

L'OBJET DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

DU MÊME AUTEUR

LIVRES EN FRANÇAIS :

- Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris-Tel Aviv, éditions de l'Éclat, 2007 (trad. de *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008).
- Vivre la philosophie*, Paris, Klincksieck, 2001 (trad. de *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*, New York, Routledge, 1997).
- La Fin de l'expérience esthétique*, Pau, Presses universitaires de Pau, 1999.
- Sous l'interprétation*, Paris, éditions de l'Éclat, 1994.
- L'Art à l'état vif: la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992 (trad. de *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford, Blackwell, 1992).

LIVRES EN ANGLAIS :

- Aesthetic Experience*, edited with Adele Tomlin, London, Routledge, 2007.
- The Range of Pragmatism and the Limits of Philosophy (editor)*, Oxford, Blackwell, 2004.
- Surface and Depth*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.
- Performing Live*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.
- Bourdieu: A Critical Reader (editor)*, Oxford, Blackwell, 1999.
- Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*, New York, Routledge, 1997.
- Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford, Blackwell, 1992.
- The Interpretive Turn: Philosophy, Science, Culture*, edited with D. Hiley & J. Bohman, Ithaca, Cornell University Press, 1991.
- Analytic Aesthetics (editor)*, Oxford, Blackwell, 1989.
- T.S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, London & New York, Duckworth and Columbia University Press, 1988.
- The Object of Literary Criticism*, Amsterdam, Rodopi, 1984.

Richard Shusterman est *Dorothy F. Schmidt Eminent Scholar in the Humanities* à Florida Atlantic University (Boca Raton).

Richard Shusterman

L'objet de la critique littéraire

traduit de l'anglais (États-Unis)
par Nicolas Vieillescazes

Questions théoriques
collection SAGGIO CASINO

Préface
à l'édition française

L'Objet de la critique littéraire est mon premier livre, tiré de la thèse de doctorat du même nom soutenue à Oxford en 1979. Après avoir publié certains des chapitres les plus importants sous forme d'articles (genre alors privilégié dans le milieu de la philosophie analytique d'Oxford), je finis par décider, à la demande d'un éditeur, de réviser ma thèse pour en faire un livre, qui parut en 1984.

Vingt-cinq ans plus tard, je suis heureux que ce livre soit traduit pour la première fois, mais aussi surpris de le voir soudain ressusciter en France, où j'ai la réputation d'être un philosophe pragmatiste américain qui s'intéresse aussi (parfois sur un mode polémique) aux thèses de théoriciens français et allemands, et possède un goût prononcé pour des sujets aussi peu conventionnels que les arts populaires, l'art de vivre et la soma-esthétique. *L'Objet de la critique littéraire* traite en revanche de questions fort conventionnelles de philosophie de la littérature (l'identité et le statut ontologique des œuvres, la manière de les interpréter et de les évaluer). En outre, il relève intégralement du genre (et du champ intellectuel) de la philosophie analytique, employant en particulier le style de l'analyse du « langage ordinaire », dont le dernier Wittgenstein (à Cambridge) et Austin (à Oxford) ont fait la célébrité. À Oxford, mon directeur de thèse n'était autre que l'élève et exécuteur littéraire de ce dernier, James Opie Urmson. J'étais alors si absorbé (non

sans une certaine complaisance) dans ce contexte analytique anglo-américain que mon livre n'accorde pas la moindre attention à la théorie post-structuraliste et à la critique déconstructionniste, qui, dans le domaine de la théorie littéraire et de la théorie de la critique, tenaient pourtant déjà le haut du pavé aux États-Unis.

Quatre ans après la publication de ce livre, je commençais à m'inquiéter des limites de l'approche analytique et me sentais attiré vers le pragmatisme, comme le montrent clairement mon deuxième livre, *T.S. Eliot and the Philosophy of Criticism* (1988), ainsi que l'introduction que j'écrivis l'année suivante pour un recueil de textes d'esthétique analytique. En 1992, lorsque parut mon ouvrage *Pragmatist Aesthetics* et sa version française abrégée, *L'Art à l'état vif*, ma conversion au pragmatisme était achevée¹ : j'utilisais le pragmatisme de Dewey pour critiquer les limites scolastiques de l'esthétique analytique. Depuis lors, Dewey n'a cessé d'être la plus forte source d'inspiration de ma pensée, alors même qu'il n'était pas une seule fois cité dans *L'Objet de la critique littéraire*. J'avais pourtant lu son esthétique quand j'étais étudiant, mais compte tenu de mon orientation analytique, elle m'avait paru ennuyeuse et verbeuse, sentimentale et confuse, donc totalement inutile à mes projets.

Mon parcours philosophique m'a donc entraîné bien loin des attitudes, des questions, des auteurs et des méthodes que je privilégiais dans *L'Objet de la critique littéraire*. Ceci dit, en relisant ce texte à l'occasion de sa publication en français, je fus surpris de constater que des continuités notables le rattachaient à mon pragmatisme actuel. Quant aux orientations de fond, mon approche n'a pas vraiment changé depuis ma période analytique, et l'on peut déjà percevoir dans ce livre certains des thèmes essentiels que

1. Deux des trois chapitres omis de la traduction française (ceux qui traitent de l'unité organique et de l'interprétation) ont été intégrés à *Sous l'interprétation*, livre traduit par Jean-Pierre Cometti et publié par les éditions de l'Éclat, qui ont aussi publié *Conscience du corps*, en 2007, dans une traduction de Nicolas Vieillescazes.

j'ai développés par la suite, des thèmes qui ont sans doute contribué à me conduire vers le pragmatisme, mais aussi vers certains penseurs français qui, à l'instar de Pierre Bourdieu et de Michel Foucault, ont acquis une place importante dans mon travail.

L'un de ces thèmes n'est autre que le pluralisme. Loin de supposer, comme c'est fréquent dans le domaine théorique, que l'entreprise critique se caractérise par une seule réponse, logique, visée ou méthode, ce livre défend la pluralité des visées et des cadres de la critique littéraire, la pluralité des logiques et des objectifs légitimes dans l'interprétation et l'évaluation, ainsi que la pluralité des modalités et des contextes qui définissent l'identité des œuvres littéraires, dont la complexité ontologique présente elle aussi une pluralité d'aspects ou de dimensions. Ce pluralisme continue d'inspirer mon approche pragmatiste, qui s'attache à la fois à comprendre la valeur du grand art et de l'art populaire, la diversité des manières dont on peut utilement se les approprier et les comprendre, la légitimité des différentes manières de mener une vie philosophique, l'utile multiplicité des niveaux de conscience corporelle, la variété des disciplines soma-esthétiques bénéfiques, et ainsi de suite. Cette reconnaissance de la pluralité des pratiques et des valeurs utiles (même lorsqu'elles se trouvent en concurrence) me paraît être la meilleure façon de maximiser les avantages dans la poursuite des multiples valeurs de la vie.

Le primat de la pratique sur la théorie est l'un des autres grands thèmes pragmatistes qui irriguent ce livre : de même que la pratique engendre et façonne la théorie, de même les méthodologies ou les logiques interprétatives et évaluatives sont appréciées en fonction des visées et de la fécondité de leur mise en pratique. Mais accentuer la validité et la valeur de logiques différentes, ce n'est pas défendre une idée abstraite de la tolérance ; c'est reconnaître que les multiples méthodes en vigueur dans la critique sont pragmatiquement justifiées par les différentes visées et valeurs réalisées par ces pratiques. Bien que *L'Objet de la critique littéraire* soit clairement un texte philosophique de théorie de la critique (et il m'arrive

d'y employer des formules logiques abstraites), il s'efforce d'exprimer l'importance cruciale de la pratique, non pas seulement en recourant à des affirmations générales, mais en dérivant ses thèses des logiques interprétatives et évaluatives déployées concrètement par les critiques – autrement dit, en présentant et en analysant les arguments particuliers défendus par des critiques importants. Si Eliot et Leavis occupent une place saillante dans cet ouvrage, ce n'est pas seulement parce qu'ils étaient à l'époque les critiques les plus influents dans la culture littéraire d'Oxford, mais c'est aussi parce que leurs textes étaient disponibles dans des éditions à bas prix. Pour l'étudiant impécunieux que j'étais alors – tout particulièrement parce que je me sentais mal à l'aise dans les bibliothèques d'Oxford et que j'aimais pouvoir annoter mes propres exemplaires –, le facteur du coût était loin d'être négligeable: ce qui montre, d'une autre façon, qu'un mode de pensée pragmatique a façonné ce livre.

L'utilisation du discours critique réel (et non hypothétique) exemplifie une orientation fondamentalement empirique que, comme je devais le constater plus tard, la tradition pragmatiste classique n'avait eu de cesse de mettre en avant. Pour James et Dewey, l'expérience n'est pas simplement le sol cognitif, l'instrument et le mode d'évaluation de la théorie, mais c'est aussi le lieu essentiel où se réalisent les valeurs esthétiques. Parce que ce livre utilise des exemples critiques tirés de différentes périodes de l'histoire littéraire, son empirisme possède une dimension diachronique qui montre comment la mutation des contextes historiques peut modifier les visées et les méthodes de la critique littéraire, lesquelles ont pour toile de fond des institutions et des conventions culturelles ancrées dans des contextes qui excèdent la seule dimension esthétique. Ce sont d'abord Wittgenstein et Austin qui m'ont appris à apprécier le rôle crucial que jouent les contextes et conventions historiques et institutionnels dans la détermination de la signification, de la pratique et de la théorie. Puis cette perspective historiciste, contextualiste et institutionnelle fut

renforcée, dans mes textes pragmatistes, sous la triple influence de Dewey, Foucault et Bourdieu².

Ces trois auteurs, qui m'ont aidé à sortir des limites de la philosophie analytique, m'ont enseigné une chose totalement ignorée dans ma thèse: le rôle interventionniste du théoricien dans la transformation des pratiques. *L'Objet de la critique littéraire* souligne que le champ de la critique est essentiellement contesté – qu'il contient de nombreuses pratiques et de multiples «jeux» critiques (obéissant à des logiques fondamentalement différentes) qui luttent les uns contre les autres pour s'assurer l'hégémonie, le pouvoir ou l'estime. Ce pluralisme avait pour pendant une vision théorique détachée quant au rôle du philosophe, censé se contenter d'analyser et de comparer les pratiques établies, sans jamais intervenir sur elles, proposer d'autres méthodes ou défendre des genres artistiques méprisés ou négligés. Plus tard, mon travail sur le pragmatisme continuera certes de souligner les valeurs du pluralisme et d'insister sur la nécessité de reconnaître les formes culturelles établies, mais il s'attachera surtout à la transformation des pratiques culturelles (donc aussi des pratiques critiques). La théorie ne doit pas simplement refléter les vérités culturelles et les pratiques où elles existent, elle doit aussi les améliorer. C'est cet élan mélioriste que j'ai cherché à mettre en lumière dans ma défense pragmatiste de certaines formes d'art populaire et d'art de vivre, ou dans celle de

2. La perspective contextualiste peut aussi être appliquée de façon réflexive à la distinction entre analytique et pragmatiste que j'utilise ici et ailleurs. Le contraste de ces styles philosophiques (qui présentent eux-mêmes une grande diversité de styles) ne trouve sa signification effective que dans un contexte particulier. Le fait que, malgré mon passage de l'esthétique analytique à l'esthétique pragmatiste, de nombreux thèmes centraux soient demeurés identiques dans mon travail, devrait nous mettre en garde contre la tentation de voir ces deux philosophies comme des orientations radicalement incompatibles. Un nombre significatif de philosophes du XX^e siècle a combiné des méthodes analytiques avec des aperçus pragmatistes: on peut citer Goodman, Quine, Davidson, ou encore Wittgenstein et Austin. Mon travail tire son inspiration de cette illustre tradition.

certaines disciplines somatiques focalisées sur le développement de la conscience et de l'attention³. Peut-être cette tendance est-elle déjà implicite dans *L'Objet de la critique littéraire*.

J'ai souhaité l'explicitier à l'occasion de la traduction française de ce livre, en donnant une version plus récente du chapitre consacré à la «logique de l'interprétation», qui fait état de la transformation de ma théorie de l'interprétation consécutive à mon tournant pragmatiste, et des réactions qu'elle a suscitées chez les philosophes analytiques⁴. C'est, à l'exception de cette préface, la seule modification effectuée pour l'édition française de ce livre. Mais cela suffit à lui donner le statut de véritable seconde édition. Conformément à mes convictions pragmatistes, un livre n'est essentiellement qu'un instrument destiné à faire progresser la pensée, non un fétiche qui doit rester confiné à sa forme initiale. J'espère en tout cas que les lecteurs français jugeront *L'Objet de la critique littéraire* plus utile dans cette nouvelle version. Ils se joindront peut-être à moi pour remercier son traducteur, Nicolas Vieillescazes, et son éditeur, Christophe Hanna, de lui avoir permis d'exister.

3. Outre *L'Art à l'état vif, Performing Live* (Ithaca, Cornell University Press, 2000) traite de la musique *country*; *Vivre la philosophie* (trad. C. Fournier et J.-P. Cometti, Paris, Klincksieck, 2001), de l'art de vivre, et *Conscience du corps*, de la soma-esthétique.

4. La nouvelle version se base sur «Logics of Interpretation», publié dans *Surface and Depth* (Ithaca, Cornell University Press, 2002). Ce livre comprend deux autres articles consacrés à la logique de la critique: «Croce on Interpretation: Deconstruction and Pragmatism», et «Wittgenstein and Critical Reasoning».

*La quête d'une unité ou d'un système au détriment
de la vérité n'est pas le propre de la philosophie,
même si, en général, tous les philosophes s'y sont livrés.*

G.E. MOORE.

*Il semble bien que la critique se soit divisée
en plusieurs genres différents.*

T.S. ELIOT.

1. ESTHÉTIQUE ET LITTÉRATURE

On pense souvent que la philosophie s'occupe principalement des éléments ou des principes les plus généraux d'un champ d'investigation donné; aussi peut-on attendre d'un philosophe travaillant dans le champ de l'esthétique qu'il propose des théories générales concernant les arts. Puisque, dans ce livre, je me concentrerai sur le seul art littéraire, je justifierai ce choix en montrant la place que cet art occupe par rapport aux autres. Mais avant tout, la prudence m'incite à commencer par une analyse de l'étendue et de la logique du concept de littérature.

I

1. La question «Pourquoi un esthéticien devrait-il se concentrer sur le seul art littéraire?» contient en fait deux questions: «Pourquoi donc se focaliser sur un seul art?» et «Pourquoi la littérature?» Traitons-les séparément.

À mon sens, l'esthéticien possède de bonnes raisons de se concentrer sur une seule forme artistique, puisque l'unité discutable des arts et leur diversité indiscutable semblent condamner une bonne part des théories esthétiques générales à ignorer ou à déformer des faits importants. Au cours des trente dernières années, l'unité des arts, ainsi que la viabilité et la valeur de la théorie esthétique qui en découle, ont été implacablement remises en question.

William Gallie¹, Morris Weitz² et William Kennick³ ont avancé que les arts n'ont pas de dénominateur commun ou d'essence partagée, et que, par conséquent, les théories esthétiques générales qui tentent de définir pareille essence reposent sur une erreur et ne sauraient, sur un plan logique, prétendre à la vérité. Quand on considère «l'étourdissante variété d'objets et d'activités que l'on a appréhendés comme de l'art⁴», on découvre, au mieux, «différentes relations de similarités⁵», des «plages de similitudes⁶», ou des ressemblances de famille. L'unité des arts a également été remise en question sur un plan historique, puisque Paul Kristeller a montré⁷ que c'est seulement aux XVII^e et XVIII^e siècles que les beaux-arts ont été regroupés pour former le concept moderne d'*art*⁸.

1. William B. Gallie, «The Function of Philosophical Aesthetics», in F.J. Coleman (dir.), *Contemporary Studies in Aesthetics*, New York, McGraw Hill, 1968.

2. Morris Weitz, «Le rôle de la théorie en esthétique», trad. fr. Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988.

3. William E. Kennick, «Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?», in Coleman, *op. cit.*

4. William B. Gallie, art. cité, p. 396.

5. *Ibid.*

6. Morris Weitz, *op. cit.*, p. 36.

7. Paul Oskar Kristeller, *Le Système moderne des arts. Étude d'histoire de l'esthétique*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.

8. Cette attitude anti-essentialiste a conduit certains auteurs à douter de la validité même du concept d'art. C'est le cas, notamment, de Turner: «Il n'y a pas d'art. L'art n'est rien d'autre qu'un mot général, d'invention assez récente, visant à désigner les activités pratiquées par les poètes épiques et lyriques, les auteurs de tragédies et de comédies, certains historiens, philosophes et romanciers, les peintres – mais j'arrêterai ma liste ici. [...] Plus on les considère avec attention, et plus ces activités paraissent diverses.» (Vincent Turner, «The Desolation of Aesthetics», in J.M. Todd (dir.), *The Arts, Artists and Thinkers*, Londres, Longmans, Green, 1958, p. 281-282.) D'autres, comme Passmore, ont mis en question les conditions d'existence d'une esthétique: «L'esthétique est terne parce qu'elle tente de construire un objet là où il n'y en a pas [...], peut-être à la vérité n'y a-t-il pas d'esthétique; et pourtant, il y a des principes de la critique littéraire, des principes de la critique musicale, etc.» (John Arthur Passmore, «The Dreariness of Aesthetics», in Coleman, *op. cit.*, p. 439.)

Il est certain qu'il existe quelque chose comme *l'art*, même si ce quelque chose ne recouvre pas une essence commune ou une gamme uniforme d'activités; tout comme il est certain qu'il existe quelque chose comme *l'esthétique*, même si ce que l'on désigne par là ne contient pas de théories générales satisfaisantes. Afin d'en apprécier convenablement la valeur, il faut rappeler que ces mises en garde véhémentes furent formulées dans le cadre étouffant de la théorie esthétique essentialiste: l'idéalisme de Croce et de Collingwood, d'une part, et le «formalisme significatif» de Bell et Fry, d'autre part. Nous qui nous sommes depuis longtemps arrachés à l'emprise de ces théories, nous pouvons trouver quelque chose d'assommant et de trivial aux affirmations de la pluralité des arts. En outre, de nouvelles théories de l'art sont apparues récemment, qui prétendent que l'unité des arts réside dans leur rôle social. Les défenseurs de ces théories institutionnelles de l'art ont même contesté, en proposant des définitions, l'idée de l'impossibilité logique d'une définition générale de l'art⁹.

Je ne me sens nullement tenu de résoudre ici la question de savoir s'il est possible de trouver à l'art une unité de fond ou une définition satisfaisante. Compte tenu des fins qui sont les miennes, il suffit que cette question existe. Si nous tenons pour acquis que l'unité des arts est très discutable et que les arts sont d'une extrême diversité, nous devrions du même coup reconnaître que les généralisations concernant tous les arts seront vraisemblablement soit imprécises soit inutilement vagues, et, par conséquent, qu'il vaut peut-être mieux focaliser la théorisation esthétique sur les arts individuels et non sur l'art dans son ensemble. Ainsi Passmore déplore-t-il que l'esthétique soit confuse et morne, ce qui, selon lui, «naît de la tentative d'imposer aux objets une unité factice, reflétée par la vacuité des formules décrivant cette unité¹⁰.» Mais même les défenseurs de l'esthétique, comme

9. Voir la définition institutionnelle de l'art proposée par Dickie dans *Aesthetics*, New York, Prentice Hall, 1971, p. 98-108.

10. John Arthur Passmore, art. cité, p. 434.

Francis Sparshott, avouent que les généralisations esthétiques ne sont pas sans dangers, et que «la plupart des énoncés portant sur “l’art” ne sont en réalité applicables qu’à un seul art ou groupe d’arts¹¹.» Par exemple, on a pu dire de l’art qu’il était représentation de la réalité, mais, bien que la représentation soit très souvent essentielle en peinture, en sculpture et en littérature, ce n’est, à ce qu’il semble, guère un élément central dans les arts non représentationnels que sont la musique et l’architecture, à moins que l’on étire la notion de représentation au point d’en faire un fourre-tout équivoque et vague¹². Aussi, si les arts sont aussi divers, et si par conséquent les généralisations concernant l’art dans son ensemble sont dangereuses, il paraît prudent de focaliser l’enquête philosophique sur un seul art à la fois. Si le but ultime peut être de construire une théorie esthétique générale, une approche partielle nous préservera sans doute des généralisations déformantes qui ont grevé l’esthétique traditionnelle.

Naturellement, pareille méthode ne nous met pas à l’abri de tout risque de confusion. Il est certain que l’unité de la littérature, ou de quelque art que ce soit, peut également être remise en question. Néanmoins, aussi diverse soit-elle (et la discussion qui suit révélera l’étendue de sa diversité), la littérature présente une bien plus grande unité que le domaine de l’art en général. Ainsi, en s’en tenant au seul art littéraire (et cela est vrai pour tout autre art), la théorisation et la généralisation présentent de bien moindres dangers que lorsqu’elles portent sur l’art dans son ensemble.

Plusieurs esthéticiens ont ainsi préconisé des approches partielles, focalisées sur un seul art à la fois. Passmore, par exemple, plaide en faveur d’«une étude intensive spéciale des arts séparés¹³», d’autres esthéticiens bien moins sceptiques quant à la validité d’une esthétique

11. Francis Sparshott, *The Structure of Aesthetics*, Londres, Routledge, 1963, p. 114.

12. Charles Leslie Stevenson met ce problème en évidence dans son article «Symbolism in the Nonrepresentational Arts», in J. Hospers (dir.), *Introductory Readings in Aesthetics*, Londres, Macmillan, 1969. Voir aussi Margaret Macdonald, «Art and Imagination», *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 53, 1952-1953, p. 205-207.

13. John Arthur Passmore, art. cité, p. 443.

générale ont pu néanmoins recommander l'étude partielle des arts séparés, en quoi ils voient le moyen le plus sûr et le plus profond d'atteindre une théorie générale adéquate. Ainsi, Monroe Beardsley, qui propose des théories générales de l'évaluation esthétique, de l'expérience esthétique et du statut ontologique de l'objet esthétique, déplore néanmoins les dangers que présente le traitement des arts en tant que tout uniforme, et défend pour cette raison une approche partielle ou pluraliste.

Il existe une approche moniste des arts qui part de l'axiome qu'il existe un parallélisme parfait entre ceux-ci. [...] Elle conduit généralement à des confusions. Elle s'évertue à en discerner des preuves, et quand elle échoue, parvient à une apparente symétrie au prix d'une ambiguïté. Mieux vaut donc partir d'une position pluraliste, tout en restant prêt à noter les parallélismes lorsqu'ils peuvent être établis¹⁴.

Beardsley recommande donc l'adoption d'une approche partielle, consistant à commencer par considérer séparément « les différents arts dans le détail et avec soin¹⁵ » :

Nous pouvons ensuite regrouper disjonctivement la classe des compositions musicales, celle des configurations visuelles, celle des œuvres littéraires, et toutes les autres classes d'objets définies séparément, et donner à chacune le nom d'« objet esthétique ». Il s'ensuit qu'un objet esthétique sera n'importe quel objet qui est soit une composition musicale, soit une œuvre littéraire, et ainsi de suite¹⁶.

14. Monroe Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, Harcourt, Brace, 1958, p. 65.

15. *Ibid.*, p. 63.

16. *Ibid.*, p. 64. Ziff (« The Task of Defining a Work of Art », in Coleman, *op. cit.*, p. 102) et Wollheim (*Art and its Objects*, Harmondsworth, Penguin, 1970, p. 17-19) envisagent eux aussi une telle approche partielle de l'œuvre d'art, bien que le second décide de la rejeter comme impraticable (car trop longue et fastidieuse à mettre en œuvre).

C'est pourquoi les esthéticiens ont souvent vu dans l'examen détaillé des arts pris séparément la procédure la plus prudente. Pourtant, ils ont, plus souvent qu'à leur tour, consacré leurs efforts à formuler des théories esthétiques générales, peut-être parce que l'ambition et l'impatience ont eu raison de leur prudence. Pour ce qui me concerne, l'étude détaillée de quelques-uns des problèmes centraux posés par un seul art me paraît suffisamment ambitieuse, même si j'espère qu'un jour, des études limitées comme la mienne donneront lieu à des conclusions esthétiques générales. En outre, si les essentialistes ont raison de poser que les arts possèdent une uniformité fondamentale, alors les conclusions que nous tirerons quant à la littérature pourraient s'avérer pertinentes et applicables à d'autres arts.

Enfin, à supposer même que l'on nie que l'étude détaillée d'un seul art puisse constituer une méthode ou une contribution conduisant à une théorie esthétique générale, on peut au fond invoquer le fait que l'analyse détaillée des problèmes centraux à la littérature ou à quelque art que ce soit possède en soi un intérêt et une valeur, indépendamment du rôle éventuel qu'elle pourra jouer dans les progrès de la théorie esthétique générale.

En outre, on ne doit pas supposer que se limiter à un seul art soit la seule façon de diviser l'enquête esthétique en unités facilement manipulables. La notion de problèmes communs aux divers arts suggère un autre type d'approche. Au lieu de se concentrer sur un art particulier, on pourrait se focaliser sur un problème particulier posé par différents arts, afin de déterminer si le problème se pose différemment dans ces arts, comment, dans chacun d'eux, il se pose, et comment il convient de le résoudre dans chaque cas. Mais, bien qu'intrinsèquement il n'y ait rien d'erroné à découper l'esthétique en morceaux afin de la rendre plus digeste, on s'expose néanmoins au danger de l'approche essentialiste. L'impatience peut conduire l'esthéticien à supposer que les faits et les traits inhérents au problème qui, à l'égard d'un seul art, se présentent avec une évidence incontestable, peuvent intégralement et tout

simplement se transférer à d'autres. Tel fut le cas de Collingwood, et même de Beardsley¹⁷.

Lorsque nous nous limitons à un problème particulier, en embrassant tous les arts, nous sommes encore susceptibles de procéder à des généralisations hâtives, d'assimiler un art à un autre, d'adopter une position convaincante à l'égard d'un seul art tenu pour paradigmatique, puis de contraindre tous les autres arts à se conformer à ce modèle, fût-ce au prix de déformations. Certes, ce n'est pas parce que cette procédure partielle alternative présente

17. Cette tendance à la simplification hâtive ne se manifeste malheureusement qu'avec trop de clarté chez Collingwood, dans son traitement du statut ontologique de l'œuvre d'art. Après s'être évertué à établir que l'œuvre musicale est un objet imaginaire, autrement dit, une configuration sonore qui n'est ni spatiotemporelle ni perceptuelle, Collingwood croit tout simplement possible de transférer, immédiatement et sans autre développement, cette conclusion ontologique relative à la musique à d'autres arts, en dépit du fait que le sens commun et la pratique critique semblent clairement montrer le contraire. « Il serait superflu de prendre la peine d'appliquer à d'autres arts ce que l'on a dit de la musique. Il nous faut plutôt donner une forme positive à l'argument que l'on a formulé négativement. La musique ne consiste pas en bruits entendus, et la peinture pas en couleurs vues, et ainsi de suite. En quoi, alors, ces choses consistent-elles? [...] L'œuvre d'art proprement dite n'est ni vue ni entendue, elle est imaginée. » (*The Principles of Art*, Oxford, Clarendon Press, 1958, p. 141-142.) Cette tendance à la généralisation exerce un tel pouvoir de séduction que même Beardsley, pourtant défenseur de l'approche pluraliste, a semblé succomber à son charme. À l'instar de Collingwood, Beardsley commence par considérer l'art musical, où nous distinguons clairement, semble-t-il, l'objet de l'appréciation esthétique – le son entendu – et sa base physique, consistant en ondes sonores; il paraît donc raisonnable de conclure que l'objet esthétique est perceptuel plutôt que spatiotemporel. Beardsley se trouve naturellement conduit à étendre cette distinction et ses conséquences ontologiques à d'autres arts, y compris aux arts plastiques, où, de son propre aveu, cette distinction « peut sembler moins nette et moins importante », puisqu'elle se résume « à une distinction non entre deux objets, mais entre deux aspects du même objet » (*op. cit.*, p. 33). Pourtant, bien qu'il admette la différence, et bien qu'il déclare par la suite que l'approche moniste en esthétique représente un danger, Beardsley s'obstine à traiter la peinture comme la musique, pour formuler cette conclusion peu convaincante que l'objet de l'appréciation esthétique dans l'art de la peinture, ou, comme dirait Collingwood, dans l'œuvre de peinture proprement dite, est non pas un objet spatiotemporel, mais un simple objet perceptuel.

elle-même des dangers qu'il faudrait s'abstenir de la poursuivre. Toute méthode a ses dangers et ses insuffisances, et aucune procédure ne garantit des progrès infaillibles. Toutefois, c'est en partie à cause du danger de l'assimilation déformante que je préfère délimiter différemment le domaine de mon investigation esthétique, et me concentrer sur un seul art et ses problèmes centraux.

2. Me voici à présent confronté à la seconde question : Pourquoi la littérature ? Comme l'ont noté certains esthéticiens¹⁸, la littérature présente un intérêt tout particulier pour le philosophe, qui par profession étudie le langage et ses usages dont la littérature relève incontestablement. La littérature fait en effet figure d'anomalie parmi les arts, en ceci qu'elle seule semble ne pas disposer d'un médium caractéristique, ou plutôt que son médium caractéristique n'est autre que le langage ordinaire.

II

1. Plusieurs philosophes de l'art ont récemment souligné l'apparente anomalie que constitue la littérature. Ils notent que l'art littéraire ne semble pas avoir de place assurée dans la classification grossière mais relativement claire des principaux arts sur laquelle les esthéticiens contemporains s'accordent généralement. Cette classification regroupe les arts plastiques (peinture et sculpture), d'une part, et la musique, le théâtre et la danse, d'autre part.

Bien que les esthéticiens puissent s'accorder sur cette classification, ils se divisent souvent quant au principe même sur lequel elle se fonde. Certains, comme Nelson Goodman¹⁹, soulignent qu'une telle classification se fonde sur l'existence ou l'absence, pour un art donné, d'une notation qui définirait les éléments essentiels ou les « propriétés constitutives » d'une œuvre particulière de cet art, et qui donc permettrait une reproduction pleinement authentique des

18. Cf. par exemple, W. Charlton, *Aesthetics*, Londres, Hutchinson, 1970, p. 101.

19. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, trad. fr. Jacques Morizot, Paris, Hachette Littératures, 2008.

exemples de l'œuvre par le biais d'une reproduction de ces propriétés constitutives. Goodman appelle *allographiques* les arts de ce second groupe, et les distingue des arts plastiques, qui sont *autographiques*. D'autres, comme Urmson²⁰, tentent d'expliquer cette classification à partir de la distinction entre les « arts de performance » et ceux dont l'appréciation ne semble pas devoir passer par l'exécution ou l'interprétation.

Dans les deux cas, la littérature fait figure d'anomalie. Ainsi, bien que pour Goodman, la littérature relève des arts allographiques, elle diffère des autres arts allographiques en ceci qu'elle implique seulement un schème notationnel, et non un système notationnel²¹, que l'authenticité peut s'y effectuer par la simple copie sans qu'il soit nécessaire de se conformer à la notation qui la définit, et qu'il s'agit comme la peinture d'un art à une seule phase, c'est-à-dire se réalisant en une seule étape, et dont l'existence ou l'appréciation véritable ne nécessite pas de performance.

Pour Urmson, la littérature a ceci d'anormal que, bien qu'elle partage avec les arts de performance un concept problématique d'identité opératoire (*work-identity*), la littérature n'est généralement pas classée parmi les arts de performance, et son appréciation ne semble pas devoir passer par l'exécution ou l'interprétation²².

2. Si l'on considère la façon dont Urmson envisage l'anomalie esthétique que constitue la littérature, un présupposé crucial saute

20. J.O. Urmson, « Literature », in G. Dickie et R.J. Sclafani (dir.), *Aesthetics*, New York, Bedford Books, 1977.

21. Goodman donne une longue exposition technique de la différence entre schémas et systèmes notationnels dans le chapitre 4 de *Langages de l'art*.

22. Comme le dit Urmson: « On ne peut directement assimiler la littérature à la peinture et à la sculpture. En premier lieu, l'identité du roman ou de toute autre œuvre littéraire semble problématique de la même façon que celle de l'œuvre musicale, théâtrale ou d'un ballet. Dans le cas de ces autres arts, nous avons tenté d'expliquer leur statut problématique en termes de *recette* ou de série d'instructions destinée aux artistes exécutants. Mais comment l'œuvre littéraire peut-elle constituer une série d'instructions à l'usage des artistes exécutants s'il n'y en a pas? » (art. cité, p. 337.)

immédiatement aux yeux : l'anomalie ne saurait être tolérée. Il faut, d'une façon ou d'une autre, lui trouver une explication, faute de quoi la théorie générale selon laquelle les arts peuvent se diviser en « arts de non-performance » (*non-performing arts*), où l'identité opérable ne pose pas problème, et « arts de performance » (*performing arts*), où l'identité opérable pose problème, est gravement menacée :

Si la théorie ne fonctionne pas lorsqu'on l'applique à la littérature, alors son acceptabilité est certainement mise en doute [...]. Nous avons incontestablement besoin d'une théorie qui expliquera de la même façon tous les cas où l'identité de l'œuvre est problématique²³.

Le problème est donc de découvrir un artiste exécutant ou une performance qui soit essentiellement impliquée dans l'œuvre littéraire, de telle façon que nous puissions assimiler l'art littéraire aux arts de performance, et l'associer avec plus de certitude aux arts de la musique, du théâtre, et de la danse, catégorie dont Urmson pense, comme du reste la plupart d'entre nous, qu'elle relève²⁴.

Mais il se pourrait que ce problème soit formulé trop grossièrement. Peut-être suffirait-il d'indiquer que l'art littéraire admet la performance, pour pouvoir l'associer aux arts de performance et le distinguer radicalement des arts où, comme la peinture et la sculpture, aucune notion de performance n'est impliquée. Car nous connaissons d'expérience ce que l'on peut considérer comme performance de

23. J.O. Urmson, art. cité, p. 337.

24. Urmson n'a pas pour seul objectif d'inscrire la littérature dans sa théorie classificatoire des arts. Il s'efforce aussi de déterminer l'identité et le statut ontologique (il semble tenir ces deux choses pour identiques) de l'œuvre littéraire. Il déclare tout d'abord désirer « soulever et résoudre deux questions concernant la littérature », la première portant sur « le statut ontologique de l'œuvre littéraire » (*ibid.*, p. 334) ; plus loin, il affirme que même si nous rejetons la seconde question – l'anomalie apparente que constitue la littérature eu égard à sa théorie classificatoire –, « le vieux problème traditionnel de l'identité de l'œuvre littéraire n'en continuera pas moins de se poser » (*ibid.*, p. 337).

poèmes (on appelle cela une lecture), et il arrive parfois qu'une œuvre en prose, une histoire, par exemple, soit exécutée de cette façon. Alors que la seule idée d'exécuter une œuvre d'art plastique traditionnelle, comme la Joconde ou David, semble totalement absurde.

Ainsi, le fait que les œuvres de littérature puissent être exécutées semble être un élément suffisant pour associer l'art littéraire aux arts de performance; mouton noir peut-être, il fera néanmoins partie du troupeau. Faut-il alors aller plus loin, et affirmer que «la littérature est sur un plan logique un art de performance²⁵», et, afin de la ranger parmi les arts de performance plutôt que de non-performance, qu'elle est «par essence un art oral²⁶»? Question importante, à laquelle on doit répondre par un «non» sans appel. L'association recherchée sera, je pense, rendue possible si on traite la littérature non comme un art de performance, mais comme un art *performable*.

3. Examinons néanmoins un instant les arguments de ceux qui, ayant formulé le problème en termes de logique ou d'essence, ont cherché à identifier strictement la littérature à un art oral ou de performance. Selon cette approche, lorsqu'on lit en silence une œuvre littéraire, on est à la fois exécutant et public, comme lorsqu'on joue pour soi seul du piano ou que l'on se déclame un monologue de théâtre. Urmsen rejette cette méthode et l'analogie sur laquelle elle se fonde, au motif que, dans le cas de la musique et du théâtre, on peut distinguer entre, d'une part, la lecture des instructions (partition ou texte) à laquelle se livre l'exécutant et, d'autre part, sa conformité aux instructions, qui implique des compétences techniques et interprétatives, alors que dans le cas de la lecture silencieuse d'une œuvre de littérature, «nous devons fondre en un seul acte la lecture des instructions et sa conformité à celles-ci²⁷».

Cet argument me paraît tout à fait convaincant. On pourrait lui trouver une parade (désespérée peut-être) permettant de sauver la

25. *Ibid.*, p. 339.

26. *Ibid.*, p. 338.

27. *Ibid.*

notion de lecture silencieuse comme performance, en avançant, avec Barbara Herrnstein Smith, qu'en fait, la lecture silencieuse « consiste en deux activités théoriquement distinctes²⁸ » :

Le lecteur doit produire, à partir du « déchiffrage » correct d'un ordonnancement de marques sur une page, une structure de sons – ou si l'on veut, de pseudo-sons – temporellement organisée, et douée d'autres propriétés²⁹.

Ce que Smith appelle « déchiffrage correct » rejoint peut-être l'acte de lire correctement les instructions dont parle Urmson, tandis que la production de la structure de pseudo-sons équivaldrait à la conformité aux instructions. Ainsi, la distinction entre lecture et conformité à une série d'instructions nous permettrait de préserver l'analogie de la littérature et des arts de performance.

Pour audacieuse qu'elle soit, la solution proposée par Smith ne me paraît guère satisfaisante, et serait sans aucun doute rejetée par Urmson, qui se refuse à interpréter la lecture d'une partition musicale comme une lecture accompagnée d'une performance silencieuse ou « chantonnée à soi-même ». Mais le seul argument opposé par Urmson à une position comme celle de Smith me paraît être que de telles performances silencieuses « seraient intolérablement mauvaises³⁰ ». Voilà qui est certainement vrai, mais sans doute pas suffisant car, malheureusement, trop de performances réelles sont intolérablement mauvaises.

On peut soulever, contre la thèse de Smith, des objections plus sérieuses. Tout d'abord, sa notion de pseudo-sons est résolument

28 et 29. Barbara Herrnstein Smith, « Literature as Performance, Fiction and Art », *Journal of Philosophy*, vol. 67, 1970, p. 556.

30. J.O. Urmson, art. cité, p. 339. Les arguments d'Urmson ne portent pas ici spécifiquement sur la lecture silencieuse de littérature, et sont empruntés à la lecture de partition musicale, qu'il considère comme un cas analogue. Son autre argument (il n'est pas nécessaire que les lecteurs d'une partition « entendent aucun son ») ne peut s'appliquer à la position de Smith, qui met l'accent sur les pseudo-sons.

inacceptable. Je n'ai pas la moindre idée de ce qu'est ou pourrait être un pseudo-son. Peut-être s'agit-il d'une articulation muette ou mentale, ou encore d'une excitation cérébrale? Certes, Smith nous assure que «la source physique ou neurophysiologique de la structure générée par la lecture silencieuse n'a ici que peu d'importance: elle peut provenir de la musculature du lecteur, de son système nerveux central ou périphérique, ou encore varier d'un lecteur à l'autre³¹.» Mais ceci n'est guère de nature à rassurer quiconque n'a jamais rencontré de pseudo-son, et semble suggérer que, par essence, un pseudo-son pourrait être n'importe quoi, ce qui suggère en retour que ce n'est par essence qu'une fiction destinée à sauver une théorie.

Deuxièmement, si l'on suppose un instant qu'un pseudo-son est une articulation muette, une reconnaissance consciente ou une imagination du son que l'on entendrait si l'œuvre était lue à haute voix, il ne semble pas qu'en lisant silencieusement, on doive toujours soit articuler soit imaginer le son des mots qu'on lit; bien que dans certains cas, par exemple chez ceux qui éprouvent des difficultés à lire, ou lorsqu'on lit un poème en vue de le scander, l'une, l'autre ou les deux activités puissent être impliquées. On pourra répliquer que même si nous n'en avons pas conscience, nous imaginons et reconnaissons toujours, en fait, les sons que feraient les mots que nous lisons. Urmsom lui-même formule une semblable assertion. Mais cela impliquerait que les sourds de naissance sont incapables de lire, ou du moins d'apprécier la littérature, puisqu'ils ne peuvent reconnaître ou imaginer les sons que l'on entendrait si l'œuvre littéraire était lue à haute voix, ni produire les pseudo-sons corrects correspondants.

Mais la principale objection que l'on peut opposer à la définition par Smith de la littérature³² comme art de performance est qu'elle viole et dévoie la notion établie de performance. En effet, traditionnellement, dans tous les arts de performance, la performance

31. Barbara Herrnstein Smith, art. cité, p. 556.

32. Il faut indiquer, par équité envers Smith, qu'elle limite explicitement sa théorie de la lecture silencieuse au domaine de la poésie, et refuse de l'appliquer à l'ensemble

est une affaire publique, un événement spatiotemporel qui peut fournir à la critique un objet commun. À supposer même que l'on n'exécute pour aucun public une œuvre musicale, une pièce de théâtre ou un ballet, la performance n'en demeure pas moins, en principe, observable et publique. Or, la performance de pseudo-sons que l'on peut exécuter dans sa tête ou dans son système nerveux lorsque l'on lit en silence, relève d'un autre type de performance, puisqu'elle est privée et inaccessible. On ne peut empêcher Smith de considérer cela comme une performance ou de lui donner ce nom. Mais on peut très justement objecter que puisque la notion de performance est par essence si différente dans les arts de performance traditionnels, sa notion de performance littéraire silencieuse ne permet pas d'assimiler la littérature aux arts de performance, et donc, qu'il est profondément erroné de dire que la littérature est par essence un art de performance. En conséquence de quoi, je pense qu'il convient de rejeter la solution proposée par Smith, qui recouvre, au mieux, une pseudo-performance.

4. La manière dont Urmson assimile la littérature aux arts de performance est nettement supérieure, mais, comme je le montrerai plus loin, pas entièrement satisfaisante. Bien qu'il affirme explicitement que «la littérature est en principe un art de performance³³», qu'elle «est par sa nature logique un art de performance», donc qu'elle «est par essence un art oral³⁴», Urmson reconnaît que les lectures silencieuses d'œuvres littéraires n'ont pas pour contrepartie des performances silencieuses qui garantiraient que l'art littéraire constitue par essence un art de performance. À la place, il introduit la notion de *projection imaginée, à partir d'un texte, d'une performance orale possible*. Selon Urmson, la lecture silencieuse

de la littérature. Elle semble considérer que la prose diffère essentiellement de la poésie en ceci qu'elle n'est ni orale ni liée à une exécution, mais «représentation d'un discours inscrit». Ainsi, à la différence d'un poème, une œuvre en prose est pleinement constituée par son texte et existe pleinement dès lors que ce texte existe (*ibid.*, p. 337).

33. J.O. Urmson, art. cité, p. 337.

34. *Ibid.*, p. 339, 338.

de littérature est analogue à celle d'une partition, la lecture de la partition consistant à reconnaître quelle en serait la sonorité si on l'exécutait, «quels sons musicaux (ou oraux) l'on entendrait si l'on suivait les instructions³⁵.»

Ainsi, bien qu'il n'y ait pas de performance dans les lectures silencieuses, la notion de performance y est toujours impliquée et conservée; Urmson peut par conséquent soutenir que, même dans ce cas, la littérature est par essence un art oral et de performance. Une fois parvenu à cette conclusion, Urmson peut concéder, non sans optimisme, que pour l'essentiel la littérature moderne est destinée à être non pas exécutée oralement, mais lue silencieusement «comme une partition». Ce net écart de la pratique vis-à-vis de l'«essence», du «principe» et de la «nature logique» ne dissuade pourtant pas Urmson de formuler fermement des solutions aux deux épineux problèmes du statut ontologique et du caractère anormal des œuvres d'art littéraires:

La condition nécessaire et suffisante de l'existence d'une œuvre littéraire est qu'une série d'instructions existe, de sorte que toute performance orale qui se conforme à cette série d'instructions constitue une performance de l'œuvre en question. [...] Cette lecture est analogue à celle de la partition d'une œuvre musicale, à celle d'une pièce de théâtre ou d'un ballet. Dans chacun de ces cas, nous ne créons ni n'exécutons l'œuvre en lisant la partition ou le texte, mais nous prenons conscience de ce à quoi nous assisterions si nous assistions à une performance³⁶.

5. Quoiqu'elles ne soient pas sans mérite, les thèses d'Urmson ne sont pas totalement satisfaisantes ni même, au bout du compte, convaincantes. Il y a tout d'abord le traitement de la lecture silencieuse: plus précisément, j'élèverai une objection contre la thèse

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*, p. 340.

suivant laquelle lorsque nous lisons de la littérature en silence, nous reconnaissons en fait ce que «l'on entendrait si l'on suivait les instructions» (c'est-à-dire le texte), ou si l'on prenait «conscience de ce à quoi l'on assisterait si l'on assistait à une performance.» Je ne suis nullement en train de nier que l'on puisse lire un texte littéraire en silence, et imaginer ou reconnaître les sons qui seraient prononcés dans une performance du texte. On peut penser aux sons qui seraient susceptibles de correspondre aux mots que l'on lit, et on peut tout à fait les reconnaître et s'en rendre conscient; et l'une de ces activités, sinon même toutes, peut effectivement contribuer à améliorer ou à enrichir la lecture. Pour certains textes ou certains lecteurs, elles seront même nécessaires à la bonne intelligence du texte. Ce que je conteste, en revanche, c'est que, pour employer les termes essentialistes d'Urmson, la lecture silencieuse de littérature soit, par essence ou en principe, reconnaissance ou prise de conscience des effets oraux que nous percevrions si nous entendions une performance de l'œuvre littéraire. Pour formuler ma thèse sous forme de normes statistiques plutôt que d'essences logiques, je nie que la lecture silencieuse d'œuvres d'art littéraires soit invariablement ou même généralement reconnaissance ou prise de conscience des sonorités possibles d'une performance orale de telles œuvres.

Bien sûr, mon objection se fonde tout d'abord sur mon expérience de lecteur ainsi que sur le témoignage d'autres lecteurs. Et à qui m'opposerait que, lorsque nous lisons, nous n'avons tout simplement pas conscience de ce qui constitue l'essence de cette activité, je répondrais qu'il faut incontestablement être conscient de l'activité de reconnaître ou de prendre conscience des sons probables d'une performance orale.

En outre, mon rejet de la thèse de la lecture silencieuse avancée par Urmson trouve un point d'appui dans le fait que des énoncés du type «je n'avais pas conscience que ces vers seraient si doux (allitératifs, âpres) à l'oreille lorsque je les ai lus» ne me paraissent nullement étranges ou contradictoires. Mais de tels énoncés ne disqualifient pas non plus la lecture silencieuse comme lecture authentique ou

standard de l'œuvre littéraire, même si, je le reconnais, la lecture sera d'autant plus riche et gratifiante que l'on aura conscience d'un maximum d'aspects pertinents du texte lu. On pourrait avancer qu'une lecture silencieuse d'une certaine poésie dans l'inconscience de ces éléments que sont les rimes, les allitérations, etc., constituerait une lecture pauvre, et peut-être même sous-standard, de cette poésie. L'oralité du texte joue ici un rôle extrêmement important, mais s'agit-il toujours d'une qualité essentielle en littérature? Peut-on dire la même chose de la prose? Quantité de romans et d'essais ont pu être lus, appréciés, et recevoir d'excellentes critiques, indépendamment, à ce qu'il semble, des qualités sonores que ces œuvres auraient si on les exécutait, et en effet (Urmson en convient), de telles œuvres n'étaient pas destinées à être exécutées oralement, et le sont du reste rarement. Bien entendu, il peut s'avérer intéressant d'appuyer une critique de ces œuvres sur des critères oraux, et c'est sur l'utilisation de tels critères dans la critique du style littéraire qu'Urmson fonde ses arguments de dernier recours en faveur de sa théorie (nous y reviendrons). Mais même si l'on concède que l'importance des sonorités varie largement d'un art littéraire à l'autre, la position tenue par Urmson reste problématique.

Ma seconde critique visera ce qu'on pourrait appeler l'essentialisme inhérent à son approche. Urmson entreprend en effet de montrer non pas simplement que la littérature est performable et susceptible de faire l'objet d'une présentation orale, mais qu'elle est *par essence* un art oral et de performance; ce qui semble suggérer que c'est essentiellement cette question de la performance orale qui confère à la littérature son unité. Mais à cet égard, celle-ci est-elle assez unifiée pour que l'on puisse parler d'une «essence» ou d'une «nature logique»? Tel n'est pas mon avis, et l'on considère traditionnellement que la littérature ne constitue pas une forme artistique, mais qu'en son sein, la poésie diffère essentiellement de la prose. Urmson lui-même ne peut s'empêcher d'admettre que les longs romans diffèrent de la poésie eu égard à l'exigence et à l'occurrence d'une performance orale effective. Peut-être est-il

possible d'avancer que la poésie est par essence un art oral et de performance, mais tel n'est assurément pas le cas d'œuvres littéraires comme les romans, les essais ou les biographies. Par conséquent, s'entêter à faire de la performance ou de l'oralité l'essence de toute littérature équivaut à nier ou à ignorer des différences importantes, à seule fin de voler au secours d'une théorie classificatoire générale. Le champ de l'esthétique a déjà suffisamment souffert des distorsions imprimées par des généralisations essentialistes inadéquates destinées à soutenir des théories générales de l'art.

Ma critique d'Urmson ne se résume pas à une simple posture anti-essentialiste. En esthétique, les généralisations essentialistes sont certes risquées, mais ce n'est pas ici le lieu de déterminer si les énoncés essentialistes sont en soi ou *ab initio* invalides. Je ne critique pas la thèse d'Urmson au motif qu'elle poserait que telle chose constitue l'essence de la littérature, alors que cette essence n'existerait pas; ce que je critique, en revanche, c'est l'idée de l'essentialité de la performance orale. Urmson paraît ancrer sa thèse dans l'origine, orale, de la littérature, et s'appuyer sur l'importance de la performance orale en poésie, ainsi que sur le présupposé que toutes les œuvres littéraires doivent partager une essence commune eu égard à des questions fondamentales, comme celle du rôle de la performance orale. Ce présupposé est à l'évidence infondé, car il suppose une essence commune ou une uniformité bien éloignées de ce que la critique pratique et le sens commun peuvent trouver dans la littérature. On pourrait certes avancer qu'il existe des caractéristiques essentielles ou nécessaires aux œuvres littéraires, par exemple, être un artefact humain (ou du moins intentionnel), être une entité linguistique. Mais que l'on décide ou non de tenir ces propriétés pour essentielles à la littérature, il n'en demeure pas moins qu'elles sont, pour l'heure, bien plus importantes que la performance orale, et révèlent l'inadéquation de la thèse selon laquelle la littérature constitue par essence un art de performance orale. Il est clair que la création et le langage sont bien plus nécessaires aux œuvres d'art littéraires que ne l'est la performance orale.