

Draft. For definitive version, see *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, ed. Jacques Morizot and Roger Pouivet (Paris: Colin, 2007), 251-254.

L'œuvre d'art et l'intention de l'artiste
Sherri Irvin

Le débat sur le rôle que jouent les intentions de l'artiste dans le domaine de l'art concerne généralement l'interprétation. Selon l'*intentionnalisme*, un point de vue répandu, l'interprétation correcte d'une œuvre d'art est déterminée par les intentions de l'artiste.¹ Mais certains auteurs font valoir que l'intention de l'artiste détermine la catégorie ou le genre auquel l'œuvre appartient, alors que d'autres soutiennent que l'intention détermine les propriétés mêmes de l'œuvre d'art. Dans cet article, je vais considérer les avantages et les désavantages d'un certain nombre de théories concernant la relation entre l'œuvre d'art et l'intention de l'artiste. Je vais soutenir qu'on devrait reconnaître une autorité spéciale à l'artiste concernant la détermination du genre et des propriétés de l'œuvre d'art, mais que cette autorité ne repose pas directement sur ses intentions. L'interprétation devrait être contrainte par la nature de l'œuvre, ainsi que par le contexte de présentation et les conventions pertinentes, mais pas par les intentions de l'artiste.

L'intentionnalisme, qui soutient que l'intention de l'artiste détermine l'interprétation adéquate de l'œuvre d'art, est confronté à l'objection suivante. Si l'artiste a une croyance erronée concernant la signification conventionnelle d'une expression ou d'une image, il est fort possible que l'interprétation intuitivement plausible que l'auditoire fera de l'œuvre ne corresponde pas à l'intention de l'artiste.

L'intentionnalisme nous oblige par exemple à dire qu'une occurrence du mot « castor » pourrait signifier *porc-épic* si l'artiste commet un lapsus ou ignore le sens du mot « castor ». Mais l'idée selon laquelle le sens d'un mot peut varier de cette manière, au lieu d'être déterminé par les conventions linguistiques, menace la communication et soulève la possibilité qu'une partie du sens de l'œuvre puisse en principe être inaccessible, même à un auditoire consciencieux.

Pour cette raison, certains philosophes ont proposé une version différente de ce point de vue qui reconnaît le rôle que jouent les conventions dans la détermination du sens d'un texte ou d'une image. Selon l'intentionnalisme *modeste*, l'intention de l'artiste détermine l'interprétation de l'œuvre d'art, pourvu que l'intention fasse appel à un sens compatible avec les conventions linguistiques ou représentationnelles.² Lorsque l'intention va à l'encontre de tout sens conventionnel, l'expression n'a alors pas de sens, ou elle a son sens conventionnel, selon la version de la théorie qu'on choisit d'adopter.³

Selon l'*anti-intentionnalisme*, par ailleurs, l'intention de l'artiste ne joue aucun rôle en ce qui concerne l'interprétation de l'œuvre ; l'auditoire doit interpréter l'œuvre en faisant appel exclusivement au contexte et aux conventions linguistiques ou représentationnelles.⁴ Contre les intentionnalistes modestes, les anti-intentionnalistes font valoir qu'une théorie unifiée sur la façon dont l'interprétation de l'œuvre est déterminée est préférable à la théorie mixte qu'ils proposent, selon laquelle le sens est fixé tantôt par l'intention, tantôt par les conventions. En outre,

¹ Voir, par exemple, Hirsch (1967).

² Carroll (2000).

³ Stecker (2003).

⁴ Wimsatt et Beardsley (1988).

l'anti-intentionnalisme fait l'économie des intentions de l'artiste : dans la plupart des cas, les conventions linguistiques et représentationnelles suffisent à déterminer le sens de l'œuvre ; dans les autres cas, l'œuvre est ambiguë, quel que soit l'intention de l'artiste.

Les adversaires de l'anti-intentionnalisme ont fait remarquer que l'œuvre d'art devrait être conçue comme le produit de l'activité intentionnelle de l'artiste. Ils ajoutent que l'anti-intentionnalisme n'a pas les ressources requises pour reconnaître la relation spéciale qui existe entre l'artiste et l'œuvre. L'intentionnalisme *hypothétique*, qui est au fond une version de l'anti-intentionnalisme, tente de remédier à cette lacune en combinant une approche de l'interprétation fondée sur les conventions à une approche qui conçoit le sens d'une œuvre comme le produit d'une activité intentionnelle.⁵ Selon cette théorie, le sens de l'œuvre est déterminé non pas par les intentions véritables de l'artiste, mais par les intentions hypothétiques qu'on pourrait raisonnablement lui attribuer, en supposant qu'il connaît bien le contexte et les conventions qui lui sont associées, et qu'il emploie les expressions et images conformément à ces conventions.⁶

Quelle que soit la position adoptée concernant la relation entre les intentions de l'artiste et l'interprétation de l'œuvre, la question demeure de savoir comment la nature même de l'œuvre à interpréter est déterminée. Pourquoi devrait-on interpréter une certaine œuvre littéraire selon les conventions de la poésie plutôt que selon les conventions de la nouvelle ? Qu'est-ce qui fait que la surface peinte d'un tableau est essentielle à l'œuvre d'art, alors que le cadre ou l'envers du tableau ne le sont pas ?

On doit à Kendall Walton (1970) un argument influent selon lequel l'attribution des propriétés esthétiques à une œuvre d'art dépend de la considération de celle-ci dans une catégorie artistique pertinente. Les œuvres de Schoenberg, par exemple, paraissent dissonantes et chaotiques lorsqu'elles sont incorporées à la catégorie « musique classique traditionnelle », alors qu'elles paraissent élégantes et bien structurées lorsqu'on les inclut dans la catégorie « musique dodécaphonique ». Pour juger correctement l'œuvre, il faut assigner celle-ci à la bonne catégorie. Or, comme le nombre de catégories possibles est infini, on fait généralement appel aux propriétés de l'œuvre et aux catégories bien établies dans le contexte de création pour déterminer la catégorie appropriée.

Mais dans certains cas, soutient Walton, il faut invoquer directement l'intention de l'artiste. En effet, c'est l'intention de Schoenberg de créer la catégorie « musique dodécaphonique » qui rend appropriée l'application de nouvelles normes évaluatives associées à cette catégorie, et ce, avant même que la catégorie en question soit reconnue par le monde musical. En d'autres termes, ce serait une erreur de ne pas reconnaître les propriétés esthétiques des œuvres de Schoenberg qui dépendent de leur appartenance à la catégorie qu'il a, de par son intention, instituée.

On peut de manière cohérente nier que les intentions portant sur le *sens* de l'œuvre contribuent à déterminer l'interprétation, et admettre la thèse de Walton voulant que les intentions déterminent la *catégorie* à laquelle l'œuvre appartient. Dans le même esprit, on pourrait croire que certaines *propriétés* de l'œuvre sont déterminées par

⁵ Levinson (1996), Nehamas (1981, 1986, 1987).

⁶ Pour une discussion plus étendue de la relation entre l'interprétation et l'intention de l'artiste, voir Irvin (2006).

les intentions de l'artiste. D'après Arthur Danto (1981), c'est l'intention de l'artiste qui détermine les limites physiques de l'œuvre d'art. Considérons par exemple, écrit Danto, la sculpture d'un chat enchaînée à une grille. Il semble que seule l'intention de l'artiste puisse déterminer si la chaîne fait partie de l'œuvre ou si elle est plutôt extrinsèque à celle-ci. D'autres auteurs soutiennent que c'est l'intention de l'artiste qui détermine si une faute d'orthographe devrait être corrigée ou considérée comme faisant partie du texte définitif d'une œuvre littéraire.

Évidemment, il serait peu plausible de soutenir que l'intention de l'artiste détermine toutes les propriétés de l'œuvre : l'arrangement des couleurs sur une toile figure parmi les propriétés de l'œuvre, peu importe les intentions de l'artiste. De même, il semble déraisonnable de penser que les propriétés esthétiques de l'œuvre dépendent des intentions : ce n'est pas la volonté de l'artiste qui fait en sorte que l'œuvre est pittoresque ou troublante. Cela dit, il semble que l'artiste dispose d'une autorité particulière concernant la détermination de plusieurs aspects de l'œuvre, comme le titre et l'orientation correcte du tableau. En outre, il revient à l'artiste de déterminer si les écailles qui se détachent d'une toile constituent un problème qui requiert une restauration, ou si elles doivent plutôt être considérées comme une propriété interprétable de l'œuvre (comme c'est le cas dans certains tableaux de l'artiste japonais Saburo Murakami).

Il est naturel de penser que l'autorité de l'artiste à propos de telles questions est fonction de son intention. Mais un tel point de vue soulève plusieurs problèmes. Premièrement, comme je l'ai mentionné plus haut, il serait déraisonnable de penser que toutes les propriétés de l'œuvre soient déterminées par l'intention de l'artiste ; il faudrait donc, selon le point de vue en question, établir une distinction entre deux sortes de propriétés de l'œuvre, selon la manière dont leur nature est fixée. Il m'apparaît préférable d'admettre un point de vue qui n'exige pas une telle distinction. Deuxièmement, tout recours à l'intention de l'artiste soulève un problème épistémologique. Bien qu'elle soit souvent manifestée par le comportement, l'intention est un état mental qui n'est pas toujours accessible. Il est toujours possible que l'artiste ait eu une intention concernant les propriétés ou la catégorie de l'œuvre qui n'ait jamais été exprimée d'une manière accessible à l'auditoire. Dans un tel cas, il faudrait dire que l'auditoire est condamné à ignorer un aspect peut-être clé de la nature de l'œuvre et, par conséquent, à avoir une réponse inadéquate à celle-ci, malgré tous les efforts qu'il pourrait déployer.

Il reste une autre possibilité à envisager, à savoir que l'autorité de l'artiste réside non pas dans ses intentions mais dans certaines de ses actions.⁷ Créer une œuvre, ce n'est pas simplement entretenir une idée, mais agir de manière à donner forme à celle-ci. Pour établir l'orientation correcte d'un tableau ou donner un titre à l'œuvre, il ne suffit pas de former une intention à cet égard ; il faut communiquer cette intention de manière efficace. Cela suggère que les propriétés de l'œuvre, ainsi que la catégorie à laquelle elle appartient, sont établies par les actions de l'artiste consistant entre autres à créer un objet, à présenter celui-ci à une institution appropriée comme une galerie ou un musée et à produire une déclaration d'artiste.

Il importe de noter que de telles actions sont liées à un contexte ; le même mouvement corporel peut constituer des actions diverses selon le contexte. Il faut donc s'appuyer sur les conventions propres au contexte artistique pertinent pour déterminer l'impact que le comportement d'un artiste peut avoir en ce qui concerne

⁷ Irvin (2005).

les propriétés de son œuvre. Ces conventions jouent parfois un rôle très clair : dans le cas de la peinture traditionnelle, par exemple, l'artiste n'a pas besoin d'indiquer explicitement l'orientation correcte du tableau, parce qu'il y a une convention claire et connue de tous à ce sujet. Mais cela n'exclut pas la possibilité qu'un tableau peint doive être présenté de telle sorte que son contenu représentationnel soit renversé ; il suffit, au moins dans le contexte contemporain, que l'artiste communique sa préférence clairement, par exemple en donnant des instructions à la galerie qui expose l'œuvre. Mais en l'absence d'une communication explicite à cet effet, la convention s'applique par défaut, et le tableau peint doit être présenté de la manière habituelle.

Le fait que l'artiste a une autorité spéciale en ce qui concerne la *nature* de l'œuvre n'entraîne pas qu'il ait une autorité particulière concernant l'*interprétation* de celle-ci. L'interprétation doit respecter les propriétés de l'œuvre et les conventions liées à la catégorie à laquelle l'œuvre appartient, mais cela n'entraîne pas que l'interprétation doive se conformer aux idées interprétatives de l'artiste. La possibilité d'erreur de la part de l'artiste concernant le sens des mots ou des images que comporte son œuvre ne pose donc aucun problème au point de vue selon lequel la nature de l'œuvre est déterminée par certaines des actions publiques de l'artiste.

Cette discussion de la relation entre l'art et les intentions de l'artiste est fondée sur la supposition que l'œuvre d'art est un objet public dont le sens devrait en principe être accessible à l'auditoire.⁸ Si, par contre, on envisage l'art de manière analogue à la communication ordinaire,⁹ on sera moins préoccupé par les critiques de l'intentionnalisme évoquées plus haut. Mais d'après moi, cette réaction est révisionniste : nos pratiques interprétatives et critiques accordent à l'art une autonomie qui nous permet d'apprécier l'œuvre sans reconstruire les véritables états mentaux de l'artiste.

Bibliographie

Carroll, Noël, « Interpretation and Intention : The Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism », *Metaphilosophy*, 31, 2000, p. 75-95.

_____, « Art, Intention, and Conversation », dans Gary Iseminger, dir., *Intention and Interpretation*, Philadelphie, Temple University Press, 1992, p. 97-131.

Danto, Arthur, *La transfiguration du banal : Une philosophie de l'art*, trad. de Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

Davies, David, *Art as Performance*, Malden (Massachusetts), Blackwell, 2004.

Hirsch, E. D., Jr., *Validity in Interpretation*, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 1967.

_____, *The Aims of Interpretation*, Chicago, University of Chicago Press, 1976.

Irvin, Sherri, « The Artist's Sanction in Contemporary Art », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63, 2005, p. 315-326.

⁸ Nathan (1992).

⁹ Carroll (1992).

_____, « Authors, Intentions and Literary Meaning », *Philosophy Compass*, 1, 2006, p. 114-128.

Iseminger, Gary (dir.), *Intention and Interpretation*, Philadelphie, Temple University Press, 1992.

Levinson, Jerrold, « Intention and Interpretation in Literature », *The Pleasures of Aesthetics : Philosophical Essays*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1996, p. 175-213.

Livingston, Paisley, *Art and Intention : A Philosophical Study*, New York, Oxford University Press, 2005.

Nathan, Daniel, « Irony, Metaphor, and the Problem of Intention », dans Gary Iseminger, dir., *Intention and Interpretation*, Philadelphie, Temple University Press, 1992, p. 183-202.

Nehamas, Alexander, « The Postulated Author : Critical Monism as a Regulative Ideal », *Critical Inquiry*, 8, 1981, p. 133-149.

_____, « What an Author Is », *Journal of Philosophy*, 83, 1986, p. 685-691.

_____, « Writer, Text, Work, Author », dans Anthony J. Cascardi, dir., *Literature and the Question of Philosophy*, Baltimore (Maryland), Johns Hopkins University Press, 1987, p. 265-291.

Stecker, Robert, *Artworks : Definition, Meaning, Value*, University Park (Pennsylvanie), Pennsylvania State University Press, 1997.

_____, *Interpretation and Construction : Art, Speech, and the Law*, Malden (Massachusetts), Blackwell, 2003.

Walton, Kendall, « Categories of Art », *Philosophical Review*, 79, 1970, p. 334-367.

Wimsatt, W. K., et Beardsley, Monroe, « L'illusion de l'intention », dans Danielle Lories, dir., *Philosophie analytique et Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988.