

IV

QUAND Y A-T-IL ART?

1. La pureté dans l'art

Si les tentatives pour répondre à la question « Qu'est-ce que l'art ? » tournent de façon caractéristique à la frustration et à la confusion, peut-être — comme si souvent en philosophie — la question est-elle une fausse question. Concevoir à nouveau le problème, et lui appliquer en même temps les résultats d'une étude sur la théorie des symboles, pourrait aider à clarifier des sujets aussi controversés que le rôle du symbolisme dans l'art ou le statut en tant qu'art de l'« objet trouvé » et de ce qu'on appelle l'« art conceptuel ».

Un incident rapporté de façon piquante par Mary McCarthy¹ illustre un point de vue intéressant sur la relation des symboles aux œuvres d'art :

Il y a sept ans, alors que j'enseignais dans un collège progressiste, j'avais dans une de mes classes une jolie étudiante qui voulait devenir auteur de contes. Elle n'était pas sous ma direction, mais elle savait que j'écrivais des contes de temps en temps ; et, un jour, essoufflée et écarlate, elle s'approcha de moi dans le hall pour me raconter qu'elle venait d'écrire une histoire qui intéressait terriblement son professeur d'écriture, un certain Monsieur Converse. « Il trouve que c'est formidable, dit-elle, et il va m'aider à l'arranger pour la publication. »

Je lui demandai le sujet de son histoire ; la jeune fille était un être plutôt simple, elle aimait les vêtements et les rendez-vous. Elle répondit d'un ton réprobateur. Sa nouvelle parlait d'une fille (elle-même) et de marins qu'elle avait rencontrés dans le train. Mais alors son visage, qui un moment avait paru troublé, se mit à irradier.

« Monsieur Converse va l'examiner avec moi, et nous allons introduire les symboles. »

Aujourd'hui, avec une égale finesse, on dirait plus vraisemblablement à l'étudiante en art aux yeux brillants de se méfier des symboles; mais l'hypothèse sous-jacente est la même: les symboles, qu'ils soient là pour rehausser ou pour distraire, sont extrinsèques à l'œuvre elle-même. Une notion analogue semble se refléter dans ce que nous prenons pour de l'art symbolique. Je pense tout d'abord à des œuvres comme le *Jardin des délices* de Bosch, les *Caprices* de Goya, les tapisseries de la Dame à la Licorne ou les montras molles de Dali, et aussi peut-être aux peintures religieuses (et plus elles sont mystiques, mieux c'est). Ce qui est remarquable ici, c'est moins l'association du symbolique à l'ésotérique ou au surnaturel que la classification des œuvres comme symboliques en tant qu'elles ont des symboles pour sujet — c'est-à-dire sur la base que, plutôt que d'être des symboles, elles les dépeignent. Ceci laisse de côté comme art non symbolique, non seulement les œuvres qui ne dépeignent rien, mais aussi les portraits, les natures mortes et les paysages dont les sujets sont traités sans détours, allusions, ni arcanes, et ne se présentent pas eux-mêmes comme symboles.

D'un autre côté, quand nous cherchons à classer des œuvres comme non symboliques, comme art sans symboles, nous nous limitons à des œuvres sans sujets; par exemple, aux peintures ou constructions purement abstraites ou décoratives, ou formelles, ou aux compositions musicales. Sont exclues les œuvres qui représentent quelque chose, peu importe quoi, peu importe de quelle manière prosaïque; car représenter, c'est assurément référer, valoir pour, symboliser. Toute œuvre représentationnelle est un symbole; et l'art sans symboles se limite à l'art sans sujet.

Peu importe que les œuvres représentationnelles soient symboliques eu égard à un usage, et non symboliques par

rapport à d'autres critères, tant qu'on ne confond pas les deux usages. Selon de nombreux artistes et critiques contemporains cependant, ce qui importe vraiment, c'est d'isoler l'œuvre d'art comme telle de tout ce qu'elle symbolise ou de tout ce à quoi elle réfère de quelque façon que ce soit. Maintenant, laissez-moi faire état — entre guillemets, puisque je l'offre à l'attention sans exprimer pour le moment quelque jugement à son sujet — de l'énoncé complexe d'un programme, d'une politique ou d'un point de vue souvent invoqué :

« Ce qu'un tableau symbolise lui est externe, et étranger au tableau comme œuvre d'art. Son sujet, s'il en a un, ses références — subtiles ou évidentes — au moyen de symboles provenant d'un vocabulaire plus ou moins bien reconnu, n'ont rien à voir avec sa signification esthétique ou artistique. Ce à quoi une image réfère ou ce qu'elle représente d'une manière ou d'une autre, ouverte ou cachée, lui est extérieur. Ce qui compte vraiment, ce n'est pas la relation à quelque chose d'autre, ce n'est pas ce que le tableau symbolise, mais ce qu'il est en lui-même — ce que sont ses propres qualités intrinsèques. En outre, plus un tableau concentre l'attention sur ce qu'il symbolise, plus nous sommes distraits de ses propriétés spécifiques. En conséquence, toute symbolisation par image n'est pas seulement non pertinente, elle est aussi troublante. L'art vraiment pur fuit toute symbolisation, ne réfère à rien, et doit être pris juste pour ce qu'il est, pour son caractère inhérent, non pour quelque chose avec lequel il serait associé par quelque relation éloignée comme l'est la symbolisation. »

Un tel manifeste frappe fort. La recommandation d'avoir à se concentrer sur l'intrinsèque plutôt que l'extrinsèque, l'insistance mise sur le fait qu'une œuvre d'art est ce qu'elle est plutôt que ce qu'elle symbolise, et la conclusion que l'art pur se passe de tout type de référence externe, tout cela

sonne avec la force de la pensée droite et promet de dégager l'art des épaisseurs étouffantes de l'interprétation et du commentaire.

2. Un dilemme

Un dilemme se présente cependant à nous ici. Si nous acceptons cette doctrine formaliste ou puriste, nous avons l'air de dire que le contenu d'œuvres comme le *Jardin des délices* et les *Caprices* n'importe pas vraiment et qu'on ferait mieux de l'oublier. Si, au contraire, nous rejetons la doctrine, nous avons l'air de soutenir que ce qui compte n'est pas exactement ce qu'est une œuvre, mais des tas de choses qu'elle n'est pas. Dans le premier cas, nous semblons plaider en faveur de la lobotomie sur de nombreuses grandes œuvres; dans l'autre, nous semblons pardonner l'impurété dans l'art, en mettant l'accent sur l'extrinsèque.

La meilleure stratégie, je pense, consiste à reconnaître la position puriste comme entièrement correcte et entièrement incorrecte. Mais comment cela peut-il être? Commençons par accorder que ce qui est extrinsèque est extrinsèque. Seulement, ce qu'un symbole symbolise est-il toujours externe au symbole? En tout cas, pas pour tous les genres de symboles. Considérons les symboles suivants :

- (a) « cette suite de mots », qui se représente lui-même;
- (b) « mot », qui s'applique à lui-même parmi d'autres mots;
- (c) « court », qui s'applique à lui-même ainsi qu'à d'autres mots et à de nombreuses autres choses; et
- (d) « avoir six syllabes », qui a six syllabes.

Bien évidemment, ce que certains symboles symbolisent ne réside pas entièrement en dehors des symboles. Les cas cités sont, bien sûr, tout à fait particuliers; et leurs analogues pour les images — à savoir, les images qui sont images d'elles-mêmes ou qui s'incluent elles-mêmes dans ce qu'elles

dépeignent — peuvent sans doute être écartés comme trop rares et idiosyncratiques pour être d'un poids qui force à les considérer. Mettons-nous d'accord pour l'instant sur le fait que ce qu'une œuvre représente lui est externe et extrinsèque, sauf en de très rares cas, tels ceux qui précèdent.

Ceci signifie-t-il qu'une œuvre qui ne représente rien répond aux exigences du puriste? Pas du tout. En premier lieu, certaines œuvres assurément symboliques — par exemple, les peintures de monstres bizarres faites par Bosch ou la tapisserie de la Dame à la Licorne — ne représentent rien; car de tels monstres, démons ou licornes, n'existent nulle part ailleurs que dans ces représentations ou dans leurs descriptions verbales. Dire que la tapisserie « représente une licorne » revient à dire seulement qu'il s'agit d'une image de licorne, et non qu'elle dépeint un animal ou quelque chose qui existe². Ces œuvres, même s'il n'existe rien qu'elles représentent, satisferont difficilement le puriste. Peut-être pourtant s'agit-il là seulement d'une autre argutie de philosophe; et je ne voudrais pas insister sur ce point. Convenons que de telles images, bien qu'elles ne représentent rien, sont de caractère représentationnel, donc symboliques, et qu'ainsi elles ne sont pas « pures ». Malgré tout, il nous faut noter en passant que leur caractère représentationnel n'implique aucune représentation de quelque chose qui serait en dehors d'elles, de telle façon que l'objection du puriste à leur égard ne peut s'appuyer sur cette base. Il faudra modifier sa position d'une façon ou d'une autre, en en sacrifiant simplicité et force.

En second lieu, il n'y a pas que les œuvres représentationnelles qui soient symboliques. Une peinture abstraite qui ne représente rien, et qui n'est en rien représentationnelle, peut exprimer, et ainsi symboliser, un sentiment ou une autre qualité, une émotion ou une idée³. Le puriste rejette l'expressionnisme abstrait aussi bien que les œuvres représentationnelles pour la raison précise suivante :

l'expression est une façon de symboliser quelque chose en dehors de la peinture — qui ne sent pas elle-même, ne ressent, ni ne pense.

Dans cette perspective, pour qu'une œuvre soit un exemple d'art « pur », d'art sans symboles, elle ne doit ni représenter, ni exprimer, ni même être représentationnelle ou expressive. Mais est-ce suffisant ? Admettons ; une telle œuvre ne signifie rien en dehors d'elle ; elle ne possède rien d'autre que ses propriétés intrinsèques. Bien sûr, si nous la considérons ainsi, toutes les propriétés que possède une peinture ou n'importe quoi d'autre — même une propriété comme celle de représenter une personne donnée — toutes ces propriétés sont des propriétés de la peinture, et non des propriétés externes.

La réponse prévisible est que, entre les nombreuses propriétés qu'une œuvre peut posséder, la distinction importante réside entre ses propriétés internes ou intrinsèques, et ses propriétés externes ou extrinsèques ; que, si toutes sont bien des propriétés spécifiques de l'œuvre, manifestement, certaines relient la peinture à d'autres choses ; et qu'une œuvre non représentationnelle, non expressive, possède uniquement des propriétés internes.

À l'évidence, ceci ne fonctionne pas ; car, dans une classification même faiblement plausible des propriétés en internes et externes, une peinture, ou quoi que ce soit d'autre, possède des propriétés des deux genres. On peut difficilement qualifier d'internes des propriétés comme être-un-tableau-au-Metropolitan-Museum, être-peint-dans-la-ville-de-Duluth, ou être-plus-jeune-que-Mathusalem. Ce n'est pas parce qu'on est débarrassé de la représentation et de l'expression que, pour autant, on se retrouve débarrassé des propriétés externes ou extrinsèques.

De plus, la distinction même entre les propriétés internes et externes est notablement confuse. Il est probable que les couleurs et les formes d'une peinture sont à considérer

comme internes ; mais si une propriété externe est une propriété qui relie la peinture ou l'objet à quelque chose d'autre, il faudra évidemment dire que les couleurs et les formes sont externes ; car la couleur ou la forme d'un objet ne sont pas seulement partagées avec d'autres objets, elles relient aussi l'objet à tous ceux qui ont des couleurs ou des formes identiques ou différentes.

On rejette parfois les termes « interne » et « intrinsèque » pour préférer celui de « formel ». Mais le formel dans ce contexte ne peut concerner la forme seule. Il doit inclure la couleur et, s'il inclut la couleur, quoi d'autre encore ? La texture ? La taille ? Le matériau ? Bien sûr, on peut à volonté énumérer les propriétés qu'on doit appeler formelles ; or le « à volonté » trahit le problème précis qui nous occupe. La base rationnelle, la justification, s'évanouit. Les propriétés qu'on a laissées de côté parce que non formelles, on ne peut plus les caractériser comme étant toutes celles, et rien que celles, qui relient la peinture à quelque chose qui lui est extérieur. Aussi sommes-nous à nouveau confronté à la question de savoir quel *principe* est impliqué, s'il en est un — c'est-à-dire la question de savoir comment on distingue du reste les propriétés qui importent dans une peinture non représentationnelle, non expressive.

Je pense qu'il y a une réponse à la question ; mais pour l'approcher, nous devons laisser de côté tout ce bavardage assourdissant sur l'art et la philosophie et, dans un bruit sourd, revenir sur terre.

3. Échantillons

Considérons à nouveau un choix ordinaire de tissus dans un livre d'échantillons de tailleur ou de tapisier. Il est peu vraisemblable que ce soit une œuvre d'art, qu'il représente ou exprime quelque chose. C'est simplement un échantillon — un simple échantillon. Mais de quoi est-il échantillon ? De

la texture, de la couleur, du tissage, de la consistance, de la fibre...; nous serions tenté de dire que tout le sens de cet échantillon est que, coupé dans une pièce de tissu, il a toutes les mêmes propriétés que le reste du tissu. Mais ceci serait trop hâtif.

Je voudrais raconter deux histoires — ou une seule en deux parties.

Mme Mary Tricias, après avoir étudié un tel livre d'échantillons et fait son choix, commande à son magasin de textile préféré suffisamment de tissu pour recouvrir ses chaises et son canapé — en insistant sur le fait que le tissu devra être exactement comme l'échantillon. Le paquet arrive; impatiente, elle l'ouvre et est consternée de voir tourbillonner sur le sol plusieurs centaines de morceaux de six centimètres sur dix, aux bords coupés avec des ciseaux crantés, exactement comme l'échantillon. Elle appelle alors la boutique et proteste vigoureusement; le propriétaire lui répond, offensé et las: « Mais, madame Tricias, vous avez dit que le tissu devait être exactement comme l'échantillon. Quand il est arrivé hier de la fabrique, j'ai gardé mes assistants ici la moitié de la nuit pour le couper afin qu'il soit comme l'échantillon. »

Cet incident était presque oublié quand, quelques mois plus tard, Mme Tricias, ayant cousu les morceaux ensemble et couvert ses sièges, décide de donner une réception. Elle va chez le pâtissier local, choisit un gâteau au chocolat pour une personne parmi ceux qui sont en devanture et en commande pour cinquante personnes, à livrer deux semaines plus tard. Au moment où les invités commencent à arriver, un camion apporte un seul énorme gâteau. La dame qui tient la pâtisserie est complètement découragée par la plainte: « Mais, madame Tricias, vous n'avez pas idée du souci que nous avons eu. Mon mari tient la boutique de textile, et il m'a avertie que votre commande serait à exécuter en un seul morceau. »

La morale de cette histoire n'est pas simplement que, de toute façon, vous ne vous en sortez jamais, mais qu'un échantillon n'est l'échantillon que de quelques-unes de ses propriétés, et pas de toutes. L'échantillon du tailleur est un échantillon de la texture, de la couleur, etc., mais pas de la taille ou de la forme. Le gâteau pour une personne est un échantillon de la couleur, de la texture, de la taille et de la forme, mais toujours pas de toutes ses propriétés. Mme Tricias aurait pu se plaindre encore plus fort si ce qu'on lui avait livré avait été comme l'échantillon en ayant été cuit le même jour, deux semaines plus tôt.

Maintenant, de façon générale, peut-on dire de quelles propriétés un échantillon est échantillon? Pas de toutes ses propriétés; car alors l'échantillon ne serait échantillon de rien que de lui-même. Et pas non plus de ses propriétés « formelles » ou « internes », ni d'aucun ensemble de propriétés qu'on puisse spécifier. Le genre de propriété exemplifiée diffère selon les cas: le gâteau personnel est un échantillon de la taille et de la forme, ce que n'est pas l'échantillon du tapisier; un spécimen de minerai de fer peut être un échantillon de ce qui a été extrait en un temps et un lieu donnés. De plus, les propriétés échantillonées varient largement avec le contexte et les circonstances. Bien que l'échantillon du tapisier soit normalement un échantillon de sa texture, etc., mais non de sa forme ou de sa taille, si je vous le montre en réponse à la question « Qu'est-ce qu'un échantillon de tapisier? », il ne fonctionnera pas comme échantillon du tissu, mais comme échantillon d'un échantillon de tapisier, de telle façon que sa taille et sa forme feront alors partie des propriétés dont il est un échantillon.

Pour résumer mon argumentation, un échantillon est échantillon de — ou exemplifie — seulement certaines de ses propriétés; et les propriétés avec lesquelles il a cette relation d'exemplification⁴ varient selon les circonstances, elles ne peuvent être distinguées que comme ces propriétés

dont il est, dans des circonstances données, l'échantillon. Être-un-échantillon-de, ou exemplifier, est un peu quelque chose comme une relation du type être-un-ami; ce qui distinguant mes amis n'est pas une simple propriété ou même un faisceau de propriétés identifiables, mais d'être, pour un moment, en relation d'amitié avec moi.

On voit maintenant apparaître les implications pour notre problème en ce qui concerne les œuvres d'art. Les propriétés d'une peinture «puriste» sont celles que l'image rend manifeste, choisit, celles sur lesquelles elle se concentre, qu'elle exhibe, accentue dans notre conscience — celles qu'elle fait ressortir — en bref, ces propriétés qu'elle ne possède pas simplement, mais qu'elle *exemplifie*, dont elle est échantillon.

Si j'ai raison en cela, alors même la peinture puriste la plus pure symbolise. Elle exemplifie certaines de ses propriétés. Mais exemplifier est à coup sûr symboliser — l'exemplification n'est pas moins que la représentation ou l'expression, une forme de référence. Une œuvre d'art, pour être libre de toute représentation et expression, est encore un symbole, même si elle ne symbolise ni des choses, ni des gens, ni des sentiments, mais certains aspects de forme, couleur, texture, qu'elle fait ressortir.

Qu'en est-il alors de l'affirmation initiale du puriste dont j'ai dit par plaisanterie qu'elle est entièrement correcte et entièrement incorrecte? Elle est entièrement correcte en ce qu'elle affirme que ce qui est extrinsèque est extrinsèque, montre que ce qu'une peinture représente importe souvent fort peu, soutient que ni la représentation, ni l'expression, ne sont requises pour une œuvre, et souligne l'importance des propriétés dites intrinsèques, internes ou «formelles». Mais le jugement est complètement incorrect en ce qu'il admet que la représentation et l'expression sont les seules fonctions symboliques qu'une peinture puissent remplir, suppose que ce qu'un symbole symbolise est toujours en

dehors de lui, et insiste sur le fait que la simple possession de certaines propriétés est ce qui compte dans une peinture, et non leur exemplification.

Qui recherche un art sans symboles n'en trouve aucun — si on prend en compte toutes les manières dont les œuvres symbolisent. Un art sans représentation ou expression ou exemplification — *oui*; un art sans aucun des trois — *non*.

Souligner que l'art puriste consiste simplement à éviter certains types de symbolisation, ce n'est pas le condamner, mais seulement mettre à découvert le sophisme courant dans les manifestes qui préconisent un art puriste à l'exclusion de tous les autres genres. Je ne suis pas en train de discuter des vertus relatives des différentes écoles, types ou manières de peindre. Il me semble plus important de reconnaître que la fonction symbolique, même d'une peinture puriste, nous donne une piste pour aborder l'éternel problème de savoir quand il y a et quand il n'y a pas œuvre d'art.

La littérature esthétique est encombrée de tentatives désespérées pour répondre à la question «Qu'est-ce que l'art?» Cette question, souvent confondue sans espoir avec la question de l'évaluation en art «Qu'est-ce que l'art de qualité?», s'aiguise dans le cas de l'art trouvé — la pierre ramassée sur la route et exposée au musée; elle s'aggrave encore avec la promotion de l'art dit environnemental et conceptuel. Le pare-chocs d'une automobile accidentée dans une galerie d'art est-il une œuvre d'art? Que dire de quelque chose qui ne serait pas même un objet, et ne serait pas montré dans une galerie ou un musée — par exemple, le creusement et le remplissage d'un trou dans Central Park, comme le prescrit Oldenbourg? Si ce sont des œuvres d'art, alors toutes les pierres des routes, tous les objets et événements, sont-ils des œuvres d'art? Sinon, qu'est-ce qui distingue ce qui est une œuvre d'art de ce qui n'en est pas une? Qu'un artiste l'appelle œuvre d'art? Que ce soit exposé dans un

musée ou une galerie? Aucune de ces réponses n'emportent la conviction.

Je le remarquais au commencement de ce chapitre, une partie de l'embarraas provient de ce qu'on pose une fausse question — on n'arrive pas à reconnaître qu'une chose puisse fonctionner comme œuvre d'art en certains moments et non en d'autres. Pour les cas cruciaux, la véritable question n'est pas « Quels objets sont (de façon permanente) des œuvres d'art? » mais « Quand un objet fonctionne-t-il comme œuvre d'art? » — ou plus brièvement, comme dans mon titre, « Quand y a-t-il art? »

Ma réponse : exactement de la même façon qu'un objet peut être un symbole — par exemple, un échantillon — à certains moments et dans certaines circonstances, de même un objet peut être une œuvre d'art en certains moments et non en d'autres. À vrai dire, un objet devient précisément une œuvre d'art parce que et pendant qu'il fonctionne d'une certaine façon comme symbole. Tant qu'elle est sur une route, la pierre n'est d'habitude pas une œuvre d'art, mais elle peut en devenir une quand elle est donnée à voir dans un musée d'art. Sur la route, elle n'accomplit en général aucune fonction symbolique. Au musée, elle exemplifie certaines de ses propriétés — par exemple, les propriétés de forme, couleur, texture. Le creusement et remplissage d'un trou fonctionne comme œuvre dans la mesure où notre attention est dirigée vers lui en tant que symbole exemplifiant. D'un autre côté, un tableau de Rembrandt cesserait de fonctionner comme œuvre d'art si l'on s'en servait pour boucler une vitre cassée ou pour s'abriter.

Maintenant, bien sûr, fonctionner comme symbole d'une façon ou d'une autre n'est pas en soi fonctionner comme œuvre d'art. Notre échantillonnage, quand il sert d'échantillon, n'en devient pas alors et par ce fait une œuvre d'art. Les choses fonctionnent comme œuvres d'art seulement quand leur fonctionnement symbolique pré-

sente certaines caractéristiques. Notre pierre dans un musée de géologie acquiert des fonctions symboliques à titre d'échantillon de pierres d'une période, une origine, ou une composition données, mais elle ne fonctionne pas alors comme œuvre d'art.

La question de savoir quelles caractéristiques au juste distinguent, ou sont des indices de, la symbolisation (qui constitue le fonctionnement en tant qu'œuvre d'art), appelle une étude attentive à la lumière d'une théorie générale des symboles. Cela est plus que ce que je puis entreprendre ici, mais, à titre d'essai, je risque l'idée qu'il y a cinq symptômes de l'esthétique ⁵ : (1) la densité syntaxique : les différences les plus fines à certains égards constituent une différence entre des symboles — par exemple, un thermomètre au mercure non gradué par opposition avec un instrument électronique à lecture numérique; (2) la densité sémantique : les choses qui sont distinguées selon de très fines différences à certains égards sont munies de symboles — par exemple, non seulement encore le thermomètre non gradué, mais aussi l'anglais ordinaire, bien qu'il ne soit pas syntaxiquement dense; (3) une saturation relative : de nombreux aspects d'un symbole sont plus ou moins significatifs — par exemple, dans un dessin de Hokusai qui représente une montagne par un simple trait, chaque caractéristique de forme, ligne, épaisseur, etc., compte, par opposition avec peut-être la même ligne représentant les moyennes du marché financier au jour le jour, où tout ce qui compte est la hauteur de la ligne par rapport à la base; (4) l'exemplification : un symbole, qu'il dénote ou non, symbolise en servant d'échantillon pour les propriétés qu'il possède littéralement ou métaphoriquement; et enfin (5) la référence multiple et complexe : un symbole remplit plusieurs fonctions référentielles intégrées et interagissantes ⁶, les unes directement et certaines par l'intermédiaire d'autres symboles.

Ces symptômes ne fournissent aucune définition, encore moins une description complète ou une commémoration. La présence ou l'absence d'un ou plusieurs de ces symptômes ne permet pas de qualifier ou de disqualifier quoi que ce soit comme esthétique; de même, la plus ou moins grande présence de ces traits ne permet pas de mesurer le degré auquel un objet ou une expérience est esthétique⁷. Après tout, les symptômes ne sont que des indices; le patient peut avoir les symptômes sans la maladie, ou la maladie sans les symptômes. Et même pour nos cinq symptômes, le fait qu'ils arrivent presque à devenir des conditions disjointivement nécessaires et conjonctivement suffisantes (comme un syndrome), pourrait bien plaider en faveur d'une redéfinition des frontières vagues et changeantes de l'esthétique. Il est à remarquer encore que ces propriétés tendent à focaliser l'attention sur le symbole plutôt que sur ce à quoi il réfère, ou en tout cas au moins autant.

Quand on ne peut jamais préciser exactement en présence de quel symbole d'un système on est, ou si c'est le même en une seconde occurrence, quand le référent est si insaisissable que de trouver le symbole qui lui convient parfaitement requiert un travail sans fin, quand les caractéristiques qui comptent pour un symbole sont plus nombreuses que rares, quand le symbole est un exemple des propriétés qu'il symbolise et peut remplir plusieurs fonctions référentielles interconnectées simples et complexes, dans tous ces cas, on ne peut traverser simplement le symbole pour aller à ce à quoi il réfère, comme on le fait lorsqu'on respecte les feux de signalisation routière ou qu'on lit des textes scientifiques; on doit constamment prêter attention au symbole lui-même, comme on le fait quand on regarde des tableaux ou quand on lit de la poésie. Cette importance donnée à la non-transparence d'une œuvre d'art, à la primauté de l'œuvre sur ce à quoi elle réfère, loin d'impliquer déni ou indifférence pour les fonctions symbo-

liques, dérive de certaines caractéristiques de l'œuvre comme symbole⁸.

Tout à fait à l'écart des essais pour spécifier les caractéristiques particulières qui permettent de différencier l'esthétique des autres symbolisations, la réponse à la question « Quand y a-t-il art ? » me paraît alors clairement se poser en termes de fonction symbolique. Peut-être est-ce exagérer le fait ou parler de façon elliptique que de dire qu'un objet est de l'art quand et seulement quand il fonctionne symboliquement. Le tableau de Rembrandt demeure une œuvre d'art, comme il demeure un tableau, alors même qu'il fonctionne comme abri; et la pierre de la route ne peut pas au sens strict devenir de l'art en fonctionnant comme art⁹. De façon similaire, une chaise reste une chaise même si on ne s'assied jamais dessus, et une boîte d'emballage reste une boîte d'emballage même si on ne l'utilise jamais que pour s'asseoir dessus. Dire ce que fait l'art n'est pas dire ce qu'est l'art; mais je suggère que dire ce que fait l'art nous intéresse tout particulièrement et au premier chef.

La question suivante, cherchant à définir une propriété stable en termes de fonction éphémère — le « ce que » en termes de « quand » —, ne se limite pas aux arts, elle est tout à fait générale, et c'est la même quand on cherche à définir ce qu'est une chaise ou ce que sont les objets d'art. Le registre des réponses trop rapides et inadéquates est aussi pour une grande part identique : qu'un objet soit de l'art — ou une chaise — dépend de l'intention ou du savoir qu'il fonctionne, parfois ou habituellement, toujours ou exclusivement, comme tel. C'est parce que tout ceci tend à obscurcir des questions plus spécifiques et significatives concernant l'art que j'ai déplacé mon attention sur ce qu'est l'art à ce que l'art fait.

J'ai fait valoir un trait saillant de la symbolisation : qu'elle peut aller et venir. Un objet peut symboliser différentes choses à différents moments, et rien à d'autres. Il

peut arriver qu'un objet inerte ou purement utilitaire fonctionne comme art, et qu'une œuvre d'art fonctionne comme un objet inerte ou purement utilitaire. Plutôt que de penser que l'art est long et la vie courte, peut-être les deux ne sont-ils que transitoires.

Cette investigation dans la nature des œuvres d'art a, sur l'entreprise globale de ce livre, une portée qui devrait maintenant devenir tout à fait claire. La manière dont un objet ou un événement fonctionne comme œuvre explique la manière dont, à travers certains modes de référence, ce qui ainsi fonctionne peut contribuer à une vision — et à la construction — d'un monde.

NOTES DU CHAPITRE IV

1. «Settling the Colonel's Hash», *Harper's Magazine*, 1954; repris dans *On the Contrary* (Farrar, Straus and Cudany, 1961), p. 225.
2. Cf. «On Likeness of Meaning» (1949) et «On Some Differences about Meaning» (1953), *PP*, pp. 221-238; ainsi que *LA*, pp. 21-26.
3. On peut exprimer le mouvement, par exemple, aussi bien que l'émotion, dans une image en noir et blanc; voir par exemple les images ci-dessus en II : 4. Voir aussi la discussion de l'expression dans *LA*, pp. 85-95.
4. Pour une plus ample discussion de l'exemplification, voir *LA*, pp. 52-67.
5. Voir *LA*, pp. 252-255, ainsi que les précédents passages auxquels il est fait allusion. L'addition du cinquième symptôme résulte de conversations avec les professeurs Paul Hernadi et Alan Nagel de l'Université de l'Iowa.
6. Ceci exclut l'ambiguïté ordinaire, où un terme possède deux ou plusieurs dénnotations tout à fait indépendantes en des temps tout à fait différents et en des contextes tout à fait différents.
7. Il ne s'ensuit pas du tout alors que la poésie, par exemple, qui n'est pas syntaxiquement dense, soit moins de l'art ou moins susceptible d'être de l'art que la peinture qui exhibe quatre des symptômes. Certains symboles esthétiques peuvent avoir moins de symptômes que certains symboles qui ne sont pas esthétiques. Ceci est parfois mal compris.
8. Ceci constitue une autre version de ma thèse selon laquelle l'affirmation du puriste est entièrement correcte et entièrement incorrecte.
9. Absolument comme ce qui n'est pas rouge peut paraître ou être dit rouge *en certains moments*, de la même façon, ce qui n'est pas de l'art peut fonctionner comme, ou être dit de l'art, en certains moments. Qu'un objet fonctionne comme art en un temps donné, qu'il ait le statut d'art à ce moment, et qu'il soit de l'art à ce moment, ces trois formules peuvent être considérées comme disant la même chose — aussi longtemps qu'on n'en prend aucune comme attribuant à l'objet un statut stable.