (dir.), *The Arts, Artists and Thinkers*, Londres, Longmans, Green, 1958.
- URMSON, James Opie, «The Performing Arts», in H.D. Lewis (dir.), *Contemporary British Philosophy*, 4^e série, Londres, Allen and Unwin, 1970.
- «Literature», in G. Dickie et R. Sclafani (dir.), *Aesthetics*, New York, Bedford Books, 1977.
- WALTON, Kendall, «The Presentation and Portrayal of Sound Patterns», in *Theory Only*, vol. 2, 1977.
- WEITZ, Morris, *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1964.
- *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, Londres, Faber, 1972.
- «Le rôle de la théorie en esthétique», trad. fr. D. Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988.
- WELLEK René et WARREN Austin, *Theory of Literature*, Londres, 1970.
- *La Théorie littéraire*, trad. fr. J.-P. Audigier et J. Gattégno, Paris, Seuil, collection «Poétique», 1971.
- WILDE, Oscar, *The Critic as Artist, The Works of Oscar Wilde*, éd. G.F. Maine, Londres, Collins, 1963.
- *The Critic as Artist, The Works of Oscar Wilde*, Londres, Collins, 1969.
- WILSON, John Dover, *The Manuscript of Shakespeare's Hamlet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1934.
- *Pour comprendre Hamlet: enquête à Elseneur*, trad. fr. Dominique Goy-Blanquet, Paris, «Points» Seuil, 1992.
- WINTERS, Yvor, *In Defense of Reason*, Denver, University of Denver Press, 1947.
- *The Function of Criticism*, Denver, Alan Swallow, 1957.
- WISDOM, John, «Note on Ayer's Language, Truth and Logic», *Philosophy and Psycho-Analysis*, Oxford, Blackwell, 1957.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Leçons et conversations sur l'éthique, l'esthétique et la croyance religieuse*, trad. fr. Fauve J., Paris, Gallimard, Collection Folio-Essais, 1992.
- *Recherches philosophiques*, trad. fr. F. Dastur et alii, Paris, Gallimard, 2004.
- WOLLHEIM, Richard, *Art and its Objects*, Harmondsworth, Penguin, 1970.
- WOLTERSTORFF, Nicholas, «Toward an Ontology of Art Works», *Nous*, vol. 9, 1975.
- ZEMACH, Eddy, «Four Ontologies», *Journal of Philosophy*, vol. 67, 1970.
- «The Interpretation of a Work of Art», *Studies in Analytic Aesthetics*, Tel Aviv, Daga Books, 1970.
- *Aesthetics*, Tel Aviv, 1976.
- ZIFF, Paul, «Reasons in Art Criticism», in J. Margolis (dir.), *Philosophy Looks at the Arts*, New York, Scribner, 1962.
- «The Task of Defining a Work of Art», in F.J. Coleman (dir.), *Contemporary Studies in Aesthetics*, New York, McGraw Hill, 1968.

Index des noms

- Abercrombie, Lascelles, 70, 81, 133, 179
Addison, Joseph, 227, 228, 229, 235
Aldrich, Virgil, 66, 88, 116, 173, 184, 226
Alston, Walter Emmons, 45, 128
Arnold, Matthew, 116, 169
Barnes, Annette, 191
Beardsley, Monroe Curtis, 19, 21, 44, 47, 50, 52, 53, 57, 58, 61, 62, 63, 66, 77, 97, 98, 166, 170, 172, 181, 186, 204, 206, 220, 231
Bell, Clive, 17, 50
Black, Max, 156, 173, 199
Bourdieu, Pierre, 9, 11
Bradbrook, Muriel Clara, 180
Bradley, Andrew Cecil, 70, 180
Brahms, Johannes, 226
Brooks, Cleanth, 73, 135, 136
Carnap, Rudolf, 193
Casey, John, 185, 227, 230, 234, 236
Charlton, William, 22, 104, 105
Coleridge, Samuel Taylor, 82, 115, 125, 180, 216, 217, 218, 233
Collingwood, Robin George, 17, 21, 60, 83, 84
Crane, Ronald Salmon, 86, 199, 241
Croce, Benedetto, 12, 17, 57, 60, 62, 76, 82, 84, 124, 135, 143, 170
Culler, Jonathan, 51
Danto, Arthur, 50, 88, 178, 179
Davidson, Donald, 11
Davies, S.H., 92
Dewey, John, 8, 10, 11
Dickie, George, 17, 23, 45, 59
Dryden, John, 218, 227, 228
Ducasse, Curt John, 201
Eliot, Thomas Stearns, 8, 10, 13, 34, 53, 80, 113, 117, 169, 175, 199, 200, 202, 204, 208, 213, 214, 218, 219, 223, 224, 225, 230, 245, 255
Ellis, John M., 43, 44, 54, 55
Empson, William, 73, 82, 180
Fergusson, Francis, 175
Fish, Stanley, 179
Foucault, Michel, 9, 11
Frye, Herman Northrop, 246, 247, 251, 252, 255
Gallie, Walter Bryce, 16, 46, 47, 48
Gardner, Helen Louise, 74, 79, 132, 179, 180, 199, 208, 218, 244
Goldman Alan, 191
Goodman, Nelson, 11, 22, 23, 36, 39, 93, 94, 114, 124, 129, 132, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 158, 253
Greg, Walter Wilson, 153, 154
Haezrahi, Pepita, 233
Hampshire, Stuart, 76, 82, 190, 226
Harrison, Andrew, 103, 107, 132
Henze, Donald, 89, 106
Heyl, Bernard Chapman, 207, 208, 241
Hirsch, Eric Donald, 170, 181, 194, 207, 208, 242
Hoffman, Robert, 89
Hough, Graham, 236, 237
Housman, Alfred Edward, 50, 51
Hungerland, Isabel, 80
Hurd, Richard, 73, 75
Ingarden, Roman, 99
Iseminger, Gary, 170
Isenberg, Arnold, 173, 184, 185, 226, 227, 236
Jakobson, Roman, 246, 251, 252
James, Henry, 213
James, William, 10
Jessop, Thomas Edmund, 204
Johnson, Samuel, 34, 40, 199, 204, 206, 216, 217, 218, 221, 233
Jones, Ernest, 70, 73, 229, 235
Kaplan, Abraham, 150, 156

- Kellett, Ernest Edward, 208
 Kennick, William E., 16
 Knight, George Wilson, 71
 Kristeller, Paul Oskar, 16
 Langman F., 247
 Lawrence, David Herbert, 201, 244, 245, 246, 252
 Leavis, Frank Raymond, 10, 73, 175, 176, 185, 188, 189, 201, 204, 213, 214, 227, 229, 230, 237, 238, 239, 240, 241
 Levinson, Jerrold, 191, 192, 193
 Lewis, Clarence Irving, 101, 102
 Lewis, Clive Staples, 227
 Longin, 232
 Macdonald, Margaret, 18, 66, 76, 82, 88, 89, 98, 102, 106, 109, 116, 177, 178, 215, 216, 226, 236
 Margolis, Joseph, 66, 67, 80, 88, 89, 93, 95, 103, 115, 124, 143, 171, 172, 173, 181, 182, 184, 191, 207, 226
 Meager, Ruby, 89, 102
 Meynell, Hugo, 247
 Milton, John, 146, 223, 224, 225, 235, 255
 Mooij, Jan Johann Albinn, 38
 Moore, Georges Edward, 13, 40, 184, 226, 227
 Nimmer, Melville Bernard, 92
 Osborne, Harold, 94, 137, 138, 139, 141, 143, 145, 153, 169, 185, 187, 204, 226, 232, 233
 Passmore, John, 16, 17, 18, 43
 Pater, Walter, 168, 201, 202, 203
 Peirce, Charles Sanders, 114
 Pepper, Stephen, 63
 Pole, David, 88, 95
 Popper, Karl, 249, 253
 Quine, Willard Van Orman, 11, 142
 Raleigh, Walter, 34, 206
 Reichenbach, Hans, 90
 Richards, Ivor Armstrong, 137, 138, 139, 141, 143, 145, 153
 Rose, Herbert Jennings, 102
 Ross, Stephen David, 127
 Rudner, Richard, 102, 105, 106
 Ryle, Gilbert, 93
 Sartre, Jean-Paul, 97, 98
 Sclafani, Richard J., 23, 46, 50, 59, 88, 109
 Shakespeare, William, 34, 71, 72, 81, 148, 153, 205, 206, 227, 228, 239, 240, 241
 Smith, Barbara Herrnstein, 26, 27, 28
 Smith, James, 183
 Sparshott, Francis Edward, 18, 78
 Spector, Marshall, 49
 Spurgeon, Caroline Frances Eleanor, 71, 188
 Stecker, Robert, 171, 192, 193
 Stevenson, Charles Leslie, 18, 80, 89, 108, 115, 116, 119, 142, 143, 173, 174, 182, 187, 199, 210, 211, 212, 222, 223, 225
 Strawson, Peter Frederick, 82, 135
 Summers, J.H., 127
 Symons, Arthur, 168, 169
 Trilling, Lionel, 116, 134, 179, 221, 258
 Urmson, James Opie, 7, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 44, 59, 60, 103, 111, 120, 214
 Walton, Kendall, 162
 Warren, Austin et Wellek, René, 38, 43, 44, 45, 47, 53, 95, 125, 245, 264
 Weitz, Morris, 16, 40, 42, 45, 66, 79, 81, 171, 175, 181, 187, 190, 191, 197, 205, 215, 216, 217, 220, 221, 233, 234
 Wilde, Oscar, 168, 169, 218, 244
 Wilson, John Dover, 81, 153, 175, 180
 Winters, Yvor, 74, 196, 204, 208, 209, 234
 Wisdom, John, 235
 Wittgenstein, Ludwig, 7, 10, 11, 12, 45, 46, 77, 78, 89, 159, 173, 184, 188, 190, 191, 210, 222, 226, 227, 237, 242, 248
 Wollheim, Richard, 19, 50, 51, 52, 66, 67, 85, 88, 105, 177
 Wolterstorff, Nicholas, 92, 102
 Zemach, Eddy, 90, 97, 98, 99
 Ziff, Paul, 19, 184, 226

<i>Préface à l'édition française</i>	7
1. Esthétique et littérature.....	15
2. Identité, statut ontologique, interprétation et évaluation.....	56
3. Le statut ontologique de l'œuvre littéraire.....	87
4. L'identité de l'œuvre littéraire.....	121
5. Logique de l'interprétation.....	165
6. Logique de l'évaluation.....	196
7. Critique, art, science.....	244
<i>Bibliographie</i>	258
<i>Index des noms</i>	265

L'OBJET DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

de

Richard Shusterman

traduit de l'anglais (É. U.) par Nicolas Vieillescazes

Éditions originales: *The Object of literary criticism*, Würzburg, Könighausen & Neumann, et Amsterdam, Rodopi, 1984.

© Richard Shusterman et Questions théoriques pour la présente édition.

Achévé d'imprimer en mai 2009

sur les presses de l'imprimerie Pulsio.

n° ISBN: 978-2-917131-01-5

Dépôt légal: 1^{er} trimestre 2009.

www.questions-theoriques.fr

questions.theoriques@gmail.com

Collection «Saggio Casino» dirigée par Olivier Quintyn.