

DU MÊME AUTEUR

La Structure de l'apparence, Vrin, 2005.
Esthétique et connaissance : pour changer de sujet (en collaboration avec Catherine Z. Elgin), Éclat, 2001.
L'Art en théorie et en action, Éclat, 1996.
Reconceptions en philosophie, dans d'autres arts et dans d'autres sciences (en collaboration avec Catherine Z. Elgin), PUF, 1994.
Faits, fictions et prédictions, Minuit, 1985.

NELSON GOODMAN

LANGAGES DE L'ART

Une approche de la théorie
des symboles

Présenté et traduit de l'anglais
par Jacques Morizot

Pluriel

Au dos :

Étude spectrographique de divers pigments verts mélangés à du TiO₂ rutile. D'après Ruth M. Johnston, « Spectrophotography for the Analysis and Description of Color », *Journal of Paint Technology*, 1967, vol.39, p.349, figure 9. Reproduit avec l'autorisation de l'auteur, de l'éditeur, et de la Pittsburgh Plate Glass Co. ; et avec la coopération du Dr. R.L. Feller.

III ART ET AUTHENTICITÉ

*... la plus torturante de toutes les questions : si un faux est tellement réussi que, même après l'examen le plus approfondi et le plus digne de confiance, son authenticité demeure ouverte au doute, est-ce ou non une œuvre d'art aussi satisfaisante que si elle était sans équivoque originale ?**

Aline B. Saarinen.

I. LE FAUX PARFAIT.

Les contrefaçons d'œuvres d'art représentent un problème pratique déplaisant pour le collectionneur, le conservateur et l'historien d'art, qui doivent souvent dépenser des trésors de temps et d'énergie pour déterminer si des objets particuliers sont ou non authentiques. Mais le problème théorique soulevé est encore plus aigu. La question tenace de savoir s'il existe une différence esthétique quelle qu'elle soit entre une contrefaçon mensongère et une œuvre originale, défie une prémisse de base dont sont tributaires les

(*)*New York Times Book Review*, 30 juillet 1961, p.14.

fonctions même du musée, celles de collectionneur et d'historien d'art. Un philosophe de l'art qu'on surprend sans réponse à cette question se trouve dans une posture au moins aussi périlleuse qu'un conservateur de tableaux qu'on surprend à confondre un Van Meegeren et un Vermeer.

La question est illustrée de la façon la plus frappante dans le cas d'une œuvre donnée et d'une contrefaçon, d'une copie ou d'une reproduction de celle-ci. Supposez que nous ayons devant nous, à gauche, le tableau original de Rembrandt, *Lucrèce*, et, à droite, une excellente imitation. Nous savons grâce à un historique amplement documenté que la peinture de gauche est l'original ; et nous savons par des photographies aux rayons X, par l'examen microscopique et l'analyse chimique, que le tableau de droite est un faux récent. Bien qu'il y ait entre les deux œuvres de nombreuses différences — par exemple de paternité, d'âge, de caractéristiques physiques et chimiques, et de valeur de marché — nous ne pouvons voir de différence entre elles ; si on les déplaçait pendant notre sommeil, un simple regard ne suffirait pas à les distinguer. L'on nous demande alors instamment s'il peut se trouver une différence esthétique entre les deux images ; et le ton du questionneur donne souvent à entendre que la réponse est franchement *non*, que les seules différences ici sont esthétiquement non pertinentes.

Nous devons commencer par rechercher si la distinction entre ce qu'un simple regard peut voir et ne pas voir dans l'image est tout à fait claire. Nous regardons les images, mais on peut présumer que nous ne jetons pas un simple regard, lorsque nous les examinons au microscope ou au fluoroscope. Est-ce qu'alors « un simple regard » signifie regarder sans se servir d'aucun instrument ? Ceci semble assez peu équitable pour l'homme qui a besoin de lunettes pour distinguer une peinture d'un hippopotame. Mais si on autorise les lunettes, jusqu'à quelle force ? Est-il alors consé-

quent d'exclure la loupe et le microscope ? En outre si l'on autorise la lumière à incandescence, peut-on écarter la lumière à rayons violets ? Et même en lumière à incandescence, faut-il s'en tenir à une intensité moyenne et sous un angle normal, ou autoriser une forte lumière rasante ? On pourrait couvrir tous ces cas en disant que se contenter de regarder, c'est regarder les images sans employer d'autres instruments que ceux dont on se sert à l'accoutumée pour regarder les choses en général. Ceci nous gênera lorsque nous nous tournerons, par exemple, vers certaines enluminures miniature ou vers des sceaux cylindriques assyriens que nous pouvons à peine distinguer des copies les plus grossières sans une forte loupe. De plus, même dans le cas de nos deux images, il se peut que de subtiles différences de dessin ou de peinture qu'on ne découvre qu'à la loupe soient néanmoins, de manière tout à fait évidente, des différences esthétiques entre les images. En la remplaçant par un puissant microscope, ce n'est plus le cas ; mais quel grossissement au juste autoriser ? Préciser ce qu'on veut dire par simplement regarder les images est donc loin d'être facile ; mais dans l'intérêt de la discussion¹, supposons que toutes ces difficultés aient été résolues et la notion de « simple regard » suffisamment clarifiée.

Nous devons demander ensuite qui est chargé du soin de regarder. Notre questionneur n'entend pas suggérer, je pense, qu'il n'existe aucune différence esthétique entre deux images si une personne au moins, disons un lutteur atteint de strabisme, ne peut voir aucune différence. C'est une question plus pertinente de savoir s'il peut exister une différence esthétique lorsque personne, pas même l'expert le plus averti, ne peut distinguer les images l'une de l'autre en se contentant d'un simple regard. *Mais remarquez immédiatement que personne ne peut jamais s'assurer, par un simple regard sur les images, que personne n'a jamais été ou ne sera jamais*

capable de les distinguer l'une de l'autre par un simple regard. En d'autres mots, la question, sous sa forme présente, concède que personne ne peut s'assurer par un simple regard sur les images qu'il n'existe aucune différence esthétique entre elles. Ceci semble contraire à la motivation globale de notre questionneur. Car si un simple regard ne peut jamais établir que deux images sont esthétiquement équivalentes, on reconnaît que c'est quelque chose qui est hors d'atteinte de tout regard donné qui constitue une différence esthétique. Et dans ce cas, la raison de ne pas admettre les documents et les résultats de tests scientifiques devient très obscure.

Le résultat effectif peut se formuler avec plus de précision : la question est de savoir s'il existe une différence esthétique entre les deux images *pour moi* (ou pour x) si moi (ou x) ne puis les distinguer l'une de l'autre d'un simple regard. Mais ceci n'est pas non plus tout à fait juste. Car je ne peux jamais m'assurer par un simple regard sur les images que je ne serai, moi non plus, jamais capable de voir une différence entre elles. Et concéder que quelque chose qui se place au-delà de tout regard donné sur les images, peut constituer une différence esthétique entre elles *pour moi* est, de nouveau, tout à fait en désaccord avec la conviction ou la suspicion tacite qui anime le questionneur.

La question critique se ramène donc finalement à ceci : y a-t-il une différence esthétique entre les deux images pour x à t (t désignant une période appropriée), si x ne peut pas les distinguer l'une de l'autre simplement en les regardant à t ? Ou en d'autres termes, est-il possible que quelque chose que x ne discerne pas par un simple regard sur les images à t constitue une différence esthétique entre elles pour x à t ?

2. LA RÉPONSE.

En nous mettant en quête d'une réponse à cette question, nous devons garder clairement à l'esprit que ce qu'on peut distinguer à un moment donné par un simple regard dépend non seulement de l'acuité visuelle naturelle mais de la pratique et de l'entraînement². Des Américains sont tous plus ou moins semblables aux yeux d'un Chinois qui n'en a jamais regardé beaucoup. Des jumeaux peuvent être indiscernables pour tout le monde, sauf pour leurs plus proches parents et connaissances. De plus, ce n'est qu'en les regardant lorsque quelqu'un les a nommés à notre intention que nous pouvons apprendre à distinguer Joe de Jim par un simple regard. Regarder les gens ou les choses avec attention, en sachant qu'il existe certains aspects actuellement invisibles par quoi ils diffèrent, augmente notre capacité à les différencier — et à différencier d'autres choses ou d'autres gens — par un simple regard. Ainsi des images qui paraissent tout à fait semblables au petit crieur de journaux en viennent à ne pas se ressembler du tout pour lui, lorsqu'il est devenu directeur de musée.

Bien que maintenant je ne voie aucune différence entre les deux images en question, je puis apprendre à voir une différence entre elles. Je ne peux déterminer maintenant ni par un simple regard ni autrement que je *serai* capable d'apprendre. Mais l'information qu'elles sont très différentes, que l'une est l'original et l'autre la contrefaçon, interdit tout inférence qui ferait conclure que je *ne serai pas* capable d'apprendre. Et le fait que je puisse plus tard être capable de faire dans ma perception des deux images une distinction que je ne peux faire maintenant constitue une différence esthétique entre elles qui est importante pour moi dès maintenant.

En outre, regarder les images maintenant en sachant que celle de gauche est l'original et l'autre la contrefaçon peut aider à développer la capacité à les distinguer plus tard l'une de l'autre par un simple regard. Ainsi, avec une information qu'on ne tire ni du regard présent sur les images ni d'un regard passé, le regard présent peut avoir sur les regards futurs une portée tout à fait différente de celle qu'il aurait eue autrement. La manière dont les images diffèrent en fait constitue pour moi dès maintenant une différence esthétique entre elles parce que ce savoir que j'ai de la manière dont elles diffèrent sert de support à mon regard présent pour entraîner mes perceptions à différencier ces images ainsi que d'autres.

Mais ce n'est pas tout. Le fait que je connaisse la différence entre les deux images, précisément parce qu'il affecte le rapport des regards présents aux regards futurs, informe le caractère même de mon regard présent. Ce savoir m'apprend à porter sur chacune des images un regard différent dès maintenant, même si ce que je vois est la même chose. Il n'atteste pas seulement que je peux apprendre à voir une différence, il indique également dans une certaine mesure le genre d'investigation à appliquer dès maintenant, les comparaisons et contrastes à effectuer en imagination, et les associations significatives sur lesquelles faire porter l'attention. De ce fait il guide, à partir de mon expérience passée, la sélection d'éléments et d'aspects à utiliser dans mon regard présent. Ainsi non seulement plus tard mais déjà maintenant, prendre en considération la différence inaperçue entre les deux images est pertinent pour l'expérience visuelle que j'en ai.

En bref, bien que je ne puisse pas distinguer maintenant les images l'une de l'autre par un simple regard, le fait que celle de gauche est l'original et celle de droite une contrefaçon constitue pour moi maintenant une différence esthétique

entre elles parce que la connaissance de ce fait : 1) atteste qu'il peut exister entre elles une différence que je peux apprendre à percevoir, 2) assigne au regard présent un rôle pour m'entraîner à une telle discrimination dans ma perception, et 3) implique des exigences qui modifient et différencient mon expérience présente en regardant les deux images³.

Rien ne dépend ici du fait que je perçois réellement ni de ma capacité réelle à percevoir une différence entre les deux images. Ce qui informe la nature et l'usage de mon expérience visuelle présente, ce n'est pas le fait ou l'assurance qu'une telle discrimination dans ma perception est à ma portée, mais des raisons de penser qu'elle peut l'être, ces raisons étant fournies par les différences factuelles connues entre les images. Donc les images diffèrent esthétiquement pour moi dès maintenant même si personne ne pourra jamais les distinguer l'une de l'autre par un simple regard.

Mais supposez qu'on arrive à *prouver* que personne jamais ne pourra voir de différence. C'est à peu près aussi raisonnable que de demander : si l'on peut prouver que le cours et le rendement d'une obligation américaine donnée et ceux d'une obligation de telle société proche de la banqueroute seront toujours les mêmes, existe-t-il une différence financière entre les deux obligations ? Car quelle sorte de preuve pourrait-on donner ? On pourrait supposer que si personne — pas même l'expert le plus qualifié — n'a jamais pu voir de différence entre les images, alors la conclusion que je ne serai jamais capable d'en voir est tout à fait assurée ; mais, et c'est le cas des contrefaçons de Van Meege-
ren⁴ (sur lesquelles nous reviendrons), des distinctions demeurées invisibles pour l'expert jusqu'à un moment donné peuvent plus tard devenir manifestes même pour le profane, pourvu qu'il soit attentif. Ou bien on pourrait penser à je ne sais quel délicat dispositif à balayage ou scanner

qui compare la couleur des deux images en chaque point et enregistre le moindre désaccord. Que veut-on dire ici, cependant, par « en chaque point » ? Un point mathématique, il va de soi, n'a pas de couleur du tout ; même certaines particules physiques sont trop petites pour avoir une couleur. Le scanner doit donc couvrir à chaque instant une région suffisamment grande pour qu'elle ait une couleur mais au moins aussi petite que n'importe quelle région perceptible. Savoir exactement comment s'y prendre est déconcertant puisque « perceptible » dans le contexte présent signifie « discernable par simple regard », si bien que la séparation entre régions perceptible et non perceptible semble dépendre de ce qui sépare arbitrairement une loupe d'un microscope. Si l'on établit une telle démarcation, rien ne peut jamais nous assurer que la sensibilité de nos instruments soit supérieure à l'acuité maximale que peut atteindre la perception non assistée. De fait, certains psychologues expérimentalistes sont enclins à conclure que toute différence mesurable de lumière peut parfois se détecter à l'œil nu⁵. Mais il y a une difficulté supplémentaire. Notre scanner examinera la couleur, c'est-à-dire de la lumière réfléchie. Puisque la lumière réfléchie dépend en partie de la lumière incidente, il est nécessaire d'essayer des éclairages selon chaque qualité, chaque intensité et dans chaque direction. Et dans chaque cas, du fait surtout que les tableaux n'ont pas une surface plane, un examen complet devrait se faire selon chaque angle. Mais nous ne pouvons à l'évidence embrasser toutes les variations, ni même déterminer une unique correspondance qui soit absolue, pas même à un seul point de vue. Chercher à prouver que je ne verrai jamais de différence entre les deux images est donc vain, pour des raisons qui vont au-delà de la technologie.

Supposez encore qu'on insiste néanmoins : si on fournissait *vraiment* une preuve, y aurait-il alors pour moi une dif-

férence esthétique entre les images ? Et supposez que nous répondions par la négative à cette question tirée par les cheveux. Notre questionneur ne se trouvera en aucune façon conforté dans ses convictions. Car le résultat ultime serait que, si l'on ne peut en fait percevoir aucune différence entre les images, alors l'existence d'une différence esthétique entre elles reposera entièrement sur ce qui est prouvé ou non par des moyens autres que le simple regard. Ceci ne corrobore sûrement pas l'affirmation qu'il ne peut y avoir de différence esthétique sans une différence dans la perception.

De retour du royaume de l'ultra-hypothétique, on peut nous rétorquer qu'il est impossible de rendre compte de la différence esthétique considérable qu'on s'attend à trouver entre le Rembrandt et la contrefaçon en termes de recherche, ou même de découverte, de différences perceptives tellement ténues qu'on ne peut les relever (si même elles existent) qu'après une longue pratique et beaucoup d'expérience. Cette objection peut être immédiatement écartée ; car des différences minimes dans la perception peuvent avoir un poids énorme. Les indices qui me révèlent si j'ai saisi le regard de quelqu'un à travers une pièce sont presque imperceptibles. Seule une oreille bien entraînée peut repérer les différences réelles de son qui distinguent une bonne exécution d'une médiocre. Des modifications extrêmement subtiles peuvent altérer la physionomie graphique, émotive ou expressive d'une peinture. De fait ce sont parfois les plus ténues des différences d'ordre perceptif qui importent le plus esthétiquement ; un dommage physique grossier subi par une fresque peut avoir moins de conséquences qu'une petite retouche pleine de suffisance.

Tout ce que j'ai essayé de montrer, il va de soi, c'est que les deux images peuvent différer esthétiquement, non pas que l'original est supérieur à la contrefaçon. Sur notre exemple, il est probable que l'original est de loin la meilleure

image, puisque les peintures de Rembrandt sont en général bien supérieures aux copies qu'en font des peintres inconnus. Mais une copie d'un Lastman par Rembrandt peut très bien valoir mieux que l'original. On ne nous demande pas ici de porter de tels jugements comparatifs particuliers ni de formuler des canons d'évaluation esthétique. Nous avons pleinement satisfait aux exigences de notre problème en montrant que le fait de ne pas pouvoir distinguer l'une de l'autre nos deux images par un simple regard n'implique pas qu'elles soient esthétiquement équivalentes, et donc ne nous oblige pas à conclure que la contrefaçon vaut l'original.

L'exemple dont nous nous sommes servis tout au long illustre un cas spécial d'une question plus générale concernant l'importance esthétique de l'authenticité. Indépendamment de ce qui arrive avec une reproduction contrefaite, est-ce qu'il importe qu'une œuvre originale soit le produit d'un artiste particulier, d'une école, ou d'une période ? Supposez que je puisse facilement distinguer l'une de l'autre deux images mais que je sois incapable de dire qui les a peintes respectivement, sauf en employant un dispositif tel que la photographie par rayons X. Est-ce que le fait que l'image soit ou non de Rembrandt constitue une différence esthétique ? Ce qui est en cause ici, c'est la capacité de discerner non pas une image d'une autre image mais la classe des peintures de Rembrandt de la classe des autres peintures. Les chances que j'ai d'apprendre à faire correctement cette séparation — à découvrir des caractéristiques projectibles qui différencient les Rembrandt en général des non-Rembrandt — dépendent fortement de l'ensemble des exemples de base disponibles. Ainsi il est important que je sache que l'image donnée appartient à l'une ou à l'autre des deux classes pour apprendre à distinguer les tableaux de Rembrandt des autres tableaux. En d'autres termes, mon incapacité présente (ou future) à déterminer la paternité du

tableau donné, sans faire usage d'un appareillage scientifique, n'implique pas que la paternité ne crée aucune différence esthétique pour moi ; car la connaissance de cette paternité, de quelque manière qu'on l'obtienne, peut contribuer matériellement au développement de mon aptitude à déterminer sans un tel appareillage si un tableau quelconque, y compris celui-ci dans d'autres circonstances, est ou n'est pas de Rembrandt.

Entre parenthèses, une énigme plutôt saisissante se trouve facilement résolue en ces termes. Lorsque Van Meegeren vendit ses peintures pour des Vermeer, il trompa la plupart des experts les mieux qualifiés ; et seule sa confession révéla la fraude⁶. De nos jours, même un profane assez averti s'étonne qu'un juge compétent ait pu prendre un Van Meegeren pour un Vermeer, tant les différences sont évidentes. Que s'est-il passé ? Le niveau général de la sensibilité esthétique ne s'est sûrement pas élevé si vite que le profane d'aujourd'hui voit avec plus d'acuité que l'expert d'il y a vingt ans. C'est plutôt qu'une meilleure information à présent disponible facilite la discrimination. En présence d'un unique tableau alors peu familier, l'expert avait à décider s'il ressemblait suffisamment aux Vermeer connus pour être du même artiste. Et toutes les fois qu'un Van Meegeren était ajouté au corpus des tableaux acceptés comme des Vermeer, les critères d'acceptation se trouvaient modifiés d'autant ; prendre faussement les Van Meegeren suivants pour des Vermeer devenait alors inévitable. Actuellement on n'a pas seulement soustrait les Van Meegeren de la classe-de-précédents de Vermeer, mais aussi établi une classe-de-précédents pour Van Meegeren. Avec ces deux classes-de-précédents les différences caractéristiques deviennent si manifestes que distinguer d'autres Van Meegeren de Vermeer offre peu de difficultés. Il serait bien possible que l'expert d'hier eût évité ses erreurs s'il avait disposé de quelques

Van Meegeren connus pour comparer. Et on pourrait bien surprendre le profane d'aujourd'hui qui repère si habilement un Van Meegeren à prendre une pièce d'école tout à fait mineure pour un Vermeer.

En répondant aux questions soulevées ci-dessus, je n'ai pas tenté, redoutable besogne, de définir le terme « esthétique » en général ⁷, mais j'ai simplement avancé que, puisque l'exercice, l'entraînement et le développement de nos pouvoirs de discriminer entre des œuvres d'art sont des activités manifestement esthétiques, les propriétés esthétiques d'une image n'englobent pas seulement celles qu'on trouve en la regardant mais également celles qui déterminent comment on doit la regarder. Nous aurions à peine eu besoin de souligner ce fait plutôt évident sans la prédominance de la vénérable théorie de l'Immersion-Titillante ⁸ qui nous enseigne que le comportement approprié, lorsqu'on aborde une œuvre d'art, consiste à nous défaire de tous vêtements de savoir et d'expérience (puisqu'ils pourraient émousser l'immédiateté de notre jouissance), puis à nous y engoutir totalement et à jauger la puissance esthétique de l'œuvre par l'intensité et la durée de la titillation qui en résulte. La théorie est manifestement absurde et n'est d'aucune utilité pour traiter aucun des problèmes importants de l'esthétique ; mais elle s'est incorporée à l'édifice de notre non-sens commun.

3. CE QU'ON NE PEUT CONTREFAIRE.

Un second problème concernant l'authenticité est soulevé par le fait assez curieux qu'en musique, à la différence de la peinture, on ne rencontre rien de tel qu'une contrefaçon d'une œuvre connue. Il existe, de fait, des compositions qu'on présente à tort comme étant de Haydn, de même qu'il existe

des peintures qu'on présente à tort comme étant de Rembrandt ; mais de la *Symphonie londonienne*, à la différence de la *Lucrèce*, il ne peut exister de contrefaçons. Le manuscrit de Haydn n'est pas un exemple plus authentique de la partition qu'une copie qu'on vient d'imprimer ce matin, et l'exécution d'hier soir n'est pas moins authentique que la première. Des copies de la partition peuvent varier en exactitude, mais toutes les copies exactes, même si elles sont des contrefaçons du manuscrit de Haydn, sont au même titre d'authentiques exemples de la partition. Des exécutions peuvent varier en correction et en qualité, voire en « authenticité » d'une sorte plus ésotérique ; mais toutes les exécutions correctes sont au même titre d'authentiques exemples de l'œuvre ⁹. Par contraste, même les copies les plus exactes du tableau de Rembrandt sont de simples imitations ou contrefaçons de l'œuvre, non pas de nouveaux exemples. Pourquoi cette différence entre les deux arts ?

Désignons une œuvre comme *autographique* si et seulement si la distinction entre l'original et une contrefaçon a un sens ; ou mieux, si et seulement si même sa plus exacte reproduction n'a pas, de ce fait, statut d'authenticité ¹⁰. Si une œuvre d'art est autographique, nous pouvons aussi qualifier cet art d'autographique. Ainsi la peinture est autographique, la musique est non-autographique ou *allographique*. J'introduis ces termes pour de simples raisons de commodité ; ils n'impliquent rien quant à l'individualité relative de l'expression qu'exigent ces arts ou celle à laquelle ils peuvent atteindre. Le problème que nous rencontrons maintenant, c'est de rendre raison du fait que certains arts sont autographiques alors que d'autres ne le sont pas.

Une différence notable entre la peinture et la musique est que le compositeur a fini son travail lorsqu'il a écrit la partition, même si ce sont les exécutions qui sont les produits terminaux, tandis que le peintre doit achever le tableau. Peu

importe le nombre des études ou des révisions faites dans l'un ou l'autre cas, la peinture est à ce point de vue un art à une phase et la musique un art à deux phases. Un art est-il donc autographique si et seulement s'il n'a qu'une phase ? Des contre-exemples viennent promptement à l'esprit. En premier lieu, la littérature n'est pas autographique bien qu'elle n'ait qu'une phase. Il n'existe rien de tel qu'une contrefaçon de l'*Élégie* de Gray. N'importe quelle copie fidèle du texte d'un poème ou d'un roman est tout autant l'œuvre originale que n'importe quelle autre. Cependant ce que produit l'écrivain est ultime ; le texte n'est pas un simple moyen en vue de lectures orales à la manière dont une partition est un moyen en vue d'exécutions de musique. Un poème non récité n'est pas aussi délaissé qu'une chanson non chantée ; et on ne lit aucunement à voix haute la plupart des œuvres littéraires. Nous pourrions essayer de faire entrer la littérature dans un art à deux phases en considérant que les lectures silencieuses sont les produits terminaux ou les exemples d'une œuvre ; mais alors on qualifierait tout aussi bien de produits terminaux ou d'exemples l'acte de regarder une image ou d'écouter une exécution, de sorte que la peinture, non moins que la littérature, aurait deux phases et la musique trois. En second lieu, l'estampe qui a deux phases est cependant autographique. Le graveur, par exemple, réalise une planche dont on obtient par tirage des épreuves sur papier. Ces épreuves sont les produits terminaux ; et bien qu'elles puissent différer de manière appréciable l'une de l'autre, toutes sont des exemples de l'œuvre originale. Mais même la plus exacte copie produite autrement que par impression à partir de cette planche n'a pas valeur d'original, mais est une imitation ou une contrefaçon.

Jusqu'ici, nos résultats sont négatifs : il s'en faut que tous les arts à une phase soient autographiques et que tous les arts autographiques aient une seule phase. De plus, l'exemple

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

4. LA RAISON.

Pourquoi alors m'est-il tout aussi impossible de faire une contrefaçon de la symphonie de Haydn ou du poème de Gray qu'un original de la peinture de Rembrandt ou de sa gravure *Tobie aveugle* ? Supposons qu'on dispose d'une variété de copies manuscrites et de nombreuses éditions d'une œuvre littéraire donnée. Certaines différences entre elles sont sans importance : style et grosseur de l'écriture ou de la typographie, couleur de l'encre, nature du papier, nombre et agencement des pages, état, etc. Seule importe ce qu'on peut appeler son *identité orthographique*, c'est-à-dire une correspondance exacte quant aux séquences de lettres, aux espacements et aux signes de ponctuation. Toute séquence — même si c'est une contrefaçon du manuscrit de l'auteur ou d'une édition donnée — qui correspond de cette manière à une copie correcte est elle-même correcte et rien n'est davantage l'œuvre originale qu'une telle copie correcte. Et puisque tout ce qui n'est pas un original de l'œuvre doit être en défaut relativement à une telle norme explicite de correction, il ne

peut y avoir ni imitation trompeuse, ni contrefaçon de cette œuvre. Vérifier l'orthographe ou épeler correctement, voilà tout ce qui est requis pour identifier un exemple de l'œuvre ou en produire un nouvel exemple. Le fait qu'une œuvre littéraire existe dans une notation définie, consistant en certains signes ou caractères qui sont à combiner par concaténation, fournit en effet le moyen de distinguer les propriétés constitutives de l'œuvre de toutes les propriétés contingentes, c'est-à-dire de fixer les traits requis et les limites de la variation tolérable pour chacun. Simplement en déterminant que la copie devant nous est correctement orthographiée nous pouvons déterminer qu'elle satisfait à tous les réquisits pour l'œuvre en question. En peinture, au contraire, où il n'existe pas un tel alphabet de caractères, aucune des propriétés d'image — aucune des propriétés que l'image possède en tant que telle — n'est distinguée comme constitutive ; aucun trait de ce type ne peut être écarté comme contingent, et aucune déviation comme non significative. La seule manière de nous assurer que la *Lucrèce* qui se trouve devant nous est authentique est donc d'établir le fait historique qu'elle est le véritable objet qu'a produit Rembrandt. En conséquence, l'identification physique du produit de la main de l'artiste, et par suite la conception de la contrefaçon d'une œuvre particulière, prennent en peinture une importance qu'elles n'ont pas en littérature ¹¹.

Ce que j'ai dit des textes littéraires s'applique évidemment aussi aux partitions musicales. L'alphabet est différent ; et les caractères sur une partition, au lieu d'être alignés les uns à la suite des autres comme dans un texte, se présentent dans une disposition plus complexe. Néanmoins, l'ensemble des caractères et des positions qu'ils peuvent prendre est limité ; et une orthographe correcte, en un sens seulement un peu élargi, reste l'unique réquisit pour un exemple authentique d'une œuvre. Toute fausse copie est

mal orthographiée, elle porte quelque part, à la place du bon caractère, soit un autre caractère, soit une marque illisible qui n'est pas du tout un caractère dans la notation en question.

Mais qu'en est-il des exécutions de musique ? La musique n'est pas non plus autographique en cette seconde phase, et cependant une exécution ne consiste nullement en caractères tirés d'un alphabet. Mais les propriétés constitutives qu'une exécution de la symphonie exige sont celles *prescrites* par la partition ; et il se peut que des exécutions qui concordent avec la partition diffèrent de manière appréciable par des caractéristiques musicales telles que le tempo, le timbre, le phrasé et l'expressivité. Déterminer la concordance requiert en vérité quelque chose de plus que la simple connaissance de l'alphabet ; cela requiert la capacité de mettre en corrélation des sons appropriés avec les signes visibles sur la partition — de reconnaître, pour ainsi dire, une prononciation correcte bien qu'il n'y ait pas nécessairement compréhension de ce qui est prononcé. La compétence requise pour identifier ou produire les sons demandés par une partition augmente avec la complexité de la composition, mais il existe néanmoins un test théoriquement décisif pour la concordance ; une exécution, quelle que soit sa fidélité interprétative et sa valeur en soi, a ou n'a pas les propriétés constitutives d'une œuvre donnée, et elle est ou n'est pas au sens strict une exécution de cette œuvre selon qu'elle a ou n'a pas subi ce test avec succès. Aucune information historique concernant la production de l'exécution ne peut affecter le résultat. Ainsi une tromperie relative aux faits de production n'a pas de sens, et la notion d'une exécution qui serait une contrefaçon de l'œuvre est absolument vide.

Il existe cependant des contrefaçons d'exécutions, de même qu'il y a des contrefaçons de manuscrits et d'éditions. Ce qui fait d'une exécution un exemple d'une œuvre donnée

n'est pas la même chose que ce qui fait d'une exécution une première, ou bien le récital d'un musicien particulier qui joue, par exemple, sur un stradivarius. Qu'une exécution possède ces dernières propriétés est affaire de fait historique ; et une exécution qu'on présente à tort comme possédant l'une quelconque de ces propriétés compte pour une contrefaçon, non pas de la composition musicale, mais d'une exécution ou d'une classe d'exécutions données.

La comparaison entre l'estampe et la musique est particulièrement instructive. Nous avons déjà noté que la gravure, par exemple, ressemble à la musique à la fois en ce qu'elle a deux phases et qu'elle est multiple à sa seconde phase ; mais, alors que la musique n'est autographique dans aucune des deux phases, l'estampe est autographique en ses deux phases. Or la planche gravée est manifestement dans la même situation qu'une peinture : l'assurance de l'authenticité ne peut venir que de l'identification de l'objet véritablement produit par l'artiste. Mais puisque les nombreuses épreuves tirées de cette planche sont toutes d'authentiques exemples de l'œuvre, si fortement qu'elles diffèrent par la couleur et l'abondance de l'encre, la qualité de l'impression, la nature du papier, etc., on pourrait s'attendre ici à trouver un parallèle complet entre les épreuves et les exécutions musicales. Cependant il peut exister des épreuves qui sont des contrefaçons de *Tobie aveugle* mais il n'existe pas d'exécutions qui sont des contrefaçons de la *Symphonie londonienne*. La différence est que, en l'absence d'une notation, non seulement il n'y a pas de test de correction orthographique pour une planche, mais il n'y a pas non plus de test de concordance avec une planche pour une épreuve. La confrontation d'une épreuve avec une planche, de même que la confrontation de deux planches, n'est pas plus probante que la confrontation de deux images. D'infimes différences peuvent toujours passer inaperçues,

et il n'existe aucune raison pour en exclure aucune comme inessentielle. La seule manière de s'assurer qu'une épreuve est authentique, c'est de découvrir si elle a été réalisée à partir d'une planche déterminée¹². Une épreuve qu'on présente à tort comme ayant été ainsi produite est au sens fort une contrefaçon de l'œuvre.

Ici, comme précédemment, nous devons être attentifs à ne pas confondre authenticité et mérite esthétique. Que la distinction entre l'original et une contrefaçon soit esthétiquement importante n'implique pas, nous l'avons vu, que l'original soit supérieur à la contrefaçon. Une peinture originale peut être moins gratifiante qu'une copie inspirée ; un original endommagé peut avoir perdu l'essentiel de ce qui en faisait le mérite ; une épreuve imprimée à partir d'une planche très usée peut être esthétiquement bien plus éloignée d'une épreuve antérieure qu'une bonne reproduction photographique. Semblablement, bien qu'une exécution incorrecte ne soit, au sens strict, même pas un exemple d'un quatuor donné, elle peut néanmoins — soit parce que les changements améliorent ce que le compositeur a écrit, soit en raison d'une interprétation subtile — être meilleure qu'une exécution correcte¹³. En outre, plusieurs exécutions correctes de mérite à peu près égal peuvent manifester des qualités esthétiques spécifiques très différentes : d'énergie, de délicatesse, de raideur, de lourdeur, d'incohérence, etc. Donc même lorsque les propriétés constitutives d'une œuvre sont clairement distinguées au moyen d'une notation, on ne peut les identifier avec les propriétés esthétiques.

Parmi les autres arts, la sculpture est autographique ; la sculpture de fonte est comparable à l'estampe tandis que la sculpture de taille est comparable à la peinture. L'architecture et l'art dramatique, d'autre part, sont plus directement comparables à la musique. Tout bâtiment qui se conforme aux plans et aux spécifications, toute représentation du

texte d'une pièce qui est en accord avec les indications scéniques, sont des exemples aussi originaux de l'œuvre que n'importe quels autres. Mais l'architecture semble différer de la musique en ce que les tests de concordance d'un bâtiment aux spécifications ne requièrent pas qu'on les prononce, ou qu'on les transcrive en sons, mais qu'on comprenne leur application. Ceci est également vrai des indications scéniques d'une pièce, par contraste avec le dialogue. Est-ce que ceci rend l'architecture et l'art dramatique moins purement allographiques ? De plus, les plans d'un architecte semblent présenter une grande ressemblance avec les esquisses d'un peintre, et la peinture est un art autographique. Sur quelles bases pouvons-nous dire que l'un de ces cas mais non l'autre comporte une véritable notation ? Il est impossible de répondre à de telles questions avant d'avoir mené à bien une analyse assez poussée.

Puisqu'un art paraît être allographique dans l'exacte mesure où il est justiciable d'une notation, le cas de la danse est particulièrement intéressant. Voici un art qui n'a pas de notation traditionnelle, un art pour lequel les modalités, voire la possibilité, de développer une notation adéquate sont encore sujettes à controverse. La recherche d'une notation est-elle raisonnable dans le cas de la danse, mais non dans le cas de la peinture ? Ou, plus généralement, pourquoi l'usage de la notation est-il approprié à certains arts et non à d'autres ? Très brièvement et approximativement, on peut répondre à peu près comme suit. Au commencement, tous les arts sont peut-être autographiques. Lorsque les œuvres ne durent pas, comme dans le chant et la récitation, ou qu'elles requièrent la collaboration de nombreuses personnes, comme en architecture et dans la musique symphonique, une notation permet de transcender les limitations du temps et de l'individu. Ceci suppose que soit établie une distinction entre les propriétés constitutives d'une œuvre et

celles qui ne le sont pas (dans le cas de la littérature, les textes sont devenus les objets esthétiques primordiaux au point de supplanter les exécutions orales). Bien sûr, la notation ne dicte pas arbitrairement cette distinction, qui doit suivre en général — mais parfois pouvoir amender — des voies déjà tracées, et par la classification informelle des exécutions en œuvres, et par des décisions pratiques quant à ce qui est prescrit et à ce qui est facultatif. Se prête à la notation un art dont la pratique antérieure ne se développe que lorsque les œuvres produites sont habituellement éphémères, ou dépassent les possibilités d'une seule personne. La danse, tout comme l'art dramatique et la musique symphonique et chorale, se qualifie sur les deux tableaux tandis que la peinture ne se qualifie sur aucun des deux.

La réponse générale à notre second et insaisissable problème de l'authenticité peut se résumer en quelques mots. Une contrefaçon d'œuvre d'art est un objet qu'on présente faussement comme ayant l'histoire de production indispensable pour le (ou un) original de l'œuvre. Là où il existe un test théoriquement décisif pour déterminer qu'un objet possède toutes les propriétés constitutives de l'œuvre en question sans qu'il faille déterminer comment ou par qui l'objet fut produit, il n'y a nul besoin de recourir au procès de production, par suite, aucune contrefaçon de quelque œuvre que ce soit. Un tel test est fourni par un système notational approprié, avec un ensemble articulé de caractères et de positions relatives pour ces caractères. Pour les textes, les partitions, et peut-être les plans, le test est la correction orthographique dans cette notation ; pour les bâtiments et les exécutions, le test est la concordance avec ce qui est correctement orthographié. Ce qui sanctionne une notation est à trouver dans une classification antérieure d'objets ou d'événements en œuvres, laquelle va à l'encontre (ou autorise une projection légitime qui va à l'encontre) de la classi-

fication par le procès de production ; mais l'identification définitive des œuvres, totalement libérée du procès de production, n'est acquise qu'avec l'établissement d'une notation. L'art allographique a conquis son émancipation non pas par proclamation, mais par la notation.

Les termes « autographique » et « allographique » sont mutuellement exclusifs, et ils recouvrent la totalité des cas où une identité-d'œuvre est effectivement établie, mais seulement de tels cas. Là où, par exemple, un compositeur fournit des prescriptions dans un système non-notationnel plutôt que par des partitions, les classes d'exécution exigées constituent des œuvres qui ne sont ni autographiques ni allographiques. Elles ne sont pas autographiques car leur identification ne dépend pas de leur procès de production. Elles ne sont pas allographiques car leur identification n'est pas indépendante de leur procès de production. Elles sont non-autographiques et non-allographiques, car l'identité de l'œuvre (il est vrai, son identité transitive) n'est pas établie dans de tels cas. Pour un exemple spécifique et une discussion plus poussée, voir ci-dessous en V,2*.

5. UNE TÂCHE.

Les deux problèmes d'authenticité que j'ai discutés sont des questions d'esthétique plutôt particulières et périphériques. Y répondre n'équivaut pas à élaborer une théorie esthétique, ni même à en esquisser une. Mais ne pas savoir répondre pourrait bien en marquer le glas ; les explorer ouvre donc la voie à des problèmes et à des principes plus fondamentaux pour la théorie générale des symboles.

(*) Ce paragraphe est ajouté par l'auteur pour l'édition française.

Beaucoup de questions abordées ici nécessitent une étude bien plus fouillée. Jusqu'ici je me suis borné à décrire de manière vague, sans les définir, les relations de concordance et d'identité orthographique. Je n'ai pas examiné les traits qui distinguent les notations ou les langages notationnels des autres langages et des non-langages. Et je n'ai pas discuté les différences subtiles entre une partition, un texte et une esquisse. Nous avons besoin maintenant d'une recherche de fond consciencieuse sur la nature et la fonction de la notation dans les arts. Nous l'entreprendrons dans les deux prochains chapitres.

NOTES
CHAPITRE III

1. Mais seulement dans l'intérêt du débat, seulement afin de pas obscurcir la question centrale. Toutes les fois que je parle de « simple regard » dans ce qui suit, il faut comprendre que ceci intervient dans les limites de cette concession temporaire, et n'indique nullement que je consens à accepter cette notion.

2. Souvent les Allemands qui apprennent l'anglais ne peuvent, sans un effort répété et une attention soutenue, saisir de différence aucune entre les sons des voyelles dans « cup » et « cop ». Dans sa langue maternelle, un locuteur a parfois besoin de faire un effort similaire lorsqu'il a à discerner des différences de couleur, etc., qui ne sont pas marquées dans son vocabulaire élémentaire. Depuis longtemps, psychologues, anthropologues et linguistes ont débattu pour savoir si le langage affecte la discrimination sensorielle effective ; voir l'exposé sommaire de l'expérimentation et de la polémique dans Segall, Campbell et Herskovits, *The Influence of Culture on Visual Perception*, Indianapolis et New York, the Bobbs-Merrill Co., Inc., 1966, pp.34-48. Il est peu probable qu'on résoudra la question sans une plus grande clarté dans l'emploi de « sensoriel », « perceptuel », et « cognitif » et sans apporter plus de soin à distinguer ce qu'une personne peut faire à un moment donné de ce qu'elle peut apprendre à faire.

3. En disant qu'une différence *entre les images* qui est significative pour mon expérience présente lorsque je les regarde constitue une différence esthétique entre elles, je ne dis évidemment pas que tout ce qui peut être cause que mon expérience des images diffère (par exemple l'ivresse, la cécité de neige, le crépuscule) constitue une telle différence esthétique. Il est exclu de prendre en compte n'importe quelle différence intervenant dans la manière dont il arrive que les images sont regardées ou qui en dérive, mais seulement les différences intervenant dans la manière dont on doit les regarder ou qui en dérive. Concernant l'esthétique, j'en dirai davantage plus loin dans cette section et en VI, 3-6.

4. Pour un compte rendu détaillé et richement illustré, voir P.B. Coremans, *Van Meegeren's Faked Vermeers and De Hooghs*, trad. A. Hardy et C. Hutt, Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1949. L'histoire est exposée à grands traits par Sepp Schüller, *Forgers*,

Dealers, Experts, trad. J. Cleugh, New York, G.P. Putnam's Sons, 1960, pp.95-105.

5. Ce qui n'est pas surprenant, puisqu'un unique quantum de lumière peut exciter un récepteur rétinien. Voir M.H. Pirenne et F.H.C. Marriott, « The Quantum Theory of Light and the Psychophysiology of Vision », dans *Psychology*, ed. S. Koch, New York et Londres, Mc Graw-Hill Co., Inc. 1959, vol.I, p.290 ; également Théodore C. Ruch, « Vision » dans *Medical Psychology and Biophysics*, Philadelphia, W.B. Saunders Co., 1960, p.426.

6. Que les contrefaçons aient été présentées comme peintes pendant une période dont on ne connaissait pas de Vermeer a rendu la découverte plus difficile mais ne modifie pas fondamentalement les choses. Quelques historiens d'art, pour défendre leur profession, soutiennent que les critiques les plus perspicaces ont suspecté très tôt les contrefaçons ; mais il est de fait que certaines des autorités de tout premier plan se laissèrent totalement abuser et pour quelque temps refusèrent même de croire la confession de Van Meegeren. Le lecteur dispose maintenant d'un exemple plus récent dans la révélation que le fameux cheval de bronze, longtemps exposé au Metropolitan Museum et proclamé comme un chef-d'œuvre de la sculpture grecque classique, est une contrefaçon moderne. Un officiel du musée a remarqué un raccord qu'apparemment ni lui ni personne d'autre n'avait jamais vu auparavant, et une série de tests scientifiques a suivi. Aucun expert ne s'est présenté pour revendiquer des doutes précoces sur des bases esthétiques.

7. J'en viendrai à cette question beaucoup plus tard, au chapitre VI.

8. Attribuée à Immanuel Tingle et Joseph Immersion (env. 1800)*.

9. Il peut, à vrai dire, exister des contrefaçons d'exécutions. De telles contrefaçons sont des exécutions qu'on présente comme étant d'un certain musicien, etc. ; mais celles-ci, à condition d'être en accord avec la partition, sont néanmoins d'authentiques exemples de l'œuvre. Ce qui m'intéresse ici, c'est de savoir distinguer, parmi

(*) Il s'agit d'un énorme calembour ; N. Goodman tourne en dérision la théorie de l'empathie émotionnelle en l'attribuant à deux auteurs imaginaires au nom emblématique. (N.d.T.)

les arts, ceux où il peut y avoir des contrefaçons d'œuvres et non ceux où il peut y avoir des contrefaçons d'exemples d'œuvres. Voir aussi ce qui est dit dans la section 4 ci-dessous concernant les contrefaçons d'éditions d'œuvres littéraires et d'exécutions musicales.

10. Il faut prendre ceci comme une version préliminaire d'une différence que nous devons chercher à formuler avec plus de précision. Une bonne partie de ce qui suit dans ce chapitre a également le caractère d'une introduction explorant des sujets qui réclament une enquête plus large et plus détaillée dans les chapitres ultérieurs.

11. Une telle identification ne garantit pas que l'objet possède les propriétés d'image qu'il avait à l'origine. Plutôt, la confiance en l'identification physique ou historique n'est transcendée que là où nous avons les moyens de nous assurer que les propriétés requises s'y trouvent.

12. Pour qu'une épreuve soit originale, il faut qu'elle vienne d'une planche déterminée mais il n'est pas nécessaire que l'artiste l'ait imprimée lui-même. Du reste, dans le cas de la gravure sur bois, l'artiste se contente parfois de dessiner sur le bloc, abandonnant la taille à quelqu'un d'autre ; les blocs de Holbein, par exemple, étaient habituellement taillés par Lützelberger. L'authenticité dans un art autographique dépend toujours de ce que l'objet possède l'histoire de production requise, histoire parfois assez compliquée ; mais cette histoire n'inclut pas toujours l'exécution ultime par l'artiste original.

13. Évidemment, je ne dis pas qu'une exécution correcte (ment orthographiée) est correcte dans n'importe lequel de nombre d'autres sens usuels. Néanmoins le compositeur ou le musicien va probablement protester avec indignation devant le refus d'accepter une exécution qui contient quelques fausses notes comme un exemple d'une œuvre et l'usage ordinaire est sans aucun doute de son côté. Mais l'usage ordinaire indique ici le chemin qui mène la théorie au désastre (voir V, 2).