

Article

« L'interprétationnisme pluraliste et la nature de l'oeuvre littéraire »

Marie D. Martel

Philosophiques, vol. 32, n° 1, 2005, p. 101-123.

Pour citer la version numérique de cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/011065ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/documentation/eruditPolitiqueUtilisation.pdf>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

L'interprétationnisme pluraliste et la nature de l'œuvre littéraire

MARIE D. MARTEL

Université McGill

marie.d.martel@umontreal.ca

RÉSUMÉ. — Dans cet essai, nous voulons contribuer à poser les bases épistémologiques et ontologiques d'une approche composite de la théorie de l'interprétation que nous désignerons sous le nom d'« interprétationnisme pluraliste ». À l'encontre de l'intentionnalisme hypothétique, mais à l'instar de la théorie du *patchwork* dont il s'inspire, l'interprétationnisme pluraliste admet une variété de modes d'interprétations sans concéder de statut privilégié à aucun. Cette approche s'accorde avec la thèse de l'interprétation imputationnelle que l'on justifie sur la base d'une analyse de la nature et de la formation des concepts interprétatifs. Elle est aussi compatible avec un modèle tripartite de l'ontologie de l'œuvre littéraire qui permet d'éviter les critiques habituelles soulevées contre l'interprétation imputationnelle, à savoir le singularisme et l'objection de la dissolution de l'œuvre.

ABSTRACT. — In this essay, we want to contribute to lay down some epistemological and ontological bases for a composite view of the theory of interpretation that we are calling “pluralist interpretationism”. Contrary to hypothetical intentionalism, but like the patchwork theory from which it is derived, pluralist interpretationism recognizes a variety of modes of interpretation without conceding to any a privileged status. This view agrees with the thesis of imputationalist interpretation which can be justified by an analysis of the nature and formation of interpretive concepts. It is also compatible with a tridimensional model of the ontology of literary works that avoids the usual criticisms raised against interpretive imputationalist such as singularism and the *reductio ad absurdum*.

Depuis une quinzaine d'années, nous avons assisté à l'émergence d'une diversité assez imposante de théories de l'interprétation qui ont succédé aux canons formalistes et romantico-herméneutiques balisant, depuis les années cinquante et jusqu'aux années quatre-vingt-dix, le terrain de l'esthétique anglo-américaine¹. Parmi les approches récentes les plus fréquemment citées, mentionnons l'intentionnalisme réel, dans une version bonifiée, sinon modérée, l'intentionnalisme fictif ou hypothétique, le conventionnalisme, et quelques autres propositions pragmatistes. Or il est apparu, à travers la virulence des objections que se sont opposées mutuellement ces différentes théories, qu'aucune d'entre elles n'arrivait à rendre compte de la diversité des propriétés des œuvres littéraires. Berys Gaut a relevé cette situation qui ressemblait de plus en plus à une impasse et a suggéré que l'on règle le problème de la théorie de l'interprétation en cessant de chercher une solution globale, et finalement toujours incomplète, pour adopter

1. Nous souhaitons remercier les commentateurs de cet essai et, en particulier, Martin Montminy et David Davies.

plutôt une approche syncrétique qu'il a appelé la théorie du *patchwork*². Après avoir reconnu l'à-propos de la théorie du *patchwork*, nous nous posons, dans un premier temps, la question suivante : le non-intentionnalisme de Levinson ne possède-t-il pas les qualités requises pour constituer une alternative à la théorie du *patchwork* ?³ Le non-intentionnalisme, qui est une version de la thèse de l'intentionnalisme hypothétique, identifie l'interprétation à la meilleure projection hypothétique des intentions de l'auteur conçue par le lecteur, et prétend aussi expliquer un registre assez étendu de propriétés interprétatives. Cette thèse s'inscrit dans un nouvel environnement critique qui tient compte du rôle de la réception dans l'interprétation de l'œuvre littéraire. Levinson affirme, en particulier, que le non-intentionnalisme réussit à équilibrer les contributions de l'auteur et du lecteur au sein du processus de la signification. Dans un deuxième temps, nous allons soupeser l'importance relative de l'auteur et du lecteur dans le cadre de la thèse de l'intentionnalisme hypothétique de Levinson (ci-après TIH). Le résultat de cet examen a des répercussions sur la première question. En effet, il semble que la TIH, malgré le statut accordé au lecteur et la mise en place de stratégies pour rendre compte de significations non auctoriales, soit fondamentalement structurée de manière à privilégier l'interprétation de base, celle qui relève de l'auteur et de son histoire. En découpant de façon aussi rigoureuse le contenu de l'œuvre autour des significations auctoriales, la TIH ne semble pas en mesure de concurrencer la souplesse de la théorie du *patchwork*, laquelle ouvre au-delà de la limite auctoriale le domaine de l'interprétation.

Ces conclusions entraînent toutefois une autre question : le non-intentionnalisme a-t-il des raisons pour justifier la restriction du contenu de l'œuvre aux significations auctoriales ? Si tel est le cas, la revendication concurrente de la théorie du *patchwork* à fournir un exposé complet de tous les types de propriétés, auctoriales comme non auctoriales, serait alors simplement injustifiée — ce qui favoriserait en retour la position plus parcimonieuse adoptée par la TIH. Pour répondre à cette nouvelle question, nous allons examiner les arguments en faveur de la thèse du traditionalisme historiciste de Levinson qui développe des raisons pour affirmer que le contenu de l'œuvre doit être limité aux significations associées à l'auteur et son histoire. Cette thèse implique aussi que l'œuvre ne change pas en fonction des interprétations puisque son contenu est fixé en relation avec l'histoire de sa production. Nous allons alors critiquer la thèse traditionaliste de Levinson par le biais d'une série d'arguments qui dérivent de l'analyse des caractéristiques et de la formation des concepts. Cette analyse ouvre la voie à une défense de l'interprétation imputationnelle qui affirme que l'on ne peut circonscrire le contenu de l'œuvre aux significations auctoriales et que celui-ci est appelé à se modifier en fonction des interprétations.

2. B. Gaut, 1993, « Interpreting the Arts : The Patchwork Theory », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, 4, p. 597-607.

3. J. Levinson, 1996, « Intention and Interpretation in Literature » dans *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press, p. 175-213. Nous allons parler indifféremment de nonintentionnalisme ou de la TIH pour référer à la thèse défendue par Levinson.

Dès lors que nous sommes prête à admettre la légitimité des significations non auctoriales en invoquant la dimension fondamentalement imputationnelle de l'interprétation, il devient préférable de parler d'« interprétationnisme pluraliste » plutôt que de « théorie du *patchwork* » dans la mesure où cette dernière n'est pas liée par les engagements épistémologiques que nous prenons. En outre, l'interprétationnisme pluraliste esquivé les objections habituelles soulevées contre l'interprétation imputationnelle en s'alliant à un modèle ontologique tripartite déterminé. Comme la théorie du *patchwork*, l'interprétationnisme pluraliste que nous défendons dans cet essai reconnaît une pluralité de modes et de fins interprétatives et esthétiques, mais le cadre épistémologique et ontologique que nous allons lui adjoindre l'en distingue.

1. La théorie du *patchwork*

Selon Gaut, si l'on considère la variété des questions que posent les interprètes, en ce qui concerne la signification littérale, le style, les allusions, les métaphores, la recherche d'une explication interne, ou externe, ou les deux, ni la voie de l'intentionnalisme⁴ ni celle du formalisme⁵ n'offrent de réponses satisfaisantes. L'objection de l'incomplétude constitue le nœud de cette argumentation : toutes les thèses intentionnalistes, formalistes, et les autres, sont incapables de produire un exposé complet de la signification d'une œuvre et de l'attribution correcte des différents types de propriété. Ainsi, les différentes versions de l'intentionnalisme connaissent tour à tour des difficultés conceptuelles⁶ qui leur sont propres mais, de surcroît, toutes échouent à rendre compte des propriétés qui ne peuvent pas être déterminées par les intentions de l'auteur. Gaut soutient que l'intentionnalisme ne peut rendre compte notamment des interprétations qui font appel à des concepts qui ne sont pas accessibles aux auteurs. Par exemple, une interprétation freudienne d'Hamlet est susceptible de déborder largement de la compréhension qu'avait Shakespeare de son personnage⁷. Dans un tel cadre, l'explication du comportement d'Hamlet ne sera

4. L'intentionnalisme est la thèse qui affirme que la connaissance des intentions de l'auteur est déterminante pour l'interprétation de l'œuvre.

5. On pense d'abord à Wimsatt et Beardsley. En théorie littéraire, le formalisme est identique au textualisme. Le textualisme nie l'intentionnalisme. Cette thèse conçoit le texte comme un ensemble de phrases, ou même comme une suite de marques. Il peut refuser à l'extrême que les intentions linguistiques contribuent à fixer l'identité d'un texte ; dans ces conditions un texte peut signifier n'importe quoi. Gaut, 1993, p. 602.

6. La version de Hirsch, par exemple, qui veut que la signification d'une œuvre soit identifiée aux intentions de l'auteur est inacceptable pour cette raison même qu'elle ne fait pas la différence entre les intentions de l'auteur et la signification du texte (puisque toutes les intentions de l'auteur à propos de son œuvre ne sont pas réalisées ou encore parce que l'on craint une sémantique à la Humpty Dumpty). Une version d'intentionnalisme bonifiée qui conçoit que le texte contient les intentions réalisées de l'auteur n'est pas crédible non plus puisqu'elle accorde à l'auteur une maîtrise sur ce qu'il fait qui dépasse largement ce que l'on accepte communément dans le cadre de l'explication des actions d'un agent. Gaut, 1996, p. 600.

7. Gaut, 1996, p. 603.

pas fournie en faisant appel aux intentions de Shakespeare, mais en invoquant les tensions œdipiennes.

Même les variantes de la thèse intentionnaliste, celles de la seconde génération, qui ne souffrent pas des tares les plus handicapantes des versions antérieures, n'ont pas les ressources nécessaires pour jouer le rôle d'une théorie globale. Gaut pense que la thèse de l'auteur postulé (développée par Nehemas) pourrait constituer un moyen pour surmonter l'objection d'incomplétude⁸. Selon ce point de vue, les propriétés qui constituent la signification d'une œuvre seront fixées en se référant aux intentions possibles plutôt qu'aux intentions réelles de l'auteur. La signification d'une œuvre est identifiée à ce que l'auteur *aurait pu* vouloir dire, au lieu de ce qu'il a voulu dire *dans les faits*. Mais cette stratégie, intéressante du point de vue de l'objection d'incomplétude puisqu'elle permet d'accommoder un registre beaucoup plus étendu de propriétés, n'a pas les ressources nécessaires pour décider de l'attribution de certaines propriétés. Supposons, par exemple, qu'il existe des similarités troublantes entre un vers écrit par un poète X et une ligne écrite par un auteur Y qui nous incite à inférer la présence d'une allusion en termes d'intentions possibles. Mais, si nous supposons encore que des données nous apprennent qu'il n'y a pas, contre toute attente, d'allusion de la part de X à la production de Y ? Dans ce cas, les intentions possibles apparaissent trop faibles pour rendre compte de la situation, et il faut faire appel aux intentions de l'auteur réel pour formuler un jugement interprétatif⁹.

Une autre stratégie susceptible de contourner l'objection de l'incomplétude fait appel au concept du public cible (*intended audience*). Selon la thèse de l'intentionnalisme hypothétique, la signification est déterminée à partir des intentions de l'auteur telles que le public cible les conçoit¹⁰. En d'autres termes, l'interprétation est assimilée à la meilleure attribution hypothétiquement formulée par le public cible des intentions de l'auteur. Il suffit que le public cible puisse détecter les propriétés de l'œuvre sans que l'on ait à supposer que l'auteur a consciemment conçu tous ces aspects. Mais cette thèse ne peut satisfaire le réquisit de complétude dans la mesure où, une fois de plus, elle ne peut rendre compte des interprétations freudiennes d'œuvres n'ayant pas vu le jour avant l'émergence de la théorie psychanalytique. En outre, il semble que le concept même de public cible soit problématique dans la mesure où le public contemporain de l'œuvre ne dispose pas toujours des ressources cognitives ou littéraires nécessaires pour lire certains aspects significatifs des œuvres. Gaut suppose, par exemple, que des éléments de distorsion impliqués dans

8. A. Nehemas, 1981, « The Postulated Author : Critical Monism as a Regulative Ideal », *Critical Inquiry*, 8, p. 133-145. Livingston parle plutôt de la thèse de l'auteur fictif. P. Livingston, 1998. « Intentionalism in Aesthetics » *New Literary History*.

9. Gaut, 1996, p. 603.

10. Cette thèse a été développée par Tolhurst, W., 1979, « On What a Text is and How It Means », *British Journal of Aesthetics*, 19, p. 3-14.

les œuvres de propagande nazie seraient susceptibles d'échapper à un public un peu trop favorable à la cause¹¹.

Gaut en conclut donc que, puisque la signification d'une œuvre est liée à un large éventail de propriétés substantiellement différentes dont nulle théorie globale n'a pu, jusqu'à ce jour, rendre compte, il faut privilégier un cadre regroupant les ressources de diverses approches interprétatives (intentionnalisme réel, hypothétique, fictif, etc.) qui puisse s'adapter localement en fonction des propriétés interprétatives impliquées.¹² Ce cadre constitue la théorie du *patchwork* :

Le processus de l'interprétation implique que l'on attribue aux œuvres une variété immense de propriétés radicalement différentes, [...] on doit se pourvoir de différentes théories pour différentes propriétés et le rôle de l'intention dans la détermination de l'attribution des différentes propriétés va varier selon le type de propriété. Étant donné la diversité des propriétés et des théories de l'interprétation auxquelles elles sont reliées, j'appelle ce point de vue, la « théorie du *patchwork* »¹³.

Dès lors, la question que nous avons voulu poser est la suivante : le non-intentionnalisme de Levinson ne possède-t-il pas les qualités requises pour constituer une solution de rechange à la théorie du *patchwork* ? Le non-intentionnalisme, comme les autres versions de l'intentionnalisme hypothétique, identifie l'interprétation à la meilleure projection hypothétique des intentions de l'auteur conçue par le lecteur et parvient à expliquer un registre assez étendu de propriétés interprétatives. Par rapport aux versions de l'intentionnalisme hypothétique précédentes, il s'est allégé de certaines scories : il propose une correction à la notion de public visé et il comporte une stratégie pour composer précisément avec les interprétations freudiennes — lesquelles appartiennent à la catégorie des interprétations que nous qualifierons plus généralement de « non auctoriales » pour autant qu'elles échappent aux intentions de leur auteur, qu'il soit réel ou hypothétique.

Nous voulons donc, à partir de maintenant, examiner si cette version de la thèse intentionnaliste hypothétique peut constituer une alternative satisfaisante, qui possède la souplesse nécessaire pour rendre compte globalement de la diversité des propriétés impliquées dans l'interprétation des œuvres littéraires. Nous pourrions, naturellement, faire valoir qu'il est plus avantageux de ramener l'interprétation littéraire à une seule chapelle, une seule théorie assez puissante pour expliquer le plus grand nombre de faits concernant l'œuvre littéraire, au lieu d'une approche syncrétique. Cependant, si la TIH ne constitue pas la solution de rechange escomptée, la voie du syncrétisme en théorie de l'interprétation apparaîtra comme le meilleur pari dans les circonstances.

11. Gaut, 1993, p. 601.

12. Gaut, 1993, p. 602. Notre traduction.

13. Gaut, 1993, p. 602.

2. La thèse de l'intentionnalisme hypothétique de Levinson peut-elle concurrencer la théorie du *patchwork* ?

La version de l'intentionnalisme hypothétique défendue par Levinson est conçue pour renvoyer dos-à-dos l'intentionnalisme et l'anti-intentionnalisme. La TIH se démarque de l'intentionnalisme primaire notamment en adoptant le modèle de la signification de l'énonciation (*utterance meaning*) déjà recommandé par Tolhurst, et qui lui permet de faire une distinction nette entre la signification de la suite de mots et la signification voulue par l'auteur. La signification est déterminée en tenant compte des circonstances, lesquelles incluent le fait d'être énoncé par un locuteur donné, en l'occurrence l'auteur réel¹⁴. Les intentions de l'auteur réel ne sont pas déterminantes en tant que telles ; la signification est plutôt déterminée par une hypothèse élaborée sur ces intentions, en tenant compte du texte et du contexte. L'interprétation littéraire, selon la TIH, est la meilleure projection hypothétique des intentions de l'auteur, formulée par le lecteur¹⁵.

En outre, la TIH substitue à la notion de public cible celle de public approprié ou idéal (*appropriate/ideal audience*)¹⁶. Le public approprié connaît le langage, le contexte historico-culturel, il a fréquenté l'œuvre dans son ensemble et la figure intellectuelle à l'origine de cette production¹⁷. Ce lecteur approprié permet aussi d'évacuer l'élément résiduel d'intentionnalisme réel dans la thèse de Tolhurst qu'avait mis en évidence Nathan¹⁸. Selon ce dernier, la notion de public cible présuppose que les intentions réelles de l'auteur déterminent le lecteur qui est chargé d'être le dépositaire de la signification auctoriale. En faisant l'économie de celui-ci, la TIH semble avoir éradiqué une autre forme de dépendance à l'égard des intentions auctoriales réelles. Par ailleurs, le lecteur approprié, en tant que lecteur idéal, possède les capacités et l'information requises pour comprendre l'œuvre ; ce dont nous ne pouvions présumer avec la même confiance en ce qui concerne le public cible dont les dispositions pouvaient s'avérer inadéquates pour remplir le contrat tacite qui lie l'auteur et son lecteur. Le lecteur approprié est en mesure d'apprécier les distorsions et les manipulations contenues dans les œuvres de propagande nazie qui auraient échappé au public cible que nous avons évoqué plus tôt. Par conséquent, l'introduction de la notion de lecteur approprié permet d'éliminer l'une des faiblesses qui exposaient les versions d'intentionnalisme précédant la TIH à l'objection d'incomplétude.

Ensuite, à l'encontre du dogme intentionnaliste, Levinson reconnaît qu'il y a des significations non auctoriales, c'est-à-dire qui ne peuvent être raisonnablement attribuées à l'auteur réel ou hypothétique, et que la théorie

14. Levinson, 1996, p. 177.

15. *Ibid.*, p. 178.

16. *Ibid.*, p. 182.

17. *Ibid.*, p. 183.

18. D. Nathan, 1982, « Irony and the Artist's Intentions », *British Journal of Aesthetics*, 23, p. 245-256.

de l'interprétation doit pourtant intégrer. Une série de stratégies sont proposées dans le cadre de la TIH visant à traiter les propriétés qui ne peuvent être expliquées en ayant recours aux intentions de l'auteur¹⁹. Ces stratégies fournissent des indications pour repérer et répartir les différentes significations en fonction de leur degré de légitimité. Selon la classification des significations que l'on peut établir à partir de ces stratégies, nous avons d'un côté les significations auctoriales et de l'autre, les significations non auctoriales. Les significations auctoriales se divisent à leur tour en deux espèces : 1) les significations dites « premières » qui sont plausiblement attribuables à l'auteur ; 2) les significations possiblement attribuables à l'auteur. Les significations non auctoriales comprennent : 1) les significations dites « secondaires » ; 2) les significations inscrites dans une perspective justifiée ; 3) les significations anachroniques.

Les significations qualifiées de « secondaires », qui sont non auctoriales, correspondent aux attributs qu'une œuvre acquiert après sa création du fait d'être inscrite dans un contexte artistique donné²⁰. Ces attributs tels que l'influence, la séminalité, la préfiguration, soutient Levinson, n'ajoutent rien au contenu, mais ils contribuent à nous le faire comprendre, ils « nous permettent de discerner ce qu'il y a dans l'œuvre²¹ ». Ces significations sont légitimées en relation avec les significations premières ; les significations secondaires doivent aussi être cohérentes avec les significations premières. Et puisque les interprétations littéraires constituent le contenu de l'œuvre, les significations secondaires devront être exclues du cœur de l'interprétation. La recherche des significations auctoriales dites « premières », précise enfin Levinson, a préséance sur toutes les autres²².

Levinson suggère également d'étendre la notion de signification auctoriale de façon à inclure les significations possibles qui forment la seconde espèce de significations auctoriales²³. Comme on suppose que l'auteur n'a pas voulu chacun des détails de son œuvre, et comme on procède aussi parfois à des inférences qui se concentrent sur la relation entre le texte et certaines circonstances historico-littéraires, cette catégorie de significations possibles rassemble les intentions dans un sens plus large qui n'implique pas l'auteur sur une base individuelle. Toutefois, cette notion de « signification possible » ne renferme pas de critère d'appartenance à la classe des significations légitimées

19. Levinson, 1996, p. 186.

20. Les significations dites secondaires ne sont pas explicitées dans l'essai de 1996. Cependant, dans « Les œuvres d'art et le futur », Levinson distingue une catégorie d'attributs qui, soutient-il, ne contribuent pas au contenu proprement dit de l'œuvre, mais qui caractérisent l'effet de celle-ci lorsqu'elle est intégrée dans un contexte artistique donnée qui lui succède. Ces attributs ne sont pas circonscrits au contexte de création, ils sont « orientés vers le futur ». J. Levinson, « Les œuvres d'art et le futur », *L'art, la musique et l'histoire*, trad. de Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, L'Éclat, 1998, p. 154.

21. Levinson, 1998, p. 155.

22. Levinson, 1996, p. 186-187.

23. *Ibid.*, p. 187.

qui soit très explicite, et c'est notamment en opposition avec les significations anachroniques qu'elles doivent être comprises :

Par cette phrase (« signification auctoriale-non-explicitement-bien-que-possiblement-intentionnelle »), je veux exclure les significations anachroniques. Une signification anachronique n'est pas seulement une signification que le lecteur informé ne peut pas vraisemblablement attribuer à un certain auteur, mais elle est telle que l'auteur ne peut, au sens fort, avoir voulu signifier. Je veux aussi suggérer une condition supplémentaire à savoir que de telles significations, bien que non intentionnelles, ne seraient pas clairement répudiées par l'auteur d'un texte dont nous avons projeté en contexte, de manière justifiée, la signification première²⁴.

Il ressort clairement de cette qualification des significations possibles une prescription visant à statuer l'illégitimité des significations anachroniques. Les significations anachroniques sont purement non actoriales, elles sont intrinsèquement infidèles, impossibles à réconcilier avec les intentions de l'auteur. Elles émergent d'un cadre interprétatif ignoré de l'auteur, ou répudié par celui-ci, ou encore inconcevable par rapport au contexte de création.

Il existe, cependant, une autre espèce de signification non auctoriale qui se trouve légitimée. En effet, la dernière des stratégies propose un moyen pour tenir compte de certaines interprétations impliquant des concepts inaccessibles aux auteurs²⁵. Selon Levinson, toute lecture anachronique doit être exclue à moins qu'il soit possible de déceler la présence, même « embryonnaire », de ce que l'on veut projeter dans l'œuvre. Lorsque c'est le cas, il est question d'une « perspective justifiée pour une œuvre historiquement positionnée quoique inaccessible à l'auteur » Ainsi, la perspective freudienne est une perspective justifiée dans le cas d'une œuvre comme Hamlet dans la mesure où l'exploration de la nature humaine menée par Shakespeare nous autorise à penser qu'il avait une compréhension infuse des tensions œdipiennes²⁶. En légitimant les significations secondaires et cette lecture freudienne qui fait appel à des concepts inaccessibles à l'auteur et qui pourrait en dehors du cadre des « perspectives justifiées » passer pour illégitimement anachronique, la TIH élimine une autre des difficultés qui l'empêchait de satisfaire le réquisit de la complétude. Dans ces conditions, la TIH semble se positionner comme concurrent sérieux à la théorie du *patchwork*.

En poursuivant l'examen de la TIH, nous constatons par ailleurs que, même si bien des précautions sont prises pour marquer un écart entre la TIH et l'intentionnalisme, Levinson ne verse pas dans l'anti-intentionnalisme. Celui-ci, en effet, introduit une distinction entre les intentions catégorielles et sémantiques, et la caractérisation des premières constitue une concession importante à l'intentionnalisme fort. Nous pouvons souligner également que

24. Levinson, 1996, p. 187. Notre traduction.

25. *Ibid.*, p. 187. Cette stratégie a été d'abord développée dans « Les œuvres d'art et le futur », p. 145-146.

26. Levinson, 1998, p. 146.

le cadre méthodologique qui a été esquissé (la recherche de données concernant l'auteur réel, les stratégies pour rendre compte des significations non auctoriales sans toutefois affecter le contenu auctorial de l'œuvre) donne déjà une bonne indication du poids de l'intentionnalisme dans la TIH.

Selon Levinson, les intentions catégorielles sont implicites dans l'œuvre et elles sont liées à la décision du créateur que le texte T soit classé dans une catégorie donnée. Les intentions sémantiques sont les intentions que tel ou tel élément soit signifié par T²⁷. À la différence des intentions sémantiques, les intentions catégorielles jouent un rôle constitutif puisqu'elles gouvernent la façon dont l'œuvre doit être fondamentalement conçue ou abordée (être de l'art, être de la littérature, être un poème²⁸). Elles sont fixées par les intentions réelles de l'auteur, parce que, stipule Levinson, « les intentions catégorielles sont inhérentes à la fabrication artistique, et parce que l'on doit accorder aux artistes de constituer leurs œuvres comme ils le souhaitent, d'en faire ce qu'ils veulent, à défaut de signifier ce qu'ils veulent qu'elles signifient, on doit reconnaître aux intentions catégorielles un statut différent des intentions sémantiques²⁹ ». Elles sont conçues, en raison de ce privilège auctorial et de la maîtrise « virtuellement infaillible » que l'on présuppose des auteurs à ce niveau, comme inévitables et irremplaçables; en raison de leur stabilité, de leur rôle constitutif et de leur inféodation à l'auteur réel, elles détiennent un statut distinct.

À la lumière de ce survol de la TIH, nous retiendrons que la caractérisation des intentions catégorielles donne à la TIH le profil d'une position qui a déjà ses défenseurs : l'intentionnalisme modéré³⁰. Selon cette thèse, « les intentions de l'auteur ont un rôle décisif à jouer dans la création d'une œuvre d'art et la connaissance de ces intentions est une composante nécessaire d'au moins certains jugements évaluatifs et interprétatifs³¹ ». Le sous-ensemble des jugements interprétatifs dont il est ici question est évidemment celui qui est circonscrit par les intentions catégorielles.

Par conséquent, d'un autre côté, nous constatons que la TIH ménage la thèse intentionnaliste : le cadre méthodologique est structuré autour de la quête de données concernant l'auteur réel, les significations auctoriales ont un statut privilégié, les intentions catégorielles relèvent de l'auteur réel et elles sont déterminantes. D'un autre côté, la TIH prend ses distances avec l'intentionnalisme en adoptant la notion de public approprié et des stratégies pour rendre compte de certaines significations non auctoriales, ce qui la place, du même coup, dans une situation avantageuse par rapport à la théorie du *patchwork*. Provisoirement, nous pouvons conclure que si la TIH concurrence la théorie du *patchwork*, elle le fait sous le mode d'une théorie qui est également

27. Levinson, 1996, p. 188.

28. *Ibid.*, p. 189.

29. *Ibid.*, p. 190.

30. La désignation est de Livingston.

31. Livingston, 1998, p. 331.

composite. Le nonintentionnalisme est une combinaison d'intentionnalisme réel, nous dirons plus précisément « modéré » (puisqu'il concerne un sous-ensemble de jugements interprétatifs impliquant les intentions catégorielles) et d'intentionnalisme hypothétique (que l'on pourrait aussi désigner comme modéré pour les mêmes raisons, c'est-à-dire qu'il s'applique au sous-ensemble restant des interprétations). Selon cette thèse, l'interprétation d'une œuvre est déterminée par les intentions réelles de l'auteur ou par les intentions hypothétiquement projetées des intentions réelles de l'auteur. C'est donc sous la forme d'une thèse dualiste que la proposition de Levinson pourrait affronter, voire surpasser, en raison de son économie relative, celle de Gaut.

Au-delà de cette conclusion provisoire, la réponse à la question qui constitue l'intitulé de cette section, « le nonintentionnalisme peut-il concurrencer la théorie du *patchwork* ? », ne pourra être véritablement donnée que lorsque nous aurons soupesé l'importance respective de l'auteur et du lecteur au sein de la TIH en approfondissant l'examen des significations non auctoriales.

3. Le traditionalisme historiciste

Nous avons vu qu'en adoptant une position mitoyenne entre l'intentionnalisme et l'anti-intentionnalisme, la TIH arrive à surmonter les difficultés de ses prédécesseurs. Toutefois, même si la TIH légitime certaines significations non auctoriales, le rôle qu'elle leur concède apparaît soit ambigu, soit périphérique. Les significations non auctoriales qui sont susceptibles d'être réinscrites dans une perspective justifiée ont un statut ambigu dans la mesure où elles sont considérées comme latentes chez l'auteur. Elles échappent à l'autorité auctoriale certes, mais elles restent plausiblement sinon possiblement attribuables à celui-ci. Quant aux significations secondaires, elles sont exclues du contenu de l'œuvre. Dans ces conditions, il semble que les stratégies de Levinson pour rendre compte des significations non auctoriales ne font, en définitive, que favoriser un parti pris historiciste qui circonscrit le contenu de l'œuvre aux propriétés associées à son contexte de création.

Nous pouvons nous interroger sur les raisons qui justifient cette exclusion des significations non auctoriales du contenu de l'œuvre alors que nous pouvons concevoir que la pratique littéraire interprétative ne constitue pas une approche seulement philologique, ou engagée prioritairement dans l'exploration des significations rattachées au contexte de création de l'œuvre. La recherche de significations nouvelles, voire anachroniques, peut jouer un rôle essentiel dans notre rapport aux œuvres littéraires.

Par ailleurs, soulignons que le réquisit de complétude de Gaut ne fait pas de discrimination de cette sorte et s'étend à toutes les propriétés interprétatives fixées par le lecteur : « La théorie du *patchwork* devrait aussi accorder que certaines propriétés attribuées aux œuvres puissent être projetées sur ces dernières plutôt que découvertes, et que ceci constitue une activité légitime³². »

32. Gaut, 1993, p. 604. Notre traduction.

La projection dont Gaut fait état est d'une autre nature que celle de Levinson qui consiste plutôt à refléter de façon optimale le contenu de l'œuvre fixé au moment de sa création. La projection de Gaut correspond à ce que Krausz a décrit comme « l'interprétation imputationnelle » en vertu de laquelle le contenu de l'œuvre se trouve modifié par les propriétés acquises au cours du processus interprétatif. Sur quel fondement Levinson décide-t-il de circonscrire le contenu de l'œuvre aux significations auctoriales ? Si toutefois les raisons avancées par ce dernier pour exclure les significations non auctoriales du contenu de l'œuvre sont convaincantes, cela signifiera que le réquisit de complétude constitue une revendication excessive et inacceptable, et que la théorie de l'interprétation n'a pas, comme la TIH le recommande, à négocier avec les significations projetées par le lecteur sur l'œuvre.

Levinson a développé dans « Les œuvres d'art et le futur » une argumentation dite « traditionaliste » visant à montrer pourquoi les significations d'une œuvre qui ne sont pas auctoriales doivent être exclues de l'interprétation. Ce point de vue traditionaliste soutient que le contenu d'une œuvre est lié de façon déterminante à l'histoire de sa production, qu'il ne se modifie pas, qu'il est séparé des « vicissitudes » de l'histoire de sa réception. Ce qui change, soutient Levinson, c'est notre accès à celui-ci :

Ce ne sont pas les *œuvres d'art* qui changent avec le temps, mais *nous*. [...] les œuvres d'art sont ce qu'elles sont, et elles restent, du point de vue de leur contenu artistique, ce qu'elles ont toujours été. Ce n'est pas leur contenu qui change avec le temps, mais seulement notre accès à la plénitude de ce contenu, en fonction de notre évolution et de celle du monde qui en résulte. On ne doit pas confondre ce qui est latent et inobservé avec ce qui est nouvellement acquis et surajouté ; l'histoire ultérieure peut révéler ce que l'art était auparavant, mais elle ne peut en enrichir progressivement le contenu³³.

Levinson est conscient qu'il apparaît contraire à l'intuition de s'opposer à l'idée que la pratique critique prête aux œuvres une certaine forme d'indétermination permettant aux nouveaux publics de les soumettre à un processus d'actualisation et d'appropriation qui en enrichit ou en renouvelle la signification. Aussi, pour démystifier cette idée reçue, élabore-t-il divers cas de figure où des propriétés stylistiques anachroniques sont projetées sur une œuvre. Par exemple :

Lorsque nous regardons certaines des parties les plus étranges du *Jugement dernier* de Bosch [...] il se peut que nous nous surprenions à rapprocher ces images de celles que nous avons vues ou que nous avons imaginées de l'holocauste nazi, et que nous devenions ainsi sensibles à certaines ressemblances, en réalisant une haute conscience dans les deux directions. Disons-nous que l'œuvre de Bosch a changé ou étendu son sens, au-delà de celui qu'elle avait au XVI^e siècle ? Disons-nous qu'elle porte désormais sur l'inhumanité nazie autant que sur les tourments de l'enfer ? Disons-nous qu'elle en est venue à refléter le

33. Levinson, 1998, p. 116.

déclin de l'âme au xx^e siècle autant que ce qu'il y avait de sadique dans l'imagination médiévale ? Disons-nous qu'elle s'est avérée représenter ou peut-être symboliser le monde de Buchenwald, aussi bien que celui de la Hollande de Bosch ? Rien ne nous oblige à dire quoi que ce soit de semblable³⁴.

Cette situation se veut un cas de figure des tentatives de renouvellement du contenu d'une œuvre qui s'opèrent au cours de sa réception. Afin d'expliquer et de démystifier l'illusion que l'œuvre puisse changer ou acquérir de nouvelles propriétés, Levinson reprend *mutatis mutandis* une distinction établie par Hirsch entre le sens et la résonance. Suivant les termes de Hirsch :

le sens (*meaning*) correspond à ce qu'un texte offre ; il est ce que l'auteur a eu l'intention de dire en utilisant une série particulière de signes ; il est ce que ces signes représentent. La résonance (*significance*), d'autre part, désigne une relation entre ce sens et une personne, une conception, une situation ou quoi que ce soit d'imaginable. [...] Mais la résonance est l'objet propre de la critique, non de l'interprétation dont l'objet exclusif est le sens verbal³⁵.

Le contenu comprend les propriétés interprétatives qui sont déterminées en référence à l'auteur et à son histoire. La résonance réunit les relations qui sont conçues comme *extérieures* au contenu d'une œuvre, c'est-à-dire extérieures aux propriétés de son contexte de création. Nous comprenons aussi, à l'aide de l'exemple, que les propriétés extérieures sont des propriétés relationnelles banales qui n'ont pas de valeur interprétative réelle ni de portée ontologique. Selon cette distinction, la relation symbolique que l'œuvre de Bosch entretient avec l'holocauste nazi est de l'ordre de la résonance. Parce qu'elle est relationnelle ou extérieure au sens, la propriété de symboliser le monde de Buchenwald n'est pas une propriété proprement interprétative susceptible de constituer ou de modifier l'œuvre.

Dans la section qui suit, nous ferons un examen critique de l'argumentation protraditionaliste du tandem Hirsch-Levinson. Toutefois, soulignons d'abord qu'en dépit des efforts déployés pour verrouiller le contenu de l'œuvre et le soustraire aux investissements intentionnels de lecteurs à venir, Levinson fait un compromis. Il concède, dans le cours de son argumentation, la légitimité d'une catégorie de propriétés qui sont classées comme « relationnelles » ou « extérieures », tout en remplissant une fonction interprétative non négligeable dans le cadre de la pratique critique. Levinson introduit ces propriétés hybrides par le biais d'une distinction au sein du contenu d'une œuvre entre le caractère artistique et non artistique³⁶. Le caractère artistique est « composé de *tout* ce qu'une œuvre signifie ou véhicule et qui provient de son contexte de création³⁷. Les propriétés comme « l'anticipation », « l'importance », « l'originalité, la dérivativité », que nous avons associées plus tôt aux significations secondaires,

34. *Ibid.*, p. 128-129.

35. Levinson, 1998, p. 127.

36. *Ibid.*, p. 154.

37. *Ibid.*, 1998, p. 154.

composent le caractère non artistique dans la mesure où elles succèdent aux circonstances historico-artistiques de la genèse de l'œuvre : elles sont « orientées vers le futur³⁸ ». À ce titre, elles ont une fonction plus instrumentale qu'ontologique ; elles sont, en quelque sorte, selon Levinson, des aides cognitives qui orientent et soutiennent notre expérience. Il s'agit maintenant de voir si nous pouvons nous satisfaire de cette concession et accepter de limiter le contenu de l'œuvre aux significations auctoriales ou hypothétiquement auctoriales sans que la pertinence de concevoir de nouvelles stratégies métacritiques pour tenir compte des intentions des lecteurs d'outre-temps ne s'impose avec plus de force.

4. Les arguments anti-traditionalistes

Contre Levinson, nous pouvons d'abord faire valoir que l'exemple cité de l'œuvre-de-Bosch-pensée-en-relation-avec-l'holocauste-nazi, qui appuie l'argumentation en faveur du traditionalisme historicisme, illustre de façon déloyale la thèse constructiviste, révisionniste, ou imputationnaliste, selon la manière dont on choisit de la désigner, à laquelle elle s'oppose³⁹. Si nous disons : « Lorsque nous regardons certaines des parties les plus étranges du *Jugement dernier* de Bosch, il se peut que nous nous surprenions à rapprocher ces images de celles que nous avons vues ou que nous avons imaginées de l'holocauste nazi, et que nous devenions ainsi sensibles à certaines ressemblances⁴⁰ [...] », cette description suggère que n'importe quelle association de pensée surgie au hasard des mouvements de conscience du spectateur puisse suffire à induire une modification dans le contenu d'une œuvre. Cet exemple imaginaire constitue une simplification caricaturale du constructivisme critique alors que ses défenseurs prennent généralement soin de se distancer du subjectivisme qui voit l'interprétation comme un exercice ludique affranchi de toutes contraintes⁴¹.

La quête du sens, et le renouvellement du sens des œuvres (si ce n'est pas une seule et même activité dans la plupart des cas) peuvent être conçus sous le mode d'investigations rationnelles et intersubjectives, contraintes par les conditions historiques de la réception en tant que schémas conceptuels, codes culturels, intérêts, normes esthétiques, y compris les efforts créatifs des communautés critiques qui cherchent à dégager des consensus autour d'interprétations jugées les plus pertinentes. Ainsi, au dix-neuvième siècle, le *Dom Juan* de Molière⁴² a été apprécié dans un appareil critique-romantique par la communauté littéraire

38. Levinson, 1998, p. 154.

39. Cette thèse anti-traditionaliste, Levinson l'appelle le révisionnisme historiciste. Nous nous y référons plus généralement en parlant de constructivisme critique pour désigner la thèse selon laquelle le lecteur peut attribuer ou imputer aux œuvres des propriétés qui ne sont pas rattachées au contexte de production, et qu'en ce sens, il construit l'œuvre. Krausz parle plutôt d'imputationnalisme, ce qui est équivalent ; nous utiliserons cette expression lorsque, plus loin, nous discuterons de ses idées.

40. Levinson, 1998, p. 128-129.

41. Danto, Margolis, Krausz, Davies, Lamarque, Jauss, par exemple.

42. Molière, [1665] (*Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 353-408.

européenne sous l'influence des idées de Victor Hugo au sujet du drame moderne. Théophile Gauthier, reprenant à son compte l'interprétation dominante, témoigne de cette appropriation intéressée de l'esthétique de l'époque :

Dom Juan, auquel Molière a donné le titre de comédie, est, à proprement parler, un drame, et un drame moderne dans toute la force du terme. Le génie indépendant de l'Espagne, qui donne tant de fierté d'allure au *Cid*, se fait également sentir dans le *Dom Juan*; car l'Espagne chevaleresque et chrétienne a secoué le joug des idées du paganisme; sa littérature est romantique par excellence et d'une originalité profonde [...] aucune tragédie n'arrive à cette intensité d'effroi.

Les attributions esthétiques mentionnées ici ne dérivent pas d'une initiative individuelle, fortuite, spontanée et ludique. Cette interprétation romantique, qui contribue à construire certains aspects du *Dom Juan*, découle d'une représentation sociale⁴³ autant que d'un consensus critique⁴⁴.

Mais de manière encore plus décisive, l'argumentation contre le traditionalisme historiciste vise la prémisse de Levinson qui affirme la possibilité de faire une démarcation entre le contenu et la résonance. Plus précisément, nous allons tenter de montrer, en nous appuyant sur une analyse de la logique de l'interprétation et sur une caractérisation des propriétés interprétatives développées par Joseph Margolis (et que nous allons étendre), que nous ne pouvons pas limiter le contenu de l'œuvre aux propriétés du contexte de production puisque l'on ne peut pas faire la distinction, que présuppose cette restriction, entre les propriétés relationnelles intérieures et extérieures d'une œuvre, entre ce qui lui appartient et ce qui lui est ajouté. Nous ne pouvons pas faire cette distinction, allons-nous argumenter, parce que *toutes* les propriétés interprétatives émergent de l'interprétation.

Suivant Margolis, il est très révélateur de comparer deux interprétations irréconciliables, bien que textuellement défendables, comme les deux interprétations de Bateson et de Brooks au sujet du poème de Wordsworth *A slumber did my spirit seal*⁴⁵. Le verset du poème en 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.

43. Ce concept de représentation sociale pourrait être développé en suivant le cadre de la théorie de Serge Moscovici, « Des représentations collectives aux représentations sociales », dans Denise Jodelet, *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 1991, p. 62-86.

44. Nous n'irons pas jusqu'à dire que les romantiques sont des co-créateurs du *Dom Juan*. Mais le cas est intéressant, car on sait que, après en avoir fait une rédaction rapide, Molière ne retoucha ni ne publia jamais la pièce. Elle fut par la suite censurée, coupée, dérobée, traduite, contrefaite, adaptée en vers, oubliée..., jusqu'à ce que le texte, ou ce qui se rapproche le plus de l'original, renaisse en 1847 à la Comédie-Française portée par l'engouement romantique. Il y a certainement une partie de l'existence de cette œuvre que l'on doit aux romantiques.

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

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 insensé⁴⁶. Mais ici, au lieu d'invoquer un recours aux intentions de l'auteur pour trancher le différend 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 l'interprétation⁴⁷. 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, « confirment que l'on ne peut, de manière évidente, s'en remettre à l'intention auctoriale ou artistique, au sens textuel, à l'ethos historique, au genre, à la biographie, au contexte, aux règles, ou aux pratiques interprétatives, aux canons, ou n'importe quoi de ce type qui pourrait possiblement nous contraindre à accepter la thèse de l'interprétation-unique⁴⁸ ».

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 *denotatum* spécifique. Margolis explique :

Les propriétés non intentionnelles (les propriétés physiques surtout) peuvent presque toujours être rendues extensionnellement plus déterminées de façon « linéaire » en ajoutant simplement des détails intensionnels à un prédicat donné — par des sélections faites à partir d'un vocabulaire déjà préparé qui n'est pas lié à des spécimens controversés. Mais cela n'est pas possible normalement avec les propriétés intentionnelles dans des contextes interprétatifs. Dans le cas de ces dernières, chaque attribution interprétative doit être modélisée séparément et jugée séparément lorsqu'elle est appliquée à son référent. Ici, nous n'avons pas

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

47. 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'œuvre.

48. J. Margolis, « One and Only One Interpretation », dans *Is There a Single Right Interpretation?*, University Park, Penn State Press, 2002, p. 35-36. Notre traduction.

de cette sorte de vocabulaire déjà prêt grâce auquel nous effectuons une sélection correcte qui relie habituellement l'intensionnel et l'extensionnel⁴⁹.

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'étiquettes 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. L'interprétation cherche le plus souvent à révéler des aspects 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 saisir et faire voir le sens 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 préétabli » mais tend à transgresser les classes de référence et à forger de nouvelles catégories spécifiquement adaptées au référent.

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

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 genre⁵⁰.

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 l'interprétation de tous les jours par le fait qu'elle entretient une dépendance essentielle à l'objet. 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'interprétation qui reflètent diverses considérations narratives et esthétiques. Ces différents types d'interprétation vont contribuer à la constitution de différents objets en faisant émerger, à travers elles,

49. *Ibid.*, p. 39. Notre traduction.

50. Baxandall, Michael, *Formes de l'intention*, traduit par C. Fraixe, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, p. 32.

différentes propriétés interprétatives. À la lumière de ce fait, nous pouvons expliquer le holisme interprétatif par le fonctionnement non linéaire, ostensif et situé du processus critique. Le sens émerge dans un « jeu de référence réciproque, un va-et-vient permanent », une sorte de mise à l'épreuve en spirale qui passe de l'objet à l'interprétation et de l'interprétation à l'objet⁵¹.

Pour illustrer cette caractérisation des propriétés interprétatives, revenons à l'exemple du *Dom Juan* de Molière qui s'inscrit plausiblement dans un processus d'appropriation sociale que traduit la lecture de Théophile Gauthier. À partir d'éléments qui sont épars dans la pièce et que Gauthier va rendre saillants, sur un mode ostensif, l'interprétation fait émerger un personnage de Don Juan « cohérent » en tant que « génie indépendant ». Cette lecture est transgressive dans la mesure où elle forge de nouvelles catégories pour Don Juan ; elle développe des aspects inédits de ce protagoniste dans un contexte romantique. Ainsi, le personnage de Don Juan est, à n'en pas douter, avide de liberté dans la pièce de Molière, mais cet élément va être mobilisé, doté d'une saillance particulière pour jouer ce nouveau rôle narratif. Cette attribution souligne notamment un aspect de la révolution philosophique romantique : la montée de l'individualisme que l'on retrouve à travers la figure de ce héros qui s'impose comme sujet en confrontant de façon suicidaire le monde et ses lois. Par ailleurs, la référence à l'effroi est marquée par cette époque qui a conceptualisé cette émotion en relation avec le sublime ; dans ce contexte, l'attribution de cette propriété prend une portée morale surdimensionnée. Ici encore, c'est à travers le processus interprétatif lui-même que la force et la grandeur morales attribuées au personnage de Don Juan, ainsi qu'à la pièce dans son ensemble, vont adopter cette saillance « effroyable/sublime » particulière. Ces propriétés du personnage ne sont pas *dans* le texte en tant que telles, elles sont non linéaires, c'est-à-dire modelées sur divers éléments, et holistes, par l'interprétation, par l'entremise de cette dynamique critique entre les actions de Don Juan et le cadre conceptuel dans lequel on se situe.

Nous discernons également une directive romantique en ce qui concerne la détermination catégorielle de l'œuvre. Au dix-neuvième siècle, comme Victor Hugo l'expose dans la *Préface de Cromwell*⁵², le drame moderne se définit en rupture avec la comédie et la tragédie. Les règles, les éléments structurels et thématiques, tous ces éléments qui ont, jusqu'à l'époque romantique, déterminé l'appartenance de l'œuvre aux genres classiques subissent ici une atténuation⁵³. Ce sont maintenant les traits du personnage de Don Juan (grotesque, extravagant, paradoxal, décadent, funeste) qui sont rendus saillants et expliquent en relation avec les intentions des lecteurs romantiques

51. Baxandall, 1991, p. 36.

52. Gauthier, Théophile, 1858, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, vol. 5, Paris, Magnin.

53. Cette atténuation est déjà en quelque sorte pratiquée par Molière lui-même qui se soucie peu dans cette œuvre des règles et d'une construction rigoureuse.

l'adhésion de l'œuvre à la catégorie du drame moderne. L'interprète romantique est engagé ici dans un processus de relecture, il opère des choix quant aux traits de l'œuvre et procède à des recatégorisations, en développant des « équivalences analogiques⁵⁴ » ou métaphoriques entre le contexte de production et le contexte interprétatif dans lequel il s'inscrit.

C'est à partir de ces considérations logiques et épistémologiques que nous pouvons justifier 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 par ailleurs 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'imputationnalisme⁵⁵, qui donne sens à la proposition selon laquelle le contenu de l'œuvre n'est pas fixé au moment de sa création mais qu'il est susceptible de se modifier dans le temps, en fonction des interprétations⁵⁶.

Nous avons vu que le nonintentionnalisme implique une position non imputationnaliste en vertu de laquelle les significations non autoriales jouent un rôle marginal et ne peuvent modifier le contenu de l'œuvre. Cependant, l'analyse de la logique de l'interprétation a permis d'établir que l'on ne peut établir une distinction entre les propriétés intérieures et extérieures à l'œuvre de manière à circonscrire le contenu de l'œuvre aux significations autoriales puisqu'il est apparu que les propriétés de l'œuvre émergent de l'interprétation, laquelle obéit à des fins esthétiques diverses. Ce résultat sceptique, montrant que l'on ne peut exclure de l'œuvre les propriétés qui sont projetées sur elle par l'interprète, légitime la revendication de la théorie du *patchwork* qui reconnaît la diversité des approches interprétatives. Toutefois, à partir de cette étape, nous préférons parler d'interprétationnisme pluraliste pour autant que la théorie du *patchwork* accorde un rôle local à l'imputationnalisme en lui réservant les propriétés que les lecteurs projettent sur l'œuvre, alors qu'il nous est apparu que même l'interprétation de base est affectée par cette logique. De plus, l'interprétationnisme pluraliste s'est porté à la défense du pluralisme critique en développant des arguments épistémologiques qui sont étrangers à la théorie du *patchwork*. Enfin, l'interprétationnisme pluraliste se

54. L'expression est de Genette, 1992, p. 282.

55. C'est ce que soutient Peter Lamarque dans l'article « Objects of Interpretation », *Metaphilosophy*, 2000, 31 1/2, p. 119 : « il y a une confusion inévitable entre ce qui est dans l'œuvre, ou qui est inhérent à sa nature, et ce qui lui est "imputé" à travers l'interprétation. Cela est un élément en faveur de l'imputationnalisme ». Notre traduction.

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

distingue également par le fait qu'il dépend d'une approche de l'ontologie de l'œuvre lui permettant d'éviter certaines conséquences absurdes associées à l'interprétation imputationnelle et que nous allons explorer dans ce qui suit.

5. Pourquoi pourrait-on ne pas être favorable à l'interprétationnisme pluraliste ?

L'interprétationnisme pluraliste prête le flan aux objections qui sont habituellement soulevées contre l'interprétation imputationnelle. Krausz a défini de façon canonique 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"⁵⁷ ». 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 telle⁵⁸ ». La première objection que nous allons considérer et qui pourrait être décisive pour la viabilité de la thèse imputationnaliste requiert que l'on procède à une distinction supplémentaire entre ses formes radicale et modérée. La forme radicale de l'imputationnalisme affirme que « n'importe quelle interprétation particulière à une certaine occasion peut complètement constituer son "objet-d'interprétation"⁵⁹ ». L'objection vise 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 œuvre⁶⁰. Ainsi, nous obtenons pour toutes les interprétations de Hamlet autant d'œuvres. Cette position équivaut à la dissolution de l'œuvre en autant d'interprétations et constitue la première des conséquences peu souhaitables qui découlent de l'imputationnalisme radical. La dissolution de l'œuvre en autant d'interprétations est fatalement problématique puisqu'elle empêche la discussion autour d'un objet à interpréter et qu'elle évacue la possibilité de désaccords critiques.

La seconde difficulté que soulève l'imputationnalisme est le singularisme en vertu duquel 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 de l'imputationnalisme est compatible avec le multiplisme. Nous retiendrons que la théorie en ontologie doit se formuler sous le mode d'une thèse qui serait imputationnaliste de type modéré. Mais l'imputationnalisme modéré peut-il être articulé de façon viable ?

57. *Ibid.*, p. 67. Notre traduction.

58. Krausz, M., 1993, p. 67.

59. *Ibid.*, p. 94.

60. Cette objection apparaît déjà dans *L'ontologie de l'œuvre d'art* de Roman Ingarden.

La version modérée telle que Krausz la conçoit cherche à éviter la dissolution de l'œuvre 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 cette version soit problématique, selon Lamarque⁶¹, qui s'est intéressé à la proposition de Krausz, puisque cette dernière ne semble pas en mesure d'éviter le radicalisme et le singularisme. Cette conclusion découle du fait que l'on n'arrive pas à trouver chez Krausz un élément fixe et unique qui tienne lieu d'objet commun à interpréter. Ainsi, la conception krauszienne de l'objet littéraire suppose un certain nombre de dimensions constitutives : la dimension physique, la dimension identitaire ou l'unicité (*unicity*) qui est construite autour d'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 puisqu'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 vague ou dont le nombre est insuffisant pour éviter les pièges du radicalisme. Tel est le constat de Lamarque⁶².

Pour pallier cette situation, Lamarque propose une approche tripartite de la nature des objets interprétatifs qui comprend la dimension de l'objet physique, celle de l'œuvre et celle de l'interprétation⁶³. L'objet physique est identifié, dans le cadre de l'interprétation littéraire, à l'ensemble des marques et des espaces 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 théâtrales⁶⁴. Cette approche tripartite de Lamarque nous permet donc de contourner les objections liées au radicalisme et de concevoir une forme viable d'imputationnalisme modéré.

61. Lamarque, 2000, p. 107-109, 111.

62. Lamarque, 2000, p. 109.

63. *Ibid.*

64. *Ibid.*, p. 114.

Nous souhaitons encore apporter deux précisions au sujet de cette distinction tripartite et de la notion d'œuvre lamarquienne en particulier. L'œuvre, selon Lamarque, en tant que texte produit par une certaine personne, à un certain moment, dans un certain contexte historique, permet d'individuer, de fixer l'identité littéraire de l'objet à interpréter. Toutefois, et c'est le premier point, il importe de souligner la différence entre les considérations identitaires et ontologiques ; comme Margolis le réclame depuis longtemps déjà, « la question de la manière dont on "fixe référentiellement", ou dont on individue les œuvres d'arts est séparée de la question de savoir si elles ont des natures fixes⁶⁵ ». 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. Toutefois, et c'est le second point, nous résistons à adopter la désignation essentiellement identitaire de ce que Lamarque appelle « l'œuvre ». Pour Lamarque, avons-nous vu, l'« œuvre » se réduit au support autographique inséré entre l'objet physique et l'interprétation. Notons également 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 constituerait précisément ce qui réunit les dimensions physique, identitaire et interprétative dans l'esprit, par exemple, de ce que H. R. Jauss a proposé⁶⁶. La référence à Jauss est d'autant plus à propos qu'elle nous permettra en conclusion de revenir à Levinson.

Du point de vue de la théorie de la réception de Jauss, l'interprétation participe à la détermination de l'œuvre au-delà des prérogatives auctoriales. Jauss écrit :

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, mais comme une totalité qui se constitue dans l'histoire même. Je n'emploie pas le concept de « concrétisation » dans le sens restreint que lui a donné Roman Ingarden : le travail de l'imagination comblant les lacunes et précisant ce qui est resté vague dans la structure schématique de l'œuvre ; en accord avec l'école de Prague, je désigne par ce mot le sens à chaque fois nouveau que

65. Lamarque, 2000, p. 112 (notre traduction). J. Margolis, « Reinterpreting Interpretation », dans *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1989, 47, p. 238. L'argumentation de Margolis en vue de défendre la distinction entre les questions de nature et d'identité est pleinement déployée dans *Historied Thought, Constructed World*, Berkeley, University of California Press, 1995.

66. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par C. Maillard, Gallimard, Paris, 1978.

toute la structure de l'œuvre en tant qu'objet esthétique peut prendre quand les conditions historiques et sociales de sa réception se modifient⁶⁷.

Selon Jauss, la signification ne préexiste pas à l'interprétation ; l'œuvre est constituée dans la rencontre du texte et du lecteur-interprète ; l'objet littéraire créé accède à sa qualité d'œuvre dans le cours de l'interprétation. Nous pouvons considérer que cette conception satisfait les réquisits de l'imputationnalisme modéré puisque la tridimensionalité que Lamarque suggère y est inscrite. En identifiant le texte à « une structure donnée » et à un « artefact comme signe », nous retrouvons à la fois « l'objet physique », « l'œuvre » et « l'interprétation » de Lamarque. Suivant la perspective sémiologique, la « structure » et la partie du signifiant de ce « signe⁶⁸ » correspondent aux propriétés de l'objet physique ; de plus, l'« artefact » nous renvoie à l'objet intentionnel, lequel est apte à recevoir une interprétation ; enfin, le rapprochement entre l'« artefact » et le « signe » permet la délimitation des conditions historiques de l'objet créé. Le signe, en effet, comprend non seulement le signifiant, c'est-à-dire l'objet physique, mais aussi le signifié qui, outre sa dénotation, peut connoter son origine, véhiculer l'historicité de sa production auctoriale. Ainsi, la notion d'« artefact comme signe », à la manière de la notion d'œuvre de Lamarque, procure une assise référentielle stable. La notion de concrétisation qui réunit l'ensemble des significations nouvelles émanant d'un contexte de réception particulier correspond à la notion d'« interprétation » de Lamarque⁶⁹. La théorie de la réception semble donc offrir l'exemple d'une approche ontologique cohérente qui s'accorde avec l'interprétationnisme pluraliste.

Conclusion

Levinson a présenté la TIH comme la voie du milieu entre les excès intentionnalistes qui accordent trop à l'auteur, et les excès pragmatistes, déconstructionnistes, et autres, qui consentent trop au lecteur⁷⁰. Nous rappellerons cependant que, pour cautionner sa conception du partage des compétences interprétatives, il s'est revendiqué, avec précaution tout de même, de la théorie de la réception de H. R. Jauss : « La théorie de la réception de Jauss, pour ce que j'en sache, semble avoir en vue ce genre d'équilibre entre l'auteur et le lecteur que représente l'intentionnalisme hypothétique⁷¹ ». Or ce que l'on vient de voir laisse peu de doute sur l'étendue de ce qui sépare le nonintentionnalisme et la théorie de la réception. Jauss se présente comme un imputationnaliste modéré qui soutient que le texte est engagé dans une relation

67. Jauss, 1978, p. 232-233.

68. Le signe combine la dimension du signifiant (la matérialité) et du signifié (la signification).

69. La notion d'interprétation de Lamarque est moins spécifique, elle n'est pas restreinte au contexte de réception.

70. Levinson, 1996, p. 199.

71. Levinson, 1996, p. 199n. Notre traduction.

dialogique constituante avec les nouveaux lecteurs qui l'approchent. Dans ce cadre, le lecteur joue un rôle de protagoniste dans l'interprétation littéraire. À l'opposé, le non-imputationnalisme de Levinson fait de l'auteur le pivot de l'interprétation et du lecteur le dépositaire, passif et transparent, des intentions auctoriales. Or, à la lumière de ce qui a été dit sur la pertinence des attributions du lecteur et sur la viabilité de la thèse imputationnaliste, Levinson devrait peut-être faire en sorte que la TIH tende à actualiser un véritable rapprochement entre sa position et celle de Jauss, et vise, sans méprise cette fois, à atteindre ce genre d'équilibre entre l'auteur et le lecteur que propose, pourquoi pas ?, l'interprétationnisme pluraliste.