

Nelson GOODMAN, *Languages of Art.* *An Approach to a Theory of Symbols,* Hackett Publishing C^o, Indianapolis/Cambridge, 1976

Traduction commentée de passages du chapitre III, par Nicolas Meeùs,
pour le séminaire « Langages musicaux » du 5 novembre 2005

III. ART ET AUTHENTICITÉ

...la question la plus énigmatique de toutes : si un faux est si habile que même après l'examen le plus approfondi et le plus fiable son authenticité demeure ouverte au doute, ne s'agit-il pas d'une œuvre d'art aussi satisfaisante que si elle était vraie sans équivoque ?

Aline B. SAARINEN, *New York Times Book Review*, 30 Juillet 1961,
p. 14.

[...]

3. La contrefaçon impossible*

1 Un deuxième problème concernant l'authenticité naît du fait curieux qu'en musique, contrairement à la peinture, il ne peut y avoir de contrefaçon d'une œuvre connue. Il existe, il est vrai, des compositions se prétendant frauduleusement de Haydn, de même qu'il y a des tableaux se prétendant mensongèrement de Rembrandt, mais la Symphonie de Londres, contrairement à la *Lucrèce*, ne peut faire l'objet d'une contrefaçon. Le manuscrit de Haydn ne constitue pas une instance plus vraie de la partition qu'une copie imprimée ce matin et l'exécution d'hier soir n'est pas moins vraie que celle de la création. La précision des copies de la partition peut varier, mais toutes les copies exactes, même si elles sont des contrefaçons du manuscrit de Haydn, sont des instances vraies de la partition. L'exactitude et la qualité des interprétations peuvent varier, de même que leur « authenticité » d'un genre plus ésotérique ; mais toutes les interprétations correctes sont des instances vraies de l'œuvre¹. Au contraire, même les copies les plus exactes du tableau de Rembrandt sont de simples imitations ou des contrefaçons, et pas des instances nouvelles de l'œuvre. D'où vient cette différence entre les deux arts ?

Commentaire L'« authenticité d'un genre plus ésotérique » mentionnée vise peut-être des questions d'interprétation historique : instruments d'époque, diapason ancien, etc.

2 Convenons de dire qu'une œuvre d'art est *autographique* si et seulement si la différence entre l'original et la contrefaçon est significative ; ou, mieux, si et seulement si même la copie la plus exacte ne peut pour autant compter comme vraie². Si une œuvre est autographique, l'art dont elle découle peut aussi être dit autographique. Donc la peinture est autographique, la musique ne l'est pas, elle est *allographique*. Ces termes ne sont proposés que pour la

* [NdT] Le chapitre III est subdivisé en cinq sections constituant deux questions et leur réponse, suivies d'une conclusion. La section 1 était intitulée « La contrefaçon parfaite » (*The perfect fake*) et prenait exemple de la *Lucrèce* de Rembrandt ; la section 2 était intitulée « Réponse » (*The answer*). Les trois sections suivantes sont traduites ici. La traduction proposée ici n'a pas été comparée avec celle de Jacques Morizot publiée chez Jacqueline Chambon, 1990.

¹ Il peut bien entendu y avoir des contrefaçons d'interprétations. Ce sont des interprétations qui prétendent être d'un certain musicien, etc. ; mais même celles-ci, si elles correspondent à la partition, sont des instances vraies de l'œuvre. Et ce qui m'importe ici, c'est la distinction entre les arts fondée sur la possibilité de contrefaçon des œuvres elles-mêmes, pas des instances d'œuvres. Voir en outre ce qui est dit en section 4 ci-dessous concernant les contrefaçons d'éditions d'œuvres littéraires et d'exécutions musicales.

² Ceci doit être considéré la version préliminaire d'une différence qu'il faudra formuler plus précisément. Beaucoup de ce qui suit dans ce chapitre, de même, a un caractère d'introduction exploratoire à des questions dont l'examen dans les chapitres suivants devra être plus complet et plus détaillé.

facilité et n'impliquent rien concernant l'individualité d'expression requise ou possible dans ces arts. Le problème auquel nous sommes confrontés est alors de rendre compte du fait que certains arts sont autographiques, d'autres pas.

3

Une différence remarquable entre la peinture et la musique est que le travail du compositeur est achevé lorsqu'il a écrit la partition, même si ce sont les exécutions qui constituent les produits finis, tandis que le peintre doit finir lui-même le tableau. Peu importe le nombre des études ou des révisions dans l'un ou l'autre cas, la peinture, en ce sens, est un art à une phase, la musique un art à deux phases.

Commentaire On peut noter au passage que le tableau n'est pas toujours achevé par le peintre, que nombre de tableaux anciens sont produits en atelier. Le tableau n'est pas achevé tant que ce travail collectif n'a pas été réalisé, alors que dans le cas de la musique l'œuvre est achevée avant le travail collectif de l'orchestre. Nelson Goodman utilise ici le mot *picture* pour désigner le tableau : au sens propre, c'est « l'image » et Goodman veut peut-être dire que c'est la production de l'image initiale, celle qui servira à la réalisation en atelier, qui est à une phase ; on pourrait se demander alors si cette image initiale n'est pas, d'une certaine manière, une partition... Est-il concevable qu'un atelier produise deux ou plusieurs originaux à partir d'un seul carton du peintre ? Comme le fait remarquer Gérard Genette (*L'Œuvre de l'art* I, p. 188 sq.), il ne pourrait s'agir que de *répliques* et ces multiples « originaux » ne seraient pas identiques l'un à l'autre.

Mais un art serait-il autographique si et seulement si il était à une phase ? Les contre-exemples viennent immédiatement à l'esprit. D'abord, la littérature n'est pas autographique alors qu'elle est à une phase. Il ne peut exister de contrefaçon de l'*Élégie* de Gray. Toutes les copies exactes du texte d'un poème ou d'un roman en constituent l'œuvre originale. Pourtant, ce que l'auteur produit est le produit fini : le texte n'est pas simplement un outil pour la lecture orale de la manière dont la partition est un outil pour l'exécution musicale. Un poème non récité n'est aucunement dans le même état d'abandon qu'un air non chanté et la plupart des œuvres littéraires ne sont jamais lues à haute voix. On pourrait être tenté de faire de la littérature un art à deux phases en considérant les lectures silencieuses comme les produits finis ou les instances de l'œuvre. Mais alors la vision d'un tableau ou l'audition d'une exécution se qualifieraient aussi comme produits finis ou comme instances, de sorte que la peinture comme la littérature seraient des arts à deux phases et la musique un art à trois phases. Ensuite l'impression, art à deux phases, est pourtant autographique. Le graveur, par exemple, produit une planche à partir de laquelle des épreuves sont faites sur papier. Ces épreuves sont les produits finis et, bien qu'elles puissent varier considérablement de l'une à l'autre, ce sont toutes des instances de l'œuvre originale. La copie la plus exacte produite autrement que par tirage à partir de cette planche ne compte pas comme original, mais bien comme imitation ou comme contrefaçon.

Commentaire On notera que Goodman paraît ici considérer que le texte écrit est [toujours] le produit fini de la littérature, alors que seule l'exécution sonore serait le produit fini de la musique. Il va de soi pourtant que la poésie peut être récitée ou déclamée, que le théâtre doit normalement être joué : ces arts sont ou peuvent être à deux phases. La musique, d'autre part, peut être lue, peut n'être jamais jouée : elle peut donc être à une phase. Il faut sans doute en conclure que le nombre des phases n'est pas une caractéristique de l'un ou l'autre art, mais seulement de situations particulières de production/réception.

Gérard Genette écrit (*L'Œuvre de l'art* I, p. 87-88) : « Il me semble d'ailleurs que la distinction entre arts à une et à deux phases ne s'articule pas exactement comme le dit Goodman. L'opposition entre le régime de la musique et celui de la littérature n'est nullement aussi catégorique et beaucoup plus fluctuante qu'il ne semble le supposer : il a existé et il existe encore des situations où la littérature fonctionne plutôt en deux phases (par exemple au théâtre), et il en existe où la musique, par force ou par choix, fonctionne en une seule phase, celle qui produit une partition que des musiciens liront sans la « jouer ». Il existe aussi des formes de « littérature » purement orales, et de musique non écrite, dont la phase unique n'est donc pas celle d'une notation éventuellement en attente d'exécution, mais plutôt d'une exécution première, éventuellement susceptible de notation. Bref, les relations entre ces deux modes de manifestation ne sont peut-être pas le plus correctement décrites en termes (diachroniques) de « phases », mais plutôt en termes synchroniques, ou achroniques [...]. [Genette discute ici du cas de la gravure ou de la photographie, où la planche ou le négatif précèdent nécessairement le produit fini, qui seul peut être multiple.] En littérature, en musique et [...] dans tous les arts allographiques, l'ordre de succession entre exécution et notation n'est [...] nullement prescrit par une relation de causalité. [...] Les arts allographiques ne sont pas constitutivement des arts à deux phases, mais plutôt des arts susceptibles de deux modes de manifestation, dont l'ordre est relativement indifférent. »

Ces remarques soulèvent d'abord la question des notations que l'on pourrait qualifier d'« antérieure » ou « postérieure » — dénominations qui correspondent approximativement à celles des notation « prescriptive » ou « descriptive » chez Charles Seeger, mais sans impliquer des rôles particuliers (prescriptif ou descriptif) de l'écriture musicale, qui restent à discuter.

Mais il y a plus : à savoir le problème de la littérature et de la musique orales. Jusqu'à quel point leurs exécutions sont-elles véritablement « premières », comme l'écrit Genette ? Pour qu'elles soient véritablement premières, ne faudrait-il pas qu'elles soient *ex nihilo* ? Et si elles ne le sont pas complètement, qu'est-ce qui existe *avant* ? Bref, la tradition [orale] ne doit-elle pas être considérée en elle-même comme une forme de notation, en tant qu'elle est une *inscription* dans la mémoire collective ?

4 Jusqu'ici nos résultats sont négatifs : les arts à une phase ne sont pas tous autographiques et les arts autographiques ne sont pas tous à une phase. En outre, l'exemple du tirage d'épreuves réfute l'hypothèse imprudente selon laquelle dans tout art autographique une œuvre particulière ne peut consister qu'en un objet unique. La démarcation entre art autographique et art allographique ne coïncide pas avec celle entre art à une phase et art à phases multiples. L'une des seules conclusions positives que l'on puisse tirer est que les arts autographiques sont ceux qui sont singuliers dans leur première phase. La gravure est singulière dans sa première phase — la planche est unique — et la peinture l'est dans sa seule phase. Mais ceci n'est pas très utile, parce qu'il est à peu près aussi difficile de dire pourquoi certains arts sont singuliers que de dire pourquoi ils sont autographiques.

4. La raison

5 Pourquoi donc est-il aussi impossible de produire une contrefaçon de la symphonie de Haydn ou du poème de Gray que de faire un original du tableau de Rembrandt ou de sa gravure *Tobie aveugle* ? Supposons qu'il existe différentes copies manuscrites et de nombreuses éditions d'une œuvre littéraire. Les différences entre elles — style et taille de l'écriture ou de la police, couleur de l'encre, type de papier, nombre et disposition des pages, état, etc. — sont sans importance. Tout ce qui compte, c'est ce qui pourrait être appelé l'identité orthographique : exacte correspondance des séquences de lettres, des espaces et des marques de ponctuation.

Commentaire Gérard Genette (p. 89) écrit : « l'expression anglaise *sameness of spelling* a le mérite de ne pas trop favoriser *a priori* le mode scriptural : il s'agit en somme de son identité linguistique, en amont de toute séparation entre l'oral et l'écrit, et que doivent respecter, pour être correctes, toute inscription et toute profération ». Cela est vrai sans doute, puisque le mot anglais *spelling* ne contient pas le suffixe *-graphie* qui est dans « orthographe » ; sauf que le *spelling* n'est évident que dans l'écriture. *To spell* a probablement pour traduction rigoureuse le français « épeler » — dont le sens profond n'est pas très évident. « Épeler » c'est, me semble-t-il, énoncer des unités successives en les distinguant les unes des autres. Les unités en question sont, de toute évidence, des graphèmes (comme nous l'a fait remarquer Georges Molinié en séminaire) — c'est-à-dire des unités élémentaires de la langue, envisagées indépendamment de leurs particularités d'énonciation, d'accent, d'intonation. L'économie de la langue, Martinet l'a bien montré, est fondée sur le fait que les unités de seconde articulation sont en petit nombre (à peine une vingtaine, aujourd'hui, pour la langue française) : le fonctionnement des langues repose sur un *alphabet* ; c'est cet alphabet que l'on peut épeler.

La *sameness of spelling*, l'identité d'épellation dont parle Goodman est donc au minimum une identité de la chaîne des phonèmes ou plus précisément des graphèmes : on voit immédiatement que cette identité est liée à notre écriture alphabétique et ne se vérifie pas dans la chaîne sonore. Il en va de même en musique, où l'identité de l'œuvre s'établit notamment par une vérification que les « notes » ont été correctement épelées. Mais le mot « note » lui-même renvoie déjà au mode scriptural. C'est la raison pour laquelle je soutiens, depuis longtemps, que la notation musicale ne peut en aucun cas être considérée comme une notation de la substance de l'expression (la chaîne sonore) et qu'elle doit être comprise au contraire comme un décalage de la forme de l'expression, enregistrant les unités sémiotisées conçues par le compositeur. On aperçoit ici une des causes principales de la difficulté d'une notation *a posteriori* dans le cas des musiques orales : il s'agit de distinguer les limites de la pertinence sémiotique dans la masse des informations non pertinentes fournies par la substance de l'expression.

Dans le cas d'une littérature orale, celle du récit mythique par exemple, une forme d'identité d'épellation pourrait se vérifier à un niveau supérieur — non pas celui des graphèmes ou des unités de première articulation au sens de Martinet, cependant, mais bien celui d'unités narratologiques. Il ne s'agit pas, en d'autres termes, d'identifier les mots plutôt que les lettres, mais bien ce que Roland Barthes avait appelé « noyaux » du discours (« Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8, 1966 ; *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981, p. 15), points nodaux où les choses s'infléchissent. On imaginerait alors une « partition de noyaux narratologiques », semblable à une « partition de notes », acceptant de la même manière un certain niveau de variation dans l'énonciation.

Il est regrettable qu'une certaine école de narratologie musicale n'ait pu envisager ces noyaux narratologiques que du point de vue naïf d'une sémantique référentielle, réduisant la narratologie à la question de savoir « ce qui est raconté ». Il faudrait, au contraire, envisager la narratologie du point de vue d'une sémantique strictement musicale, non référentielle, dont les noyaux correspondraient par exemple, dans le cas de la musique occidentale, aux points de modulation (la conception schœnbergienne des « régions » de la tonalité semble constituer un modèle possible de ce type de « narratologie tonale »).

On peut s'interroger de même sur le statut d'une grille harmonique de jazz : s'agit-il d'une partition ? Et je laisse aux étudiants de la musique du domaine du maqam d'imaginer comment une conception du même ordre permettrait d'éclairer la question de la circulation parmi les *genres* d'un maqam donné.

Du point de vue de la *sameness of spelling* il faudra se demander si toutes les œuvres qui se conforment à la même grille harmonique sont autant d'instances d'une même œuvre ou, dans le cas d'une musique maqamique, si telle réalisation particulière peut être considérée réaliser la même œuvre que telle autre réalisation, en raison d'une identité d'épellation des genres. Le problème s'avérera sans doute plus complexe encore : ni la grille harmonique, ni le parcours des genres, pas plus d'ailleurs qu'un plan tonal, ne peuvent garantir l'identité de l'œuvre.

Toute séquence — même une contrefaçon du manuscrit de l'auteur ou d'une édition donnée — qui correspond à une copie correcte est elle-même une copie correcte et aucune copie correcte n'est plus l'œuvre originale qu'aucune autre. Et puisque tout ce qui n'est pas un original de l'œuvre doit échouer à rencontrer ces conditions explicites, il ne peut y avoir d'imitation trompeuse, de contrefaçon, de cette œuvre. La vérification de l'orthographe suffit pour identifier une instance de l'œuvre et orthographier correctement suffit à en produire une nouvelle instance. En vérité, le fait qu'une œuvre littéraire est une notation définie, consistant en certains signes ou caractères combinés par concaténation, fournit le moyen de distinguer les propriétés constitutives de l'œuvre de toutes les propriétés contingentes, c'est-à-dire d'en déterminer les caractéristiques nécessaires ainsi que les limites de variation autorisée pour chacune d'entre elles. Il suffit de s'assurer que la copie considérée est correctement orthographiée pour déterminer qu'elle rencontre toutes les exigences de l'œuvre en question. En peinture au contraire, en l'absence d'aucun alphabet de caractères, aucune des propriétés picturales — aucune des propriétés de l'œuvre picturale en tant que telle — ne peut être relevée comme constitutive ; aucune caractéristique ne peut être écartée comme contingente et aucune variation comme insignifiante. Le seul moyen d'établir avec certitude que la *Lucrèce* observée est authentique est d'établir le fait historique qu'il s'agit bien de l'objet même fait par Rembrandt. Dès lors, l'identification physique du produit de la main de l'artiste et, par conséquent, la conception de la contrefaçon d'une œuvre particulière prennent en peinture une signification qu'elles n'ont pas en littérature³.

6 Ce qui vient d'être dit des textes littéraires s'applique évidemment aussi aux partitions musicales. L'alphabet est différent et les caractères d'une partition ne sont pas enfilés les uns après les autres comme dans un texte, mais disposés en un réseau plus complexe. On se trouve néanmoins confronté à un ensemble limité de caractères et de positions où les situer et la correction de l'orthographe, dans un sens à peine étendu, demeure la seule exigence pour une instance vraie d'une œuvre. Toute fausse copie comporte des fautes d'orthographe — a quelque part, au lieu du caractère correct, soit un autre caractère, soit une marque illisible qui n'est pas du tout un caractère dans la notation en question.

Commentaire Ces considérations sur la notation doivent être liées à un questionnement de la matérialité de l'œuvre. Ni l'œuvre littéraire, ni l'œuvre musicale ne sont « matérielles » : ce ne sont pas des objets physiques. Il semblerait qu'elles ne peuvent exister que par la médiation d'un objet physique qui les « représenterait » (qui les *prescrit* ou les *décrit*), mais sans en tenir lieu. Gérard Genette règle ce problème par la notion d'*objet d'immanence* : matériel (objet physique) en peinture ou en sculpture (mais aussi en gravure), idéal en littérature ou en musique. C'est tout le « drame », pourrait-on dire, du « niveau neutre » de la tripartition de Molino et Nattiez : si son rôle se réduit à assurer un *ersatz* d'existence matérielle de l'œuvre musicale, il n'y a sans doute pas lieu de s'y arrêter longuement. Si par contre la « partition », orale ou écrite, est l'inscription d'un projet, fut-il graphémique ou narratologique aux sens esquissés ci-dessus, alors elle requiert toute notre attention...

7 Mais qu'en est-il des exécutions musicales ? La musique n'est pas non plus autographique dans cette seconde phase, et pourtant l'exécution ne consiste en aucune manière en caractères d'un alphabet. Les propriétés constitutives attendues d'une exécution de la symphonie sont plutôt celles *prescrites* par la partition ; et les exécutions conformes à la partition peuvent être très différentes du point de vue de caractéristiques musicales telles que le tempo, le timbre, le phrasé ou l'expressivité. Il faut plus en effet, pour déterminer la

³ Cette identification ne garantit pas que l'objet possède les propriétés picturales qu'il avait à l'origine. La confiance faite à l'identification physique ou historique ne peut être transcendée que lorsqu'on dispose de moyens de déterminer que les propriétés requises sont présentes.

conformité, que la seule connaissance de l'alphabet : il faut la capacité de mettre les signes visibles dans la partition en corrélation avec les sons appropriés — il faut, en quelque sorte, reconnaître une prononciation correcte, sans cependant qu'il soit nécessaire de comprendre ce qui est prononcé. La compétence requise pour identifier ou pour produire les sons demandés par une partition s'accroît avec la complexité de la composition, mais il existe néanmoins un test de conformité théoriquement décisif et une exécution, quels que soient sa fidélité interprétative et son mérite propre, a ou n'a pas les propriétés constitutives d'une œuvre donnée : elle est ou n'est pas exactement une interprétation de cette œuvre, selon qu'elle passe ce test ou non. Aucune information historique concernant la production de l'exécution ne peut affecter le résultat. Par conséquent, toute tromperie concernant les frais de production est hors de propos et la notion même d'une exécution qui constituerait une contrefaçon de l'œuvre est sans signification.

Commentaire La conception *prescriptive* de la partition mérite évidemment plus de débats et doit être inscrite comme l'une des problématiques de notre séminaire. Il faudra considérer cette problématique notamment du point de vue goodmanien. La distinction entre notation *prescriptive* et notation *descriptive* (ou notation *antérieure* et notation *postérieure*) concerne évidemment la nature de l'œuvre dans sa première phase : une œuvre musicale jouée avant que d'être écrite doit probablement être considérée comme autographique au sens Goodmanien ; on pourrait donc argumenter qu'une partition descriptive ne peut, en un certain sens, qu'être une contrefaçon. Mais on aperçoit immédiatement que le problème est plus complexe.

8 Il existe pourtant des contrefaçons d'exécutions, comme il y en a de manuscrits ou d'éditions. Ce qui fait d'une exécution une instance d'une œuvre donnée n'est pas la même chose que ce qui fait qu'une exécution est une première, ou jouée par un certain musicien, ou sur un violon de Stradivarius. Qu'une exécution ait ces propriétés est matière de fait historique. Une exécution prétendant faussement posséder aucune de ces propriétés compte comme contrefaçon, non pas de la composition musicale, mais d'une exécution donnée ou d'une classe d'exécutions.

La comparaison entre le tirage d'épreuves et la musique est particulièrement parlante. On a déjà noté que la gravure, par exemple, est comme la musique en ce qu'elle a deux phases et qu'elle est multiple à sa seconde phase. Mais alors que la musique n'est autographique à aucune de ses deux phases, le tirage d'épreuves l'est à chacune. Ici, la situation de la plaque gravée est manifestement la même que celle d'un tableau : la certitude de l'authenticité ne peut venir que de l'identification de l'objet réellement produit par l'artiste. Mais puisque plusieurs épreuves de cette même plaque sont toutes des instances vraies de l'œuvre, quelles que soient leurs différences de couleur, de quantité d'encre, de qualité d'impression, de type de papier, etc., on pourrait attendre un parallélisme complet entre les épreuves et les exécutions musicales. Il peut cependant y avoir des épreuves qui sont des falsifications de *Tobie aveugle*, mais pas d'exécutions qui seraient des falsifications de la Symphonie de Londres. La différence est qu'en l'absence de notation, non seulement il n'existe aucun test de correction orthographique pour une planche, mais qu'il n'existe pas non plus de test de conformité entre une planche et une épreuve. La comparaison entre une épreuve et une planche, ou entre deux planches, n'est pas plus conclusive que celle entre deux tableaux. Des différences mineures peuvent être négligées et il n'existe aucune règle permettant d'en exclure aucune comme non essentielle. Le seul moyen de s'assurer qu'une épreuve est vraie consiste à déterminer si elle a été faite au moyen d'une planche déterminée⁴. Une épreuve qui prétendrait faussement avoir été produite ainsi serait une contrefaçon de l'œuvre au sens propre du terme.

Commentaire On voit bien à quoi Goodman veut en venir (et à quoi il nous faudra venir ultérieurement) : il s'agit de ce qu'il appelle la « fonction première » de la notation, qui est d'assurer l'identité de l'œuvre (« Une partition, qu'elle soit ou non utilisée comme guide pour une exécution, a pour fonction première l'identification autorisée d'une œuvre d'exécution à exécution », p. 128). Mais quelle est alors l'identité d'une œuvre non écrite ? Est-il

⁴ Pour être authentique, une épreuve n'a pas besoin d'avoir été tirée par l'artiste. D'ailleurs, dans le cas d'une gravure sur bois, l'artiste se contente parfois de tracer un dessin sur le bloc, laissant à autrui le soin de le découper — les blocs de Holbein, par exemple, ont généralement été sculptés par Lützelberger. L'authenticité, dans un art autographique, dépend toujours du fait que l'objet a ou n'a pas l'histoire de production requise, aussi compliquée soit-elle ; mais cette histoire n'inclut pas toujours que l'exécution finale ait été réalisée par l'artiste initial.

possible de reproduire une œuvre musicale sans partition ? S'agit-il ou non, d'une exécution à l'autre, de la même œuvre ? En d'autres termes, l'œuvre serait-elle déjà allographique, avant que d'être écrite ? Existerait-il des schémas allographiques (ceux qui permettraient de distinguer la même œuvre dans diverses interprétations) antérieurs à la notation ? Nous y reviendrons dans un instant.

9 Ici, comme précédemment, il faut prendre soin de ne pas confondre l'authenticité avec le mérite esthétique. Que la distinction entre l'original et la contrefaçon soit importante du point de vue esthétique n'implique pas, on l'a vu, que l'original soit supérieur à la contrefaçon. Un tableau original peut être moins satisfaisant qu'une copie inspirée. Un original abîmé peut avoir perdu l'essentiel de son mérite initial. Une épreuve tirée d'une planche trop usée peut, d'un point de vue esthétique, être bien plus éloignée d'un tirage ancien qu'une bonne photographie. De même, une exécution incorrecte d'un quatuor donné, même si par conséquent elle n'en est pas strictement une instance, peut être meilleure qu'une exécution correcte — soit parce que les modifications améliorent ce que le compositeur avait écrit, ou en raison d'une interprétation sensible⁵. Ici encore, diverses interprétations correctes de mérite approximativement égal peuvent manifester des qualités esthétiques spécifiques très différentes : puissance, délicatesse, raideur, lourdeur, incohérence, etc. Donc, même lorsque les propriétés constitutives d'une œuvre sont clairement distinguées par une notation, elles ne peuvent pas être rendues identiques avec les propriétés esthétiques.

10 Parmi d'autres arts, la sculpture est autographique ; la sculpture de fonte est comparable à l'impression d'épreuves, tandis que la sculpture taillée est comparable à la peinture. L'architecture et le théâtre, par contre, sont plus proches d'être comparables avec la musique. Tout bâtiment conforme aux plans et aux spécifications, toute représentation du texte d'une pièce conforme aux indications scéniques, sont des instances aussi vraies de l'œuvre que n'importe quelle autre. Mais l'architecture semble se distinguer de la musique en ce que le test de conformité d'un bâtiment à ses spécifications ne requiert pas que celles-ci soient ni prononcées ni transcrites sous forme sonore, mais bien que leur application soit comprise. Ceci est vrai aussi pour les indications de mise en scène d'une pièce de théâtre, par opposition à ses dialogues. Ceci fait-il de l'architecture ou du théâtre des arts moins complètement allographiques ? Une fois encore, un plan d'architecte ressemble beaucoup à une esquisse de peintre ; et la peinture est un art autographique. Sur quelle base pouvons-nous dire qu'une véritable notation est à l'œuvre dans un cas et pas dans l'autre ? De telles questions ne trouveront une réponse qu'après une analyse relativement laborieuse.

11 Puisqu'un art paraît être allographique précisément dans la mesure où il est susceptible de notation, le cas de la danse est particulièrement intéressant. On a ici un art sans notation traditionnelle et où les moyens, et même les possibilités, de développer une notation adéquate restent matière à controverse. La recherche d'une telle notation est-elle raisonnable dans le cas de la danse et pas dans celui de la peinture ? Ou, plus généralement, pourquoi l'usage d'une notation est-il plus approprié dans certains arts que dans d'autres ? Très brièvement et très grossièrement, la réponse pourrait être à peu près la suivante. Lorsque les arts ne sont que de transition, comme dans le chant ou la récitation, ou lorsqu'ils requièrent de nombreux participants pour leur production, comme en architecture ou en musique symphonique, une notation peut être imaginée pour contourner les limitations du temps et de l'individuel.

Commentaire Le terme *transitory* utilisé ici par Nelson Goodman, est très ambigu et donc difficile à traduire. Il faut certainement comprendre que les arts « de transition » sont des arts d'interprétation, c'est-à-dire d'interface entre un projet difficile à décoder (une partition, par exemple, ou un plan d'architecte) ou à réaliser (en raison du grand nombre requis) et sa réalisation dans une œuvre d'art accessible au plus grand nombre. Le terme *transitory* trouve un écho plus loin dans le même paragraphe, lorsque Goodman parle d'arts « éphémères ». On ne peut s'empêcher de noter que les « arts impossibles à produire par une seule personne » sont aussi généralement éphémères...

Ceci implique d'établir une distinction entre les propriétés constitutives et les propriétés contingentes d'une œuvre (dans le cas de la littérature, les textes ont même supplanté les exécutions orales comme objets esthétiques premiers). La notation n'établit pas cette distinction de manière arbitraire, bien entendu : elle doit tenir compte (même si elle peut les corriger) de lignes tracées auparavant par la classification informelle des exécutions en tant

qu'œuvre d'art, ainsi que de décisions pratiques concernant ce qui est prescrit et ce qui reste facultatif. La notabilité dépend d'une pratique antérieure qui ne se développe que si les arts en question sont généralement soit éphémères, soit impossibles à produire par une seule personne. La danse, comme le théâtre ou la musique symphonique ou chorale, se qualifie pour une notabilité des deux points de vue, tandis que la peinture ne s'y qualifie ni de l'un, ni de l'autre.

12 La réponse générale à notre problème quelque peu périlleux de l'authenticité peut se résumer en quelques mots. La contrefaçon d'une œuvre d'art est un objet qui prétend frauduleusement avoir l'histoire de production requise pour l'original (ou un original) de l'œuvre. Lorsqu'il existe un test théoriquement décisif pour déterminer si l'objet a toutes les propriétés constitutives de l'œuvre en question, sans qu'il soit nécessaire de déterminer comment ou par qui elle a été produite, aucune histoire de production n'est requise et par conséquent aucune contrefaçon n'est possible. Ce test est fourni par un système de notation adapté, possédant un ensemble articulé de caractères et de positions où les placer. Pour les textes, les partitions et peut-être les plans, le test est fondé sur la correction de l'orthographe dans le cadre de cette notation. Pour les immeubles et les exécutions, le test réside dans la conformité à ce qui est correctement orthographié. L'autorité d'une notation doit être trouvée dans une classification antérieure d'objet ou d'événements en tant qu'œuvres, qui court-circuite (éventuellement par une projection légitime) toute classification par l'histoire de production. Mais l'identification définitive des œuvres, entièrement libérée de l'histoire de production, n'est réalisée que si la notation est établie. L'art allographique gagne son émancipation non par proclamation*, mais par notation.

Commentaire Le terme *proclamation* est lui aussi ambigu. Il faut peut-être comprendre « profération », ce qui signifierait que l'art ne devient pas allographique par un simple processus d'énonciation, mais bien par le fait que cette énonciation se réalise dans un système de notation. Il ne s'agirait donc pas non plus d'une opposition entre énonciation orale *vs* écrite (un dessin peut être considéré comme « écrit »), mais bien du fait que cette écriture repose sur un système notationnel, sur un ou plusieurs alphabets, bref sur une économie de notation.

5. Une tâche

13 Les deux problèmes d'authenticité discutés ci-dessus forment des questions d'esthétique assez particulières et périphériques. Y répondre de pourrait fonder une théorie esthétique, fut-elle embryonnaire. Mais échouer à y répondre pourrait bien signifier la fin d'une telle théorie et leur exploration indique le chemin de problèmes et de principes plus fondamentaux de la théorie générale des symboles.

14 Nombre des points abordés ici requièrent une étude bien plus attentive. Jusqu'ici, je n'ai que vaguement décrit, sans vraiment la définir, la relation de conformité et d'identité orthographique. Je n'ai pas examiné les caractéristiques qui distinguent les notations ou les langages notationnels des autres langages et des non langages. Et je n'ai pas discuté les différences subtiles entre une partition, un script et une esquisse. Ce qui manque à ce stade est une étude fondamentale et approfondie de la nature et de la fonction de la notation dans les arts. C'est ce qui sera entrepris dans les deux chapitres qui suivent.

Commentaire Au fond ce qui est intéressant dans tout ceci, c'est de voir à quel point un philosophe du langage ou de l'art, peu informé en musique, s'est senti néanmoins dans l'obligation de prendre la musique en compte, tellement elle s'avère constituer un cas particulier — et général !