

la relation étroite qui existe entre l'interprétation et l'expérience esthétique.

Car pour autant que l'appréciation formelle implique que soit discernée la structure d'une œuvre par rapport à ce qui en constitue l'objet ou le dessin, une interprétation est généralement requise afin de les identifier. De même, dans l'interprétation des points de vue thématiques propres à une œuvre, on ne peut pas faire l'économie d'une reconnaissance de ses qualités. Ainsi, même si l'interprétation ne constitue pas un paradigme incontestable de l'expérience esthétique, elle ne s'en révèle pas moins intimement liée aux activités qui en font partie.

La notion d'expérience esthétique est récemment tombée en disgrâce en raison de la mauvaise réputation qui entoure les idées de désintéressement et de ce qui la soustrait apparemment à toute considération de type politique. Selon la conception déflationniste, toutefois, aucun fossé ne sépare l'expérience esthétique de l'analyse politique. D'une part, l'appréciation formelle inclut la prise en compte des structures rhétoriques de l'œuvre susceptibles d'entrer elles-mêmes en considération dans la plupart des analyses politiques imaginables; et d'autre part, une analyse politique peut difficilement passer pour crédible si elle se montre insensible aux qualités expressives. Il faut mettre un terme au moratoire qui frappe l'expérience esthétique dans les humanités, non seulement parce que l'expérience esthétique possède une valeur pour l'analyse politique, mais aussi parce que, public ou éducateurs, nous n'avons pas d'autre province que la gamme tout entière des réponses appropriées à l'art, l'expérience esthétique y compris.

Traduit par Jean-Pierre COMETTI

Esthétique contemporaine

*Textes réunis par J.-P. Cometti, J. Morivet
et R. Pouivet*

Paris, 1992, 2005

NELSON GOODMAN

L'ART EN ACTION *

ACTIVATION

Dans mes écrits récents, j'ai été amené à examiner des questions comme « Qu'est-ce que l'art ? » et à m'interroger sur l'implémentation¹ des œuvres, le rôle de la conservation et de la restauration (ou, pour abrégé, de leur maintenance), le rôle du musée et les perspectives d'une économie esthétique. L'attention accordée à ces questions apparemment hétérogènes m'a permis de découvrir les importantes connexions qui existent entre elles, et de me concentrer sur l'importance du

* N. Goodman, « L'art en action », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 41, 1992, p. 7-13.

1. Le paragraphe 9 de la 4^e section de l'ouvrage de l'auteur intitulé *Of Mind and Other Matters*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, *L'art en théorie et en action*, expose en détail ce qu'il entend par le terme *implémentation* : « L'implémentation d'une œuvre d'art peut être distinguée de son exécution – que celle-ci comporte une ou deux étapes. Un roman est achevé lorsqu'il est écrit, une peinture lorsqu'elle est peinte, une pièce lorsqu'elle est jouée. Mais un roman laissé dans un tiroir, une peinture rangée dans une réserve, une pièce jouée dans un théâtre vide n'accomplissent pas leur fonction. Pour fonctionner, le roman doit être publié d'une manière ou d'une autre. La peinture montrée, de façon publique ou privée, la pièce présentée à un public. La publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation – et des manières de faire entrer les arts dans la culture. L'exécution consiste à faire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner » [N.d.T.].

fonctionnement des œuvres. J'ai été conduit à soutenir que la question « Quand y a-t-il art ? » a priorité sur la question « Qu'est-ce que l'art ? », que l'implémentation ou l'activation des œuvres n'est pas moins importante que leur réalisation, qu'à leur maintenance doivent être associés le maintien ou la réactivation de leurs capacités fonctionnelles, et à dire que pour l'esthétique comme pour la finance, les intérêts, autant que le capital, doivent être dûment pris en compte.

Certains aspects du fonctionnement d'une œuvre d'art réclament un complément d'attention. Le fonctionnement d'une œuvre consiste dans la réponse d'un public ou d'un auditoire destiné à la saisir, à la comprendre et à comprendre, à travers elle, d'autres œuvres et d'autres expériences. Il s'agit d'un phénomène subtil et complexe, qui peut être affecté par tout ce qui affecte l'objet lui-même, le spectateur ou les circonstances de l'observation, et cela est encore plus clair lorsqu'on a affaire à des exemples réels, plus que pour toute description générale. Cela peut se produire de façon soudaine et saisissante lorsqu'une œuvre est juxtaposée à une autre, qui s'apparente à elle et s'y oppose de manières inattendues, lorsqu'un rayon de soleil frappe une sculpture sous un angle nouveau, de manière plus graduelle à la faveur de commentaires appropriés, voire avec le développement de la conscience d'autres œuvres, d'autres arts et d'autres cultures. Un vaste mélange bigarré de facteurs, de l'encadrement à la lumière, en passant par l'exposition, la publication, l'éducation et la publicité, peut intervenir dans la façon dont une œuvre agit, dans le déclenchement, l'augmentation, la rectification, le blocage, l'inhibition ou l'interruption de son fonctionnement. J'ai appelé implémentation le problème et le processus qui vise à gérer de tels facteurs positifs et négatifs, dans le but d'optimiser le fonctionnement d'une œuvre; mais comme ce mot pourrait évoquer l'utilisation d'un objet inerte, je préfère souvent parler d'activation. Car je considère davan-

tage les œuvres d'art comme des machines ou des personnes, c'est-à-dire comme des entités dynamiques qui ont souvent besoin d'être mises en marche, remises en marche et maintenues en fonctionnement.

Bien que l'activation d'une œuvre ne soit habituellement pas effectuée par l'artiste et en appelle souvent à des procédures routinières, voire serviles, accomplies par des techniciens, elle ne doit pas être négligée comme une question purement pratique et artistiquement accessoire; car ce que les œuvres *sont* dépend en dernier ressort de ce qu'elles *font*. Aussi mon propos, en examinant quelques questions sur l'activation est-il de nature théorique, et non technologique. La philosophie de l'art ne vise pas plus un manuel d'activation que des instructions ou des conseils sur la manière de peindre.

Optimiser le fonctionnement d'une œuvre ne consiste pas simplement à maximiser la quantité ou l'intensité de l'activité; il s'agit plutôt de maximiser le fonctionnement de l'œuvre comme œuvre d'art, en tant que telle ou telle œuvre particulière, de manière à en susciter la pénétration et la compréhension. La compréhension d'une œuvre présente souvent de nombreux aspects qui réclament différentes mesures d'activation. Mieux, puisqu'il peut en exister plusieurs, différentes et correctes, mais pas toujours compatibles, nous ferions mieux de parler d'un, plutôt que du fonctionnement approprié d'une œuvre — étant entendu qu'il peut y avoir plusieurs façons correctes, également possibles, d'en assurer l'activation.

LA LUMIÈRE CONTRE LA VIE

Parmi les facteurs qui contribuent à l'activation des peintures, des dessins ou des gravures, la lumière est le plus commun, le plus nécessaire et celui qu'on peut le mieux utiliser. Il est à la fois variable et contrôlable. La lumière

aveugle lorsqu'elle est trop faible ou trop vive. Une lumière d'une couleur ou d'une nature inadéquate, ou qui jaillit d'un mauvais angle, peut défigurer. Sous un meilleur éclairage, des détails obscurs peuvent émerger et l'organisation d'ensemble être ainsi mieux saisie, avec pour résultats de nouveaux aperçus. Un éclairage adéquat, même trop faible ou trop vif, pourra être altéré par d'autres aspects de l'environnement ou de l'installation, comme la couleur et les contrastes des œuvres voisines, la couleur et la lumière du mur, du plafond, du sol, voire de la salle d'où le spectateur vient de sortir. Et naturellement, un éclairage adéquat n'est pas nécessairement unique, ni définitif. Un éclairage occasionnel inhabituel, éclairant par alternance ou par flashes, sous un grand angle ou de manière stroboscopique, par infra rouge ou ultra violet, peut se révéler momentanément ou même (rétrospectivement) durablement efficace. À vrai dire, l'éclairage d'une œuvre destiné à optimiser son fonctionnement réclame un réseau d'expériences inquisitrices, d'ajustements délicats et de jugements épineux de la part de ceux qui en ont la responsabilité. La complexité en est d'autant plus grande que d'autres éléments d'installation entrent également en jeu. Par bonheur pour le philosophe, ce n'est pas à lui de s'occuper de cela, pas plus que de la réalisation d'une œuvre d'art. Il peut, la conscience tranquille, laisser cela aux institutions ou aux individus et aux experts responsables des œuvres.

Mais il existe un problème plus profond, que pose un paradoxe têtue : la lumière, qui est un élément puissant, malléable et virtuellement indispensable lorsqu'il s'agit d'activer un dessin, une aquarelle ou un tableau, est aussi un élément insidieusement destructeur. Un éclairage trop faible pour offrir un minimum de visibilité peut parfaitement suffire à faner, altérer l'œuvre de quelque façon, et cela jusqu'à la détruire. Plus l'éclairage est fort, plus les dégâts sont importants. Afin d'optimiser le fonctionnement d'une œuvre, il peut arriver que

l'on en abrège la durée, et les mesures prises pour protéger une œuvre peuvent en contrarier le fonctionnement. Car pour une œuvre d'art, comme pour un être humain, le paradoxe fondamental réside en ceci que vivre signifie mourir. Les exigences antagonistes d'activation et de conservation placent ceux qui sont responsables des œuvres dans un dilemme permanent. En permanence, une décision doit être prise au détriment de l'une ou de l'autre, ou en faveur d'un compromis entre les deux. Un exemple extrême (que ce soit le cas ou qu'on l'envisage) nous est fourni par le fait de mettre sous clé et dans la pénombre, par souci de protection, un manuscrit enluminé.

Nous nous trouvons ici confrontés à un problème différent de ceux qui ont été précédemment envisagés. Des praticiens perspicaces et expérimentés peuvent parvenir à apprécier équitablenent les vertus et les vices d'un éclairage. Mais une décision portant sur un compromis entre l'efficacité et les effets destructeurs ne peut être obtenue de cette façon. Il s'agit d'une question de politique dont la profondeur et la portée exigent une approche théorique. On ne peut pas attendre de nous autres philosophes que nous prenions les décisions qu'exigent les cas particuliers ; il nous appartient seulement de nous intéresser au problème général sous-jacent, à la façon de l'aborder, et aux considérations qui peuvent être tenues pour pertinentes lorsque de telles décisions particulières doivent être prises. Nous ne tarderons pas à être confrontés au même problème sous un aspect différent.

Une dernière remarque, toutefois, avant d'en terminer avec la question de l'éclairage. Manifestement, dans la représentation (*performance*) d'une pièce de théâtre, l'éclairage joue un rôle majeur. Mais ce serait une erreur d'en conclure immédiatement que le rapport de l'éclairage à une pièce de théâtre est de même nature que celui de l'éclairage à la peinture, par exemple. Dans le cas de la peinture, l'action de l'éclairage s'exerce sur une œuvre achevée. Réalisation et

activation peuvent être clairement distinguées. D'autre part, dans le cas d'une œuvre dramatique – d'un art à deux phases – l'éclairage et tous les autres éléments de la représentation font partie de sa réalisation, car elle n'existe et n'est achevée que dans les représentations qui en sont données.

PRÉVENIR ET GUÉRIR

Une œuvre ne peut agir que si elle est en état de fonctionner. Par exemple, la peinture a besoin de lumière pour agir, mais une œuvre trop sale ne peut agir sous le seul effet de la lumière. Dans ce cas, l'éclairage et le nettoyage s'associent pour en assurer l'activation. Conservation et restauration demandent à être prises en compte dans toute étude de l'art en action. La conservation ne comprend pas seulement la protection contre un éclairage excessif, mais aussi contre les excès ou les insuffisances de température ou d'humidité, les gaz et les lueurs nuisibles, les éléments subversifs, la rouille, la pourriture et la vermine, aussi bien que les dommages physiques que peuvent causer les accidents et le vandalisme. La restauration, elle, suppose que l'on s'occupe des conséquences qu'entraînent une conservation négligente ou inefficace ou bien les fautes commises dans les tentatives de restauration antérieures.

La décision d'appliquer l'un ou l'autre des moyens destinés à préserver des conditions satisfaisantes, à les retrouver ou à s'abstenir d'entreprendre quoi que ce soit, doit être prise avec la conscience que les moyens utilisables, y compris celui de ne rien faire, sont soumis au hasard et nous font prendre le risque d'une réduction d'un fonctionnement de l'œuvre, voire de sa destruction. Or, nous n'avons aucune idée claire et rassurante de ce que peuvent être des conditions satisfaisantes ou adéquates en général. Il n'est pas jusqu'à une

maxime aussi convenue que celle de préserver, dans toute la mesure du possible, l'état originel d'une œuvre, et éventuellement de le lui restituer, qui ne tombe en disgrâce devant un bronze Shang ancien, patiné de ce vert chatoyant que lui ont légué des siècles d'inhumation; si l'on devait ôter une telle patine, il ne resterait plus qu'un fantôme grisonnant et lugubre. De telles incrustations, le lustre délicat que possède une sculpture sur bois africaine après des décennies de manipulation, la maturation naturelle des matériaux en peinture et en sculpture, l'érosion des œuvres en architecture, ne doivent pas être considérées comme des excroissances. En vérité, les décisions qui portent sur la conservation, la restauration et l'état correct d'une œuvre varient considérablement selon l'œuvre dont il s'agit et les circonstances auxquelles on a affaire. Aussi ne nous reste-t-il rien de mieux que de nous tourner maintenant, afin de les comparer, vers quelques exemples réels, là où le problème s'est posé de savoir ce qu'il y avait lieu de faire à propos de l'état d'une œuvre.

FRESQUES ET MANUSCRITS

Nous emprunterons naturellement notre premier exemple à la restauration de l'une des plus grandes œuvres d'art qui soit au monde : les fresques du plafond de la Chapelle Sixtine du Vatican, à Rome, réalisées par Michel-Ange il y a près de cinq cents ans. Au début de ce siècle une telle couche de crasse et de suie avait fini par recouvrir les peintures qu'elles en étaient devenues presque invisibles. À la différence de la patine d'un bronze ancien, une telle incrustation n'avait rien pour plaire; il s'agissait d'une excroissance propice à interdire tout fonctionnement de l'œuvre, et qui devait donc être supprimée. Après une étude scientifique approfondie, une consultation étendue, ainsi qu'un examen portant sur l'efficacité et les risques

pouvant être associés aux divers moyens de restauration susceptibles d'être employés et sur les questions de principe, les autorités responsables décidèrent de passer à l'action. Elles engagèrent un maître artisan qui, aidé par une petite équipe, consacra neuf années de travail appliqué et minutieux à enlever de ses mains le voile de deuil qui avait recouvert les peintures et à les rendre ainsi à la lumière.

Notre deuxième exemple concerne un autre ensemble de fresques, qui sont également d'une importance majeure. Leur réalisation est toutefois due à des artistes inconnus, de quatorze mille ans plus âgés que Michel-Ange; elles ont été peintes non pas sur le plafond, mais dans les profondeurs de la terre, dans les grottes de Lascaux, au sud de la France, non pas sur la fraîcheur du plâtre, mais sur de solides rocs, la peinture se mêlant parfois à des éléments de gravure ou de sculpture. Dans la mesure où ces œuvres ne sont pas aussi familières au public que celles de la Chapelle Sixtine, je citerai la brève description qu'en donne un spécialiste qui les connaît bien. Ce passage est extrait de *The Cave Artists*, de Ann Sieveking :

Lascaux est probablement la plus célèbre des grottes paléolithiques et elle ambitionne également d'être la plus belle. À l'origine, il se peut qu'elle ait eu des rivaux, mais aujourd'hui l'état de conservation dans lequel elle se trouve en fait une chose unique. Elle se situe près de Montignac en Dordogne. Elle a été découverte par hasard pendant la guerre; elle a été ouverte au public à la fin des années quarante, et il a fallu la fermer il y a près de vingt ans en raison des variations de température et d'humidité qui, occasionnées par un grand nombre de visiteurs, risquaient d'en entraîner la perte. Un traitement chimique extrêmement soigné, ainsi qu'un contrôle de l'atmosphère intérieure ont permis de sauver les peintures, mais il y a peu d'espoir qu'elle soit ouverte à nouveau [...]. Lascaux est une petite grotte (d'où les difficultés de ventilation et de contrôle des températures); elle se compose d'une galerie principale, de 30 mètres de long sur 10 mètres de large approxima-

tivement, et de deux autres galeries qui la prolongent. Sa décoration est d'une densité supérieure à celle de tout autre sanctuaire paléolithique connu. Une grande partie de la surface de la paroi est naturellement recouverte d'un calcaire au blanc cristallin, revêtu de peintures de couleur rouge, brune, noire et jaune, et leur combinaison polychrome produit un effet merveilleux. L'abondance des décors est l'une des sources d'un tel impact visuel; l'autre réside peut-être dans l'impression de mouvement qui se dégage des peintures. Les sanctuaires paléolithiques n'en donnent que de rares exemples¹.

Peu de temps après la fermeture des grottes, une réplique grandeur nature, destinée aux visiteurs, a été creusée et peinte tout à côté.

Notre troisième exemple a été déjà mentionné en passant. Il s'agit du célèbre manuscrit enluminé du quinzième siècle, connu sous le nom *Les très riches heures du Duc de Berry*. Son fonctionnement dépend évidemment de la lumière qui, en même temps, le détruit peu à peu. Un procédé répandu dans les bibliothèques consiste à n'exposer que rarement de tels manuscrits, sous une lumière faible, en les ouvrant à une page différente chaque jour, réduisant ainsi l'altération au plus bas degré compatible avec le fonctionnement des œuvres, et en les entreposant dans la pénombre, dans une atmosphère soumise à un contrôle permanent. La décision prise pour *Les Très Riches Heures* au musée de Chantilly est toutefois allée bien au-delà : après en avoir réalisé les plus belles reproductions, l'original a été enfermé pour toujours, destiné à ne plus jamais être ouvert, ni regardé par qui que ce soit.

Si l'on compare nos deux premiers exemples : le plafond et les grottes, nous remarquons un certain nombre de similitudes et de différences manifestes. Dans les deux cas, nous avons affaire à des œuvres importantes, inamovibles et de grandes

1. A. Sieveking, *The Cave Artists*, Londres, Thames and Hudson, 1979, p. 117-118.

dimensions, susceptibles d'être endommagées par les variations et les impuretés atmosphériques en particulier celles qui proviennent de la respiration humaine. D'un autre côté, elles diffèrent considérablement par leur âge, leur situation et ce que nous savons de leur histoire. Nous ne connaissons que peu de choses des artistes des peintures rupestres, de l'environnement social, des influences, des motivations et des convictions de ceux qui produisirent ces œuvres ou de ceux qui les contemplèrent. Mais pour la présente recherche une chose plus intéressante consiste dans la conscience naissante que, aussi bien pour le problème posé que pour la réponse pouvant lui être apportée, nous nous trouvons en présence de deux cas presque entièrement opposés.

Le problème initial qui s'est posé pour le plafond, c'est qu'on ne pouvait pratiquement plus le voir. Sa visibilité, déjà inférieure aux conditions optimales en raison de sa hauteur, diminuait progressivement avec l'augmentation de la couche opaque qui le recouvrait, en permettant de moins en moins à la lumière d'atteindre les peintures. Une perte totale de fonctionnement menaçait. Le traitement recommandé consista à faire disparaître l'obstacle, à offrir ainsi plus de lumière aux peintures et à leur permettre à nouveau de fonctionner.

Par opposition, le premier problème posé par les fresques rupestres n'était pas une perte de fonction. Avec un peu de lumière, il était possible de les voir passablement bien; mais dans la mesure où elles étaient soumises à un lent processus de disparition et d'érosion, la décision fut prise de fermer les grottes pour toujours, en sacrifiant complètement leur fonction à une survie prolongée de l'œuvre.

Comparons maintenant le deuxième et le troisième cas. Bien que les fresques rupestres et le manuscrit enluminé soient des œuvres aussi différentes que deux œuvres peuvent l'être, certaines similitudes n'en sont pas moins des plus remarquables. En premier lieu elles étaient toutes deux encore en

état de fonctionner: l'inquiétude dont elles étaient l'objet concernait leur avenir. En second lieu, dans les deux cas, la réponse n'impliquait pas seulement une interruption thérapeutique de leur fonctionnement, mais une tentative destinée à offrir une compensation au moyen d'une chose qui en tienne lieu. Dans le cas des grottes, le fait de produire une réplique à côté représentait comme un geste d'excuse pour avoir mis l'œuvre originale hors d'état d'agir. Mais pour ce qui concerne le *Livre d'Heures*, des plans furent établis par avance afin d'en obtenir les plus belles reproductions possibles, apparemment dans l'idée qu'elles pourraient remplir la fonction d'un parfait équivalent destiné à remplacer l'original. Comme par ironie, on considère parfois que les reproductions justifient tout à fait le terme ainsi mis au fonctionnement de l'œuvre.

Tout cela fait ressortir la nécessité, dans une étude de l'art en action, d'un examen consacré à la nature et au rôle des reproductions dans le fonctionnement d'une œuvre. Jusqu'à présent, je ne me suis intéressé qu'à l'action directe, lorsque le spectateur se trouve en présence d'une œuvre, de ses agents et de ses conditions d'activation. Mais lorsque interviennent des reproductions, nous avons affaire à des cas de fonctionnement indirect.

L'ACTION INDIRECTE

Les attitudes à l'égard des reproductions varient selon une vaste échelle. À l'une des extrémités, comme dans le cas où l'on considère que les fac-similés des *Très Riches Heures* rendent l'original superflu ou le destinent à un usage ultérieur, les reproductions tiennent le rang d'un parfait équivalent de l'original. Il en résulte une réduction de la fonction des musées à un emmagasinage temporaire des originaux, jusqu'à ce que puissent être produits de parfaits fac-similés. Lorsque l'idéal d'un « parfait fac-similé » est tenu pour irréalisable, on se

contente alors parfois d'une assez bonne reproduction *presque* indiscernable de l'original. Mais, comme j'y ai insisté ailleurs, les différences les plus infimes peuvent s'accompagner d'effets considérables, l'indiscernabilité est non transitive, et elle n'est ni uniforme ni constante. En outre, comme Michael Camille l'a montré¹, ce que l'on considère à un moment comme un parfait fac-similé peut ensuite être perçu comme fortement influencé par l'expérience visuelle, l'arrière-plan culturel et les intérêts de la période concernée. Tout comme il n'existe pas d'œil innocent, il n'existe pas davantage de procédé de reproduction mécanique innocent.

Tout cela tend à favoriser l'extrémité opposée, c'est-à-dire la situation où les reproductions sont dénigrées et rejetées pour leur totale déficience, leur inadéquation et l'illusion qu'elles entretiennent en se substituant à l'original. Mais une telle attitude se heurte au fait accablant que, pour la plupart d'entre nous, profanes ou experts, ce que nous savons et comprenons de la plupart des œuvres d'art provient des reproductions : photographies, diapositives, illustrations dans les livres, etc.

La collision trouve ici sa source dans un déraillement de notre pensée. Nous avons commencé par considérer les reproductions comme des substituts d'un original absent, destinés à en tenir lieu et à en accomplir toutes les fonctions. À cette fin, un double exact paraît être exigé. Mais les reproductions qui jouent un rôle important et indispensable dans l'éducation artistique ne sont que rarement des doubles de l'original, fussent-ils approximatifs. Elles en diffèrent d'innombrables façons : tantôt il s'agit de reproductions en noir et blanc d'œuvres en couleurs, tantôt d'images à deux dimensions d'œuvres tridimensionnelles, d'agrandissements ou de réductions, de détails provenant de compositions complexes, de

1. Voir M. Camille, « Les Très Riches Heures : An Illuminated Manuscript in the Age of Mechanical reproduction », *Critical Inquiry*, t. XVII, n° 1, 1990, p. 72-107. Je dois beaucoup à cet article subtil.

photographies prises sous diverses sortes ou angles d'éclairage inhabituels. Dans tous ces cas-là, on est loin d'un fac-similé. Aucune ne fonctionne, en aucune manière, en remplacement, par substitution, par représentation ou par procuration à l'égard de l'original. En fait, nous avons affaire à des *instruments d'activation* de ce dernier. Dans de nombreux cas, ce qui les oppose réellement à l'œuvre originale fait apparaître d'importants aspects qu'ils partagent avec elle. En cela, les caricatures, les parodies et les variations agissent comme des reproductions plus banales. En outre, le fait de reconcevoir les reproductions comme des moyens d'activation, plutôt que comme des moyens de remplacement, est éminemment conséquent pour d'autres raisons. On peut concevoir clairement pourquoi deux reproductions radicalement différentes de la même œuvre peuvent être d'une efficacité égale. Ma proposition selon laquelle la destruction de l'original, ou le fait de le soustraire pour toujours à une exposition, en achève l'action, ne peut plus être maintenue. L'action *directe* cesse, mais le fonctionnement indirect peut se poursuivre grâce aux reproductions, ce qui veut dire qu'une action à distance, voire une action posthume, est possible. Mieux encore, ce que j'ai dit des reproductions s'applique aussi aux commentaires verbaux. Eux aussi jouent un rôle d'activation, et l'éclairage qu'ils procurent dépend ordinairement, pour une large part, de caractéristiques autres que la fidélité descriptive à l'original.

Lorsque nous avons affaire à une œuvre qui existe encore et que l'on se trouve en sa présence, l'action indirecte peut offrir un complément, mais elle peut difficilement remplacer l'action directe. Dans le cas d'une œuvre réelle aisément disponible, certaines reproductions peuvent offrir une compréhension supplémentaire, mais je ne connais personne qui, sain d'esprit, ayant un dessin de Rembrandt sous la main, le laisserait de côté pour se concentrer exclusivement sur la contemplation de reproductions et s'absorber dans la lecture

de livres consacrés à celui-ci. Quelles sont les raisons qui militent en faveur de la qualité et de la force généralement supérieures de l'action directe? On dit parfois que la différence réside dans l'*aura* qui appartient à l'original et que ne possèdent pas les reproductions, les copies et les commentaires. Mais, tant que la notion d'*aura* ne bénéficiera pas d'une clarification supérieure à celle du dictionnaire: « une émanation ou un souffle subtil », nous n'en tirerons pas grand chose. L'*aura* doit bien davantage être interprétée comme un phénomène complexe qui appartient à l'histoire de l'œuvre, en relation avec ses associations, ses allusions et autres relations référentielles. Il s'agit, certes, d'une description grossière et inadéquate, mais je ne puis tenter d'en poursuivre l'analyse ici. Dans l'immédiat, mon dernier mot sera donc « aura-voir ».

Cette étude a soumis à la charge des mots un phénomène subtil, fragile par certains côtés, souvent fugitif, et pourtant capital: la réponse esthétique que nous offrons aux œuvres d'art. À quoi toute cette discussion nous a-t-elle permis d'aboutir? Je vous prie de garder à l'esprit que je ne me suis pas engagé à apporter une solution à un problème particulier ou général, pas plus qu'une formule ou des prescriptions en faveur de quelque décision que ce soit. Je me suis seulement proposé d'étudier quelques aspects de l'art à l'œuvre, ainsi que quelques cas auxquels ces aspects sont liés, avec l'espoir qu'une telle étude pourra déblayer le terrain pour des progrès ultérieurs. En chemin, bien des ennuis se sont présentés. À chaque pas, il nous a fallu faire face à des difficultés nouvelles et déplaisantes: les activateurs qui travaillent contre leurs propres objectifs, ceux qui possèdent aussi un pouvoir de destruction, les mesures de préservation qui vicient l'action ou lui font carrément obstacle. Bien entendu, une étude de l'art en action doit embrasser les difficultés, tout comme elle doit embrasser les moyens efficaces d'activation et d'entretien de la fonction. La première chose entreprise dans cette étude n'a

pas été une amélioration du fonctionnement des œuvres, mais une amélioration de notre compréhension de l'art en action, et par conséquent de l'art lui-même, car l'art est autant une affaire d'action que d'objets.

Mais d'un autre côté, au point où nous en sommes, je me trouve en présence d'un problème majeur dont je ne puis ni m'occuper, ni me débarrasser, comme je l'ai précédemment noté, en en confiant la responsabilité au praticien plutôt qu'au philosophe: celui de savoir comment parvenir à des décisions pour lesquelles une comparaison des catégories et de la force d'action ou une appréciation respective de l'action et de la survie sont exigées. On ne peut en appeler à des calculs, ni à des valeurs chiffrées, seulement à des jugements comparatifs qui, pour grossiers qu'ils soient, réclament souvent beaucoup de soin. Je soupçonne qu'une interprétation valable du processus à la faveur duquel on peut y parvenir pourrait avoir sa condition dans une nouvelle forme d'investigation psychologique qui, par exemple, s'appliquerait à des processus informels du genre de ceux qui interviennent lorsque des locuteurs, s'exprimant dans un anglais familier, déclarent: « *I reckon* » ou « *I figger* », là où cependant aucun chiffre (figure) ne se trouve impliqué dans ce qu'ils ont en vue¹.

Traduit par Jean-Pierre COMETTI

1. *I reckon*: je calcule, au sens de j'estime; *I figger*, de *to figure* (*figure*), qui signifie également calculer, estimer, supposer. Dans les deux cas, on a affaire à des mots qui évoquent le calcul, mais sans qu'aucune valeur chiffrée, aucun calcul à proprement parler, ne soit réellement impliqué, au contraire [N.d.T.].