

GENETTE OU GOODMAN, OU LA TRANSCENDANCE DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE

Marie D. Martel
Université McGill

INTRODUCTION

Roger Pouivet, qui a publié en 1997 un ouvrage d'introduction à l'ontologie de l'œuvre d'art souligne dans son introduction la rareté des ouvrages dans le monde français consacrés à l'ontologie de l'œuvre d'art.¹ Il mentionne toutefois les exceptions que constituent la contribution de Gilson, celle de Schoelzer et celle de Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, parue en 1994.² Genette y fait figure de précurseur lorsqu'il discute le point de vue des auteurs de la tradition anglo-américaine intéressés à ces enjeux ontologiques. Depuis, cet ouvrage est souvent cité avec considération. Jean-Marie Schaeffer, par exemple, a jugé qu'il constituait « de loin la contribution la plus importante de la dernière décennie au renouvellement de l'esthétique (et de la théorie de l'art) ». ³ Mais, en dépit de cette réception favorable, les thèses qui y sont avancées n'ont pas reçu l'attention critique qu'elles méritaient. Au mieux, se contente-t-on de souligner la parenté évidente avec la théorie de Nelson Goodman, puisque Genette se rallie à la distinction goodmanienne entre oeuvres autographiques et allographiques,

¹ Pouivet, Roger, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 7.

² Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.

³ Schaeffer, Jean-Marie, 'Pour une esthétique descriptive', *Magazine littéraire*, No. 412, 2002, p. 35n.

mais sans aller au-delà de cette évidence qui devient réductrice, à la longue, si l'on s'en contente.

Dans cet essai, nous voulons présenter la théorie de l'art de Genette fondée sur la thèse de l'œuvre comme-immanence-et-transcendance et la distinguer de celle de Goodman, pour ensuite lui accorder l'attention et le regard critique dont elle n'a pas encore bénéficié, à notre connaissance. Nous allons, ensuite, examiner la thèse de la transcendance en vue de montrer l'intérêt de ce concept qui constitue une tentative pour intégrer sur le plan ontologique les propriétés esthétiques et historico-artistiques des oeuvres. Il est entendu que nous ne sommes pas ici motivés par le simple souci de faire de la publicité à une contribution française en ontologie. Notre objectif est double. Nous visons d'abord à mettre en évidence le fait que *L'œuvre de l'art* représente un effort tout à fait intéressant d'aménager et de dépasser les thèses goodmaniennes. Ensuite, nous voulons, en montrant comment, dans une certaine mesure, les propositions de Genette comportent des déficiences, formuler un certain nombre de conditions que doivent satisfaire la théorie en ontologie de l'art et, en particulier, en ontologie de l'œuvre littéraire - puisque les exemples et les discussions vont principalement concerner cette catégorie d'œuvre.

2. LA THÈSE DE L'ŒUVRE-COMME- IMMANENCE-ET-TRANSCENDANCE

2.1 L'IMMANENCE

Le point de départ de l'ontologie de Genette n'est pas comme chez Goodman, l'enjeu de la contrefaçon, mais plutôt la distinction classique entre objet matériel et idéal. Si on peut concevoir la *Danse* de Carpeaux, qui est une sculpture, comme un objet matériel, il n'existe pas d'équivalent en littérature où l'œuvre littéraire est non-physique, c'est-à-dire idéale, comme la *Chartreuse de Parme* qui se matérialise, cependant, dans les exemplaires du texte-type. Genette désigne par le terme d'immanence les multiples façons dont une oeuvre peut exister, consister en un objet. Ainsi, l'œuvre d'art va immaner en un objet

qui est soit matériel soit idéal. Cette distinction, souligne Genette, coïncide avec la distinction goodmanienne entre l'autographique et l'allographique.

L'objet d'immanence d'une oeuvre consiste en un objet matériel lorsqu'il existe en régime autographique, c'est-à-dire que cet objet, en vertu du critère empirique fourni par Goodman, est susceptible de contrefaçon de telle sorte qu'on le suppose « irremplaçable dans sa singularité physique ». ⁴ Pour d'autres productions artistiques, un texte littéraire, une composition musicale, on ne peut parler de contrefaçon ou d'authenticité; la présence d'une règle de correction pour ces oeuvres leur permettant d'être reproduites en un nombre illimité d'exemplaires tous aussi valables les uns que les autres les établit comme allographiques : l'objet d'immanence est alors idéal. ⁵

2.2 LA TRANSCENDANCE

Les œuvres toutefois ne sont pas qu'immanence : elles n'ont pas pour seule mode d'existence le fait de consister en un objet, elles sont aussi susceptibles de transcender cette consistance, affirme Genette. Certaines œuvres sont des objets physiques comme la *Danse* de Carpeaux mais certains des prédicats s'appliquent à l'œuvre mais non à l'objet, étant donné que cette *Danse* est légère mais que le bloc de marbre dans laquelle elle est sculptée ne l'est pas. Les œuvres sont donc constituées par une immanence et une transcendance qui rassemble les propriétés esthétiques et historico-artistiques des œuvres. ⁶ Les œuvres sont aptes à la transcendance notamment parce que leur histoire de production ou de réception sont susceptibles de repousser les limites de ces objets. Par exemple, l'objet d'immanence du poème *La prose du Transibérien* de Blaise Cendrars est le texte et sa transcendance réunit les propriétés esthétiques et historico-artistiques qui nous font dire que *La prose du Transibérien* exprime le rythme, le mouvement, la

⁴ *Ibid.*, 37-51.

⁵ *Ibid.*, 85-94.

⁶ *Ibid.*, 17.

vitesse puis qu'il symbolise le progrès, l'industrialisation, l'âge des machines dont il est le produit.

2.3 DISTINCTION AVEC LA THÉORIE GOODMANIENNE

Avant d'examiner et de discuter le concept de la transcendance, nous soulignerons rapidement deux aspects qui distinguent de façon importante sinon essentielle, cette thèse de celle de Goodman.

1) D'abord le fait que Genette explore la distinction classique entre objet matériel et idéal alors que Goodman mise tout sur l'enjeu de la contrefaçon pour s'investir ensuite dans une analyse sémiotique. Ainsi, Goodman affirme que l'œuvre littéraire, par exemple, n'est pas susceptible d'être contrefaite parce qu'elle est de nature notationnelle. Or, Genette ne reprend pas les éléments de la théorie de la notationalité. Il se démarque de la position de Goodman, en matière de notationalité et de nominalisme, dans son analyse des objets allographiques en posant l'existence idéale d'un objet d'immanence qui décrit de façon exhaustive l'ensemble des propriétés constitutives des œuvres littéraires ou musicales.⁷ En enrôlant la doctrine husserlienne, Genette suggère que les textes ne sont pas des universaux comme les concepts qui sont libres et intemporels, ce sont des idéalités enchaînées, soumises à l'histoire par un acte de naissance. Si Genette semble défricher un territoire nouveau et prometteur par le biais de ce conceptualisme d'inspiration husserlienne pour l'offrir à l'explorateur de la nature de l'œuvre littéraire, il faut cependant prévenir ce dernier de l'existence d'une tension entre cette approche et l'allographisme qu'il veut expliquer. En effet, la condition de l'œuvre allographique est par définition celle d'une entité indépendante de son histoire de production. Or, les idéalités que Genette emprunte à Husserl se distinguent précisément des entités abstraites par le lien qu'elles entretiennent avec l'histoire. On ne voit pas comment résoudre cette tension sinon en renonçant à l'une des deux options, soit Husserl soit Goodman, mais pas les deux.

⁷ *Ibid.*, 103.

2) L'adjonction de ce second mode d'existence qu'est la transcendance visant à prendre en compte des aspects qui excèdent, « débordent », complémentent le relation d'immanence à des objets matériels ou idéaux l'éloigne aussi de Goodman.⁸ Prenant parti contre Goodman, la thèse de l'œuvre est favorable à la prise en compte des propriétés historico-artistiques dans l'ontologie d'une œuvre; du coup, il est aussi favorable à l'idée d'une pluralité d'œuvres pour un même texte.

3. L'INTERPRÉTATION FAIBLE DE LA TRANSCENDANCE

Nous allons maintenant examiner de plus près le concept de transcendance en considérant la manière dont il s'articule dans l'ensemble de cette théorie, les implications qui en découlent, ainsi que les difficultés qui l'accompagnent. Nous avons déjà évoqué que les propriétés constitutives de l'œuvre relèvent de l'objet d'immanence, mais ce ne sont pas là toutes les propriétés de l'œuvre qui comprend aussi les propriétés qui relèvent de la transcendance. La transcendance se distingue de l'immanence, selon Genette, dont la formulation manque un peu de clarté, en ceci qu'elle « recouvre toutes les manières, (...) dont une oeuvre peut brouiller ou déborder la relation qu'elle entretient avec l'objet matériel ou idéal en lequel fondamentalement elle 'consiste',... En ce sens, la transcendance est un mode dérivé, un complément, parfois un supplément palliatif à l'immanence. »⁹ Si « on peut concevoir une immanence sans transcendance », ajoute Genette, « on ne peut concevoir la transcendance sans immanence ».¹⁰ Or, cette définition, quasi métaphorique peut, à notre avis, s'entendre de deux manières.

Dans un premier temps, nous pouvons proposer une interprétation faible du concept de transcendance. Les propriétés de transcendance, comme les propriétés liées à l'histoire de

⁸ *Ibid.*, 185.

⁹ *Ibid.*, 185.

¹⁰ Genette, 1994, 85.

production, sont vues comme complémentaires c'est-à-dire non-essentielles, dans la mesure où, soutient Genette, il est possible de concevoir une immanence sans transcendance. L'interprétation faible s'oppose à l'interprétation forte laquelle pose que les propriétés de transcendance sont essentielles. Les propriétés d'immanence sont conçues, en comparaison, comme essentielles quelque soit l'interprétation. Nous allons montrer maintenant que l'interprétation faible de la transcendance implique des conséquences qui sont problématiques pour l'identité et l'individuation de l'œuvre littéraire.

Si, dans la perspective d'une interprétation faible de la transcendance, nous suivons Currie, la proposition de l'œuvre-comme-immanence-et-transcendance peut être abordée de la façon suivante : dans chacun des mondes possibles, l'œuvre est identifiée avec sa structure, avec son texte-type, c'est-à-dire son objet d'immanence. Par ailleurs, au sein de ces différents mondes, les œuvres auront des histoires de production qui vont varier. Nous pouvons distinguer entre les propriétés que l'œuvre possède essentiellement, c'est-à-dire celles qui sont possédés dans tous les mondes possibles, et celles qui sont non-essentielles, celles qui sont possédées dans certains mondes et pas dans d'autres.¹¹

La question que Currie adresse initialement à Goodman, et que nous détournons ici vers Genette, est la suivante: est-ce que l'on peut soutenir une ontologie qui traitent les propriétés d'immanence, comme essentielles et les propriétés liés à l'histoire de production ou propriétés de transcendance, comme non-essentielles? Si nous recourons à une objection de Levinson, reprise puis développée par Currie, il semble que les perspectives soient plutôt sombres.¹² Levinson présente une situation où deux compositeurs travaillant chacun de leur côté, engendre des partitions identiques :

La sonate pour piano op. 2 (1852) de Brahms, une œuvre de jeunesse, est profondément influencée par Liszt, comme tout auditeur attentif peut s'en rendre

¹¹ Currie, 1989, 48-49.

¹² *Ibid.*, 50-53.

compte. Cependant, une œuvre qui lui serait identique quant à la structure sonore, mais écrite par Beethoven, pourrait difficilement avoir eu la propriété d'être influencée par Liszt. Et elle aurait une signification visionnaire que l'œuvre de Brahms n'a pas.¹³

Nous aurions dans un monde donné une oeuvre qui serait influencée-par-Liszt (celle de Brahms) et une autre dotée d'un objet d'immanence identique qui ne serait pas influencée-par Liszt. Mais comme l'oeuvre est *essentiellement* identifiée à l'objet d'immanence, et qu'une chose ne peut posséder et ne pas posséder une propriété donnée dans un même monde, le même objet d'immanence ne peut pas être à la fois « être visionnaire » et « ne pas être visionnaire » comme la thèse de Genette nous contraint de l'affirmer. En d'autres mots, dans la mesure où dans un monde donné, des contextes génétiques différents vont donner lieu à l'attribution de propriétés incompatibles entre elles pour un même objet d'immanence, la proposition de Genette d'identifier l'oeuvre essentiellement à l'objet d'immanence a pour conséquence qu'une même œuvre sera sujette à l'attribution de propriétés incompatibles entre elles. Ce qui constitue un contre-exemple à la thèse de l'œuvre comme immanence-et-transcendance.

Par conséquent, si nous adoptons une interprétation faible de la transcendance laquelle admet bien que certaines des propriétés de l'oeuvre dépendent de son contexte génétique (Genette dépense beaucoup d'énergie à défendre cette idée), il n'en demeure pas moins que, comme la thèse de Goodman qui lui sert de repoussoir, les conséquences ontologiques sont tout aussi modestes. La thèse de Genette demeure une thèse essentiellement structuraliste/textualiste, au sens où elle identifie essentiellement l'œuvre à sa structure, ici en l'occurrence, son texte. Toutefois, en reconnaissant la contribution esthétique des propriétés historico-artistiques, celle-ci se conçoit, et c'est ce qui la distingue fondamentalement de celle de Goodman, comme une version plus modérée qui n'échappe pas pour autant à l'objection de Levinson-Currie.

¹³ Levinson, J., *L'art, la musique, l'histoire*, traduit par J.P. Cometti et R. Pouivet, Paris, De l'éclat, 1998, p. 53.

Nous retiendrons donc de cette discussion que l'on ne peut faire l'économie des propriétés associées à l'histoire de production pour l'identité si l'on veut distinguer les œuvres musicales où littéraires possédant la même structure mais dont la genèse est distincte. Ceci suggère également que les concepts d'autographie et d'allographie ne soient pas exclusifs. Car, en effet, l'œuvre littéraire, fusse-t-elle allographique (c'est-à-dire susceptible d'être reproduite en un nombre indéfini d'exemplaires équivalents), ne peut-être séparée de considérations essentiellement liées à son histoire de production, et, en ce sens, elle est aussi autographique.

4. L'INTERPRÉTATION FORTE DE LA TRANSCENDANCE

Nous pouvons concevoir une autre manière d'entendre la thèse de la transcendance. Selon cette interprétation, l'affirmation de Genette, selon laquelle on ne peut concevoir de transcendance sans immanence, tente plutôt de décrire la situation de dépendance ontologique qui existe entre le niveau idéal et le niveau esthétique et artistique. Genette pourrait maintenir que la transcendance est « dérivée » dans le sens où, précisément les propriétés de transcendance transcendent, c'est-à-dire qu'elles émergent, surviennent sur l'immanence. Dans ces conditions, rien ne nous permet de supposer que les propriétés de transcendance disposent d'un statut différent de celui des propriétés d'immanence. Nous pouvons alors concevoir que les propriétés de transcendance sont, tout autant que les propriétés d'immanence, constitutives et essentielles. C'est à ce titre que nous parlerons d'une interprétation forte de la transcendance.

Soulignons, par ailleurs, que la transcendance de Genette ne se limite pas aux propriétés associées à la genèse de l'œuvre. Les frontières de la transcendance englobent indifféremment toutes les propriétés interprétatives qu'elles dérivent de l'auteur ou du lecteur. La transcendance est ce mode d'existence qui désigne « ce qui agit diversement, selon les contextes, à travers le même objet... Chaque fois que l'ensemble effectif de ces fonctions se modifie, lors même que l'objet (l'objet d'immanence) ne change pas, l'œuvre qui en

résulte se modifie ». ¹⁴ La transcendance rend compte de « la dépendance, et donc la variabilité contextuelle (selon les époques, les cultures, les individus et, pour chaque individu, les occurrences) de la réception et du fonctionnement des œuvres ». ¹⁵ Il est assez évident ici que la transcendance implique que le contenu de l'œuvre n'est pas fixée au moment de sa création mais qu'il est susceptible de se modifier dans le temps, selon les interprétations; ce qui correspond à une position que Krausz a appelé l'imputationnalisme. ¹⁶

Krausz a défini l'imputationnalisme comme la thèse selon laquelle les propriétés interprétatives peuvent être imputées, ajoutées à l'œuvre et jouer un rôle constitutif : « Selon le point de vue imputationnaliste, une interprétation peut constituer ou imputer des propriétés à son 'objet-d'interprétation' » ¹⁷ Le non-imputationnalisme s'oppose à la thèse précédente dans la mesure où « le caractère de l'objet-d'interprétation est conçu comme étant complètement autonome ou indépendant de l'interprétation en tant que telle ». ¹⁸

5. POURQUOI DEVRAIT-ON ÊTRE FAVORABLE À L'IMPUTATIONNALISME ¹⁹ ?

Y a-t-il des arguments en faveur de l'imputationnalisme, et partant, en faveur de la thèse de l'œuvre comme-immanence-et-transcendance (dans sa version forte) ? Nous allons tenter de

¹⁴ Genette, 1994, 286.

¹⁵ *Ibid.*, 281.

¹⁶ Krausz, M., 1993, *Reasons and Rightness*, Ithaca, Cornell. Nous tenons l'imputationnalisme pour équivalent au constructivisme critique.

¹⁷ *Ibid.*, 67. Ma traduction.

¹⁸ *Ibid.*, 67. Ma traduction.

¹⁹ La section 5 et une partie de la section 6 ont été écrites pour la conférence donnée à la SOPHA en septembre dernier puis utilisées dans un article qui va paraître dans un numéro spécial de *Philosophiques* sur l'interprétationnisme au printemps 2005. Dans cet article, j'explore de manière plus approfondie les fondements du débat entre l'imputationnalisme et le non-imputationnalisme.

présenter quelques raisons susceptibles de donner du crédit à la thèse imputationnalisme et qui rejoignent les préoccupations de Genette. Les imputationnalistes vont naturellement se porter à la défense du pluralisme en interprétation et s'opposer à la thèse de l'interprétation unique, qu'elle soit historique, empiriste ou autre. L'argumentaire pro-imputationnaliste tire partie de l'analyse de la logique de l'interprétation pour conclure que l'on doit rejeter la thèse de l'interprétation unique en raison même des caractéristiques des propriétés interprétatives.

Suivant Margolis, il est très révélateur de comparer deux interprétations qui sont irréconciliables bien que textuellement défendables comme les deux interprétations de Bateson et Brooks au sujet de du poème de Wordsworth 'A slumber did my spirit seal'.²⁰ Le verset du poème qui est cause dit ceci:

No motion has she now, no force:
She neither hears nor sees:
Rolled round in earth's diurnal course,
With rocks, and stones, and trees.

Selon l'interprétation de Bateson, la souffrance liée à la mort de la personne aimée est associée à une sorte de conception panthéiste d'un ordre cosmique. Selon l'interprétation de Brooks, cette infortune est modulée par un sentiment de résignation face à un monde morbide et insensé.²¹ Mais ici, au lieu d'invoquer un recours aux intentions de l'auteur pour trancher le différent et déterminer une signification unique, comme le voudraient les partisans de l'intentionnalisme, ou de nier l'existence d'un tel désaccord et de miser sur la possibilité d'aboutir à une seule interprétation vraie, comme le croient les défenseurs du textualisme, Margolis renvoie ses opposants dos à dos et propose une analyse des conditions de

²⁰ On retrouve les extraits pertinents de ces interprétations dans Hirsch, Jr E.D. 'In Defense of the Author', *Intention and Interpretation*, Philadelphia, Temple University Press, 1992, p. 11.

²¹ C'est Hirsch qui a montré que ces interprétations, également supportées par le texte, sont irréconciliables.

l'interprétation.²² Il montre que ces deux lectures, celle de Bateson comme celle de Brooks, sont englobantes, constitutives et autonomes c'est-à-dire qu'elles génèrent chacune la plupart des termes de la description et de l'interprétation, et partant, le langage même au sein duquel l'œuvre existe et à travers lequel la contribution interprétative est mesurée : les interprétations opèrent de manière holiste. Les deux lectures apparaissent acceptables dans leurs propres termes, ce qui discrédite l'idée qu'il puisse y avoir une seule interprétation vraie; dans ces conditions, on parlera plutôt de la plausibilité (ou non) de l'interprétation. Ces exemples qui confrontent deux interprétations incompatibles mais plausibles, selon Margolis, « confirm that there is no obvious way in which relying on authorial or artistic intent, textual meaning, historical ethos, genre, syntax, biography, context, rules, or practices of interpretation, canons, or anything of the kind could possibly force us to accept the unique-interpretation thesis ».²³

Les propriétés interprétatives sont holistes et elles sont aussi non linéaires, transgressives, ostensives et situées. Les propriétés des objets culturels, comparativement aux propriétés des simples objets physiques, fonctionnent de manière non-linéaire, c'est-à-dire qu'elles sont prédiquées de façon à épouser un *denotata* spécifique. Margolis explique :

...non-intentional properties (physical properties preeminently) can almost always be made extensionally more determinate in a 'linear' way by simply adding more determinate intensional details to a given predicate – as if by selections made from an antecedently prepared vocabulary that is not tethered to controversial specimens. But that is normally not possible with Intentionnal properties in interpretative contexts. Among the latter, each interpretative ascription must be separately tailored and separately

²² On reconnaît ici les positions respectives de Hirsch, du côté des intentionnalistes et de Beardsley, évidemment, du côté textualiste, lesquels partagent la conviction qu'il existe une seule interprétation vraie de l'oeuvre.

²³ Margolis, J., 'One and Only One Interpretation, dans *Is There a Single Right Interpretation*, University Park, Penn State Press, 2002, 35-36.

judged valid when applied to its appointed referent. Here we lacked the sense of any antecedently prepared vocabulary, from which we make an apt selection that matches extensional and intensional determinacy in regularized ways.²⁴

L'extension diminue de façon inversement proportionnelle à l'intension à mesure que l'on détermine avec plus de précision les objets physiques et alors, les catégories de tous les jours (ou les catégories scientifiques) fournissent une progression linéaire d'exemplaires qui vont du plus général au particulier. La détermination des propriétés interprétatives des objets culturels ne procède pas au moyen d'un tel système linéaire d'étiquettes appartenant à un domaine de référence. Par exemple, le prédicat « être pessimiste », attribué par de nombreux critiques à *Huis Clos* de Sartre, est non linéaire car il épouse l'action dramatique de la pièce de manière spécifique, singulière. « Etre pessimiste » se distingue ici de son usage quotidien, ce prédicat est modelée par une réflexion sur la condition humaine développé dans *L'être et le Néant* en relation avec les actions des protagonistes.

L'interprétation cherche le plus souvent à révéler des aspects qui sont subtils, à établir des relations esthétiques nouvelles qui soient significativement riches, elle ne trouve pas dans les prédicats de tous les jours, les ressources appropriées pour capturer et faire voir le produit de son exploration. Les propriétés interprétatives sont conçues comme non-linéaires et corrélativement comme transgressives puisque l'attribution interprétative n'opère pas à partir d'un « vocabulaire pré-établi » mais tend à transgresser les classes de référence et à forger de nouvelles catégories spécifiquement adaptée au référent.

L'historien Michael Baxandall a aussi observé que l'attribution des prédicats dans le contexte de la critique d'art opère de manière distinctive. Les prédicats ne sont pas sélectionnés en fonction de leur usage dans l'« absolu », dit Baxandall, qui est l'usage régulier (linéaire), mais 'en fonction de l'objet' auquel il se plie:

²⁴ *Ibid.*, 39.

Quand une description s'inscrit dans le cadre d'une critique d'art, on n'emploie pas les termes dans l'absolu; on les emploie en fonction de l'objet, en fonction du cas. De plus on ne les emploie pas en termes d'information, mais de démonstration. En fait, les mots et les concepts qu'on peut vouloir utiliser pour servir la description d'un tableau ne correspondent en rien à ce que l'on entend généralement par description. Quand on fait de la critique ou de l'histoire de l'art, c'est la présence de l'objet qui permet de fixer le sens des mots – quand l'objet n'est pas là, on s'appuie sur une reproduction ou (plus approximativement) sur une vague image formée à partir de ce que l'on sait sur d'autres objets du même genre.²⁵

Les attributions interprétatives sont non linéaires, précise Baxandall, en raison du caractère fondamentalement démonstratif et ostensif de la pratique critique. La démonstration critique se distingue de la description de tous les jours par le fait qu'elle pose une dépendance essentielle à l'égard de l'objet. Et enfin les propriétés interprétatives sont situées dans la mesure où l'exploration des significations d'une œuvre qui caractérise la démonstration critique se réalise à travers une variété de types d'interprétations qui sont elles-mêmes situées au sens où elles sont liées par un certain nombre d'intérêts, par certaines considérations narratives et esthétiques, qui vont viser d'autres fins que la vérité. Ces différents types d'interprétation vont contribuer à la constitution de différents objets en faisant émerger, à travers elles, différentes propriétés interprétatives. À la lumière de ceci, nous pouvons expliquer le holisme interprétatif par le fonctionnement non linéaire, ostensif, située du processus critique puisque le sens émerge dans un « jeu de référence réciproque, un va-et-vient

²⁵ Baxandall, Michael, *Formes de l'intention*, traduit par C. Fraixe, Nîmes, Jacqueline Chambon, (1985), 1991, p. 8.

permanent », une sorte de mise à l'épreuve en spirale qui passe de l'objet à l'interprétation et de l'interprétation à l'objet.²⁶

C'est à partir de ces considérations, que nous pouvons faire sens de l'idée de renouveler le contenu d'une œuvre. L'interprétation est alors assimilée à une quête de nouvelles relations taxonomiques, de saillances originales, déterminées par la situation littéraire. Ces différentes caractéristiques des propriétés interprétatives, holistes, singulières, transgressives, ostensives, situées, expliquent pourquoi la démarcation au sein d'une interprétation entre ce qui relève des intentions de l'interprète et ce qui relève des intentions de l'auteur apparaît aussi insaisissable, lors même que l'on voudrait élaborer une interprétation de base, c'est-à-dire, historique. C'est cet enjeu précisément, soit l'impossibilité de trancher entre ce qui appartient au contenu de l'œuvre et ce qui ne lui appartient pas qui donne du crédit à l'imputationnalisme.²⁷, qui fait sens de la proposition selon laquelle le contenu de l'œuvre n'est pas fixée au moment de sa création mais qu'il est susceptible de se modifier dans le temps, en fonction des interprétations.

6. POURQUOI POURRAIT-ON NE PAS ÊTRE FAVORABLE À L'IMPUTATIONNALISME ?

Maintenant, nous voudrions attirer l'attention sur une objection qui pourrait être décisive pour la viabilité de la thèse imputationnaliste et la thèse-de-l'œuvre-comme-immanence-et-transcendance (forte). Cette objection requiert que l'on établisse une distinction supplémentaire entre les formes radicale et modérée d'imputationnalisme.²⁸ La forme radicale de l'imputationnalisme affirme que « n'importe laquelle interprétation particulière à une certaine occasion peut complètement constituer son 'objet-

²⁶ Baxandall, (1985), 1991.

²⁷ C'est ce que soutient Peter Lamarque dans un article, "Objects of Interpretation", *Metaphilosophy*, 2000, 31 1/2, 119 : «there is an inevitable blurring of what is 'in' the work, or part of its inherent nature, and what is 'imputed to' it through interpretation. That is the insight of imputationalism. »

²⁸ Cette distinction est proposée par Krausz.

d'interprétation'». ²⁹ L'objection affecte la forme radicale de l'imputationnalisme dont la formulation implique que toute nouvelle interprétation constitue un nouvel-objet d'interprétation et, ce faisant, une nouvelle œuvre. ³⁰ Ce qui correspond à la position consentie par Genette qui admet qu'un objet d'immanence puisse déterminer une ou plusieurs œuvres selon l'interprétation, c'est-à-dire selon son contexte de création ou de réception et qui est représenté par la formule suivante : n œuvres pour un objet d'immanence selon la fonction. ³¹ Ainsi, nous aurons pour toutes les interprétations de Hamlet autant d'œuvres. Cette position, qui constitue la première des conséquences qui découlent de l'imputationnalisme radical, implique la dissolution de l'œuvre en autant d'interprétations. Cette conséquence est fatalement problématique puisqu'elle empêche la discussion autour d'un objet à interpréter et évacue la possibilité de désaccords critiques.

La seconde difficulté que soulève l'imputationnalisme est le singularisme selon lequel il ne peut y avoir qu'une seule interprétation pour toute œuvre (puisque toute interprétation constitue une œuvre différente); une thèse à laquelle résiste la pratique critique qui se trouve plus à l'aise avec une approche multipliste. En vertu du multiplisme, l'œuvre peut être associée à une multitude d'interprétations parallèles. Selon Krausz, seule la version modérée d'imputationnalisme est compatible avec le multiplisme. Or, puisque la théorie de Genette peut être interprétée comme une version de l'imputationnalisme radical, elle prête le flan à l'objection de la dissolution de l'œuvre et à celle du singularisme. Nous retiendrons des difficultés de Genette que la théorie en ontologie doit être formulée sous le mode d'une thèse qui serait imputationnaliste de type modérée. Mais est-ce que l'imputationnalisme modéré peut être articulé dans un modèle cohérent?

²⁹ Krausz, 1993, 94.

³⁰ Cette objection apparaît déjà dans *L'ontologie de l'œuvre littéraire* de Roman Ingarden.

³¹ Genette, 1994, 186.

La version modérée telle que Krausz la conçoit cherche à éviter la dissolution de l'oeuvre et le singularisme en misant sur un élément fixe qui sert d'assise identitaire à l'objet-d'interprétation 'constitué au sein de réseaux d'interprétations'. Toutefois, il semble que même cette version soit problématique, selon Peter Lamarque, qui s'est intéressé à la proposition de Krausz, et elle ne semble pas en mesure d'éviter le radicalisme et le singularisme.³² Cette conclusion découle du fait, soutient Lamarque, que l'on arrive pas à trouver chez Krausz un élément fixe et unique qui tienne lieu d'objet commun à interpréter. Ainsi, la conception krausszienne de l'objet littéraire suppose un certain nombre de dimensions constitutives : la dimension physique, la dimension identitaire ou l'unicité (*unicity*) - laquelle est constituée par un réseau de jugements formés par les praticiens du monde de l'art-, la dimension de l'objet à interpréter et l'interprétation. Or selon Lamarque, aucune de ces modalités ne peut tenir lieu de support identitaire fixe. Même l'unicité a un caractère trop évanescent pour jouer ce rôle. Ce support ne peut pas non plus être l'objet physique du texte par ce qu'une simple séquence de marques n'est pas un artefact, c'est-à-dire un objet intentionnel qui demande à être interprété. Il reste l'objet-d'interprétation dont la nature n'est pas clairement déterminée et qui se confond avec l'interprétation. Le problème de Krausz, et peut-être celui de la plupart des thèses constructivistes ou imputationnalistes, consiste à concevoir le processus de l'interprétation imputationnelle à partir d'entités dont la détermination est inappropriée ou dont le nombre est insuffisant, pour éviter les pièges du radicalisme. C'est, en tout cas, le constat de Lamarque.³³

Pour pallier à cette situation, Lamarque propose une approche tri-partite de la nature des objets interprétatifs qui comprend la dimension de l'objet physique, celle de l'oeuvre et celle de l'interprétation.³⁴ L'objet physique est identifié, dans le cadre de l'interprétation littéraire, à l'ensemble des marques et des espaces

³² Lamarque, 2000.

³³ Lamarque, 2000, 109.

³⁴ Lamarque, 2000, 109.

d'un texte. L'œuvre sert d'interface entre l'entité physique et l'interprétation. C'est un objet intentionnel dont les propriétés sont essentiellement liées aux circonstances historiques entourant sa production. En introduisant cette dimension qui tient lieu d'élément référentiellement fixe, il apparaît possible de concevoir la multiplication des interprétations sans la génération correspondante d'autant d'œuvres. L'interprétation, comme troisième élément, rejoint le concept d'objet-d'interprétation de Krausz; il constitue un objet intentionnel en soi : les objets-d'interprétation peuvent inclure par exemple les différentes lectures d'un poème, les performances musicales, les productions théâtrales.³⁵ Cette approche tripartite de Lamarque nous permet donc de contourner les objections liées au radicalisme et nous permet de concevoir une forme viable d'imputationnalisme modéré.

Il faut, cependant, faire certaines remarques au sujet de cette distinction tripartite et, en particulier, concernant la notion d'œuvre telle que proposée par Lamarque. L'œuvre, en tant que texte produit par une certaine personne, à un certain moment, dans un certain contexte historique, permet d'individuer et de fixer l'identité de l'objet à interpréter. Toutefois, il y a une différence entre les considérations identitaires et ontologiques; comme Margolis, sur lequel s'appuie Lamarque, le répète depuis longtemps: « la question de la manière dont on 'fixe référentiellement', ou que l'on individue les œuvres d'arts est séparée de la question de savoir si elles ont des natures fixes ».³⁶ Dans ces conditions, nous pouvons défendre de façon cohérente une approche en vertu de laquelle la nature des œuvres littéraires est susceptible de se modifier dans le temps tout en disposant d'une identité autographique déterminée.

À la lumière des réflexions de Lamarque sur les thèses de Krausz, nous pouvons affirmer que la version d'imputationnalisme défendue par Genette ne dispose pas des moyens nécessaires, en

³⁵ Lamarque, 2000, 114. Notre traduction.

³⁶ Lamarque, 2000, 112. Margolis, J., "Reinterpreting Interpretation", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1989, 47, p.238. L'argumentaire de Margolis en vue de défendre la distinction entre les questions de nature et d'identité est pleinement déployé dans *Historied Thought, Constructed World,* Berkeley, University of California Press, 1995.

l'occurrence la tridimensionnalité nécessaire pour éviter le radicalisme. Nous avons vu que la thèse de l'œuvre-comme-immanence-et-transcendance comprend deux dimensions : d'abord, l'objet d'immanence qui comprend les propriétés physiques ou textuelles (idéales), ensuite la transcendance qui réunit l'ensemble des significations émanant d'un contexte interprétatif donné et qui correspond à ce que Lamarque appelle l'interprétation.³⁷ Il y manque cette dimension qui renvoie à l'objet intentionnel susceptible de recevoir une interprétation et qui abrite les conditions historiques de l'objet créé tout en lui procurant une assise référentielle stable. Il faudrait donc inclure entre l'immanence et la transcendance ce que Lamarque appelle « l'œuvre », soit la dimension ontologique par laquelle l'artefact véhicule l'historicité de sa production auctoriale et son identité.

Mais avant de considérer plus sérieusement un tel réaménagement de la théorie de Genette, nous ferons encore deux remarques. D'abord, nous refusons d'adopter la désignation essentiellement identitaire de ce que Lamarque désigne par « l'œuvre ». Pour Lamarque, avons-nous vu, l'« œuvre » se réduit au support autographique inséré entre l'objet physique et l'interprétation. Notons aussi que la combinaison de ces trois éléments n'a pas de nom, ni d'existence propre. Il nous apparaît préférable de favoriser une ontologie tripartite où le concept d'œuvre constitue précisément ce qui réunit les dimensions physique, identitaire et interprétative comme, par exemple, H. R. Jauss l'a proposé.³⁸

³⁸ La thèse de Jauss satisfait les réquisits de l'imputationalisme modéré dans la mesure où Jauss invoque, à la fois, le signe (qui réunit la dimension physique et autographique) et la concrétisation comme les dimensions de l'œuvre. Jauss revendique : « une conception de l'œuvre qui englobe à la fois le texte comme structure donnée, l'artefact comme signe et sa réception ou perception par le lecteur ou le spectateur (l'objet esthétique comme corrélatif du sujet ou des sujets le percevant). La structure virtuelle de l'œuvre a besoin d'être concrétisée, c'est-à-dire assimilée par ceux qui la reçoivent pour accéder à la qualité d'œuvre; l'œuvre actualise la tension entre son 'être' et notre sens', de telle sorte qu'une signification non préexistante se constitue dans la convergence du texte et de sa réception, et que le sens de l'œuvre d'art n'est plus conçu comme une substance transtemporelle,

La seconde remarque dérive d'une question : est-ce encore la thèse de Genette si nous en venons à concevoir un objet d'immanence idéal lié à son histoire de production ?³⁹ La réponse ici est paradoxale.

Elle est négative dans la mesure où Genette a établi une équivalence entre l'objet d'immanence idéal et l'objet allographique qui, par définition, est indépendant de son histoire de production. Toutefois, la réponse est positive si nous privilégions de façon définitive la conception husserlienne de l'objet littéraire comme idéalité enchaînée à son histoire plutôt que l'approche goodmanienne. Et nous retrouvons ici la tension évoquée à la section 2 et qui suggérait déjà que l'on ne pouvait pas faire concourir Goodman et Husserl en même temps. Mais au cours de cette discussion, il est apparu que le sort des œuvres, même littéraires, c'est-à-dire idéales, est inévitablement lié à l'autographie et que l'allographie n'exclut pas l'autographie. Dans ces conditions, il serait toujours possible de défendre la distinction entre les œuvres matérielles et idéales mais sans plus considérer qu'elle soit « dénotativement équivalente » à la distinction autographique et allographique. Il semble donc prometteur pour amener l'ontologie à une autre étape de donner la préférence à Husserl, en tout cas de lâcher Goodman, dans la perspective de développer une ontologie de l'œuvre littéraire viable qui combine l'autographisme et l'imputationalisme.

7. CONCLUSION

Nous avons vu que la voie que Genette emprunte et qui tente de corriger la théorie goodmanienne en intégrant les propriétés historico-artistiques au niveau esthétique et ontologique par le biais du concept de la transcendance, apparaît parsemée d'embûches.

mais comme une totalité qui se constitue dans l'histoire même... en accord avec l'école de Prague, je désigne par ce mot le sens à chaque fois nouveau que toute la structure de l'oeuvre en tant qu'objet esthétique peut prendre quand les conditions historiques et sociales de sa réception se modifient. »

³⁹ C'est la question que Sherri Irvin nous a posée lors de la conférence que nous avons présentée au Congrès de la SOPHA, à Montréal, en septembre 2003.

Nous avons constaté que si nous adoptons une interprétation faible de la transcendance en posant le caractère essentiel du texte, en tant qu'objet d'immanence, et le caractère non-essentiel, transcendant, de l'histoire de production, nous obtenions une forme de structuralisme/textualisme modérée qui se heurte à l'objection Levinson-Currie. Cet examen nous a amené à formuler une première contrainte pour l'ontologie de l'œuvre littéraire qui confirme la nécessité de prendre en compte les propriétés associées à l'histoire de production dans la construction de l'identité de l'œuvre si l'on veut pouvoir distinguer deux artefacts homotextuelles réalisés dans des circonstances historico-artistiques distinctes.

Ensuite, nous avons vu que si nous favorisons une interprétation forte de la transcendance, en posant le caractère essentiel des propriétés de transcendance, il en découle une forme d'imputationnalisme, lequel se présente, selon le cas, dans une version radicale ou modérée. Or la thèse de Genette coïncide avec la forme radicale laquelle doit affronter l'objection de la dissolution de l'œuvre et du singularisme. Une seconde contrainte s'est imposée dans la mesure où il est apparu que l'imputationnalisme de forme modérée, suivant la suggestion de Lamarque, constituait la seule version ontologiquement viable. La satisfaction de cette contrainte dépend, en outre, de l'adoption d'un modèle tripartite. Cela implique, dans la perspective d'un réaménagement de la thèse de Genette, qu'il faille ajouter entre l'immanence et la transcendance, la dimension de l'identité de l'œuvre.

Nous soulignerons enfin que, faible ou forte, quelque soit la manière dont nous interprétons la transcendance dans le cadre de cette théorie sur la nature de l'œuvre d'art, il apparaît ironiquement qu'il y manque à chaque fois l'œuvre lorsqu'on entend par là, son identité qui repose inévitablement sur des considérations autographiques ou intentionnelles-autoriales. Ce résultat donne à penser que les thèses de Genette, sous le couvert de cette nouvelle allégeance analytique, ne renient pas certaines affinités passées avec le programme de la théorie du Texte et celui de la mort de l'auteur.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAXANDALL, M.
1985 *Formes de l'intention*, traduit par C. Fraixe, Jacqueline Chambon, Nîmes
- CURRIE, G.
1989 *An Ontology of Art*, MacMillan, London
- GENETTE, G.
1994 *L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Seuil, Paris
- HIRSCH, JR E.D.
1992 « In Defense of the Author », dans *Intention and Interpretation*, Temple University Press, Philadelphia
- INGARDEN, R.
1983 *L'œuvre d'art littéraire*, traduit par P. Secretan, L'âge d'homme, Lausanne
- JAUSS, H.R.
1978 *Pour une esthétique de la réception*, traduit par C. Maillard, Gallimard, Paris
- KRAUSZ, M.
1993 *Reasons and Rightness*, Cornell, Ithaca
- LAMARQUE, P.
1999 « Objects of Interpretation », dans *Metaphilosophy*, 31, 1/2, pp. 96-129
- LEVINSON, J.
1998 *L'art, la musique, l'histoire*, traduit par J.P. Cometti et R. Pouivet. De l'éclat, Paris

MARGOLIS, J.

1989 « Reinterpreting Interpretation »., dans *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47, pp. 237-251

1995 *Historied Thought, Constructed Word*, University of California Press, Berkeley

2002 « One and Only One Interpretation »., dans *Is There a Single Right Interpretation*, Penn State Press, University Park

POUIVET, R.

2000 *L'ontologie de l'œuvre d'art*, Jacqueline Chambon, Nîmes

SCHAEFFER, J-M.

2002 « Pour une esthétique descriptive », dans *Magazine littéraire*, No. 412, p.35