

POURQUOI LA JOCONDE PEUT
NE PAS ÊTRE UN TABLEAU

CET ESSAI PORTE SUR LA *Joconde*. Il porte sur la *Lucrèce* de Rembrandt, sur *Le Printemps* de Botticelli, et tout autre tableau, dessin ou sculpture de taille, c'est-à-dire un sous-groupe important d'œuvres traditionnelles de l'art visuel. Admettons qu'un tableau à l'huile soit un objet qui consiste en pigments déposés sur une toile ou sur du bois, qu'une aquarelle soit des teintes sur du papier, et qu'une sculpture taillée soit un bloc de pierre. Les tableaux et les sculptures sont donc des objets physiques. Il en découle que si la *Joconde* est un tableau, elle est un objet physique. Telle est la conception évidente, dit-on souvent, celle du sens commun. C'est aussi la conception défendue par de nombreux philosophes qui souscrivent en cela à cette même conception du sens commun.

Nous devrions cependant distinguer trois sortes de questionnement. En premier lieu, la conception que le sens commun se fait de quelque chose et que pourraient avancer sans plus de réflexion des non-philosophes aussi bien que des philosophes ; en deuxième lieu, l'exposé vrai tel qu'on pourrait espérer l'atteindre au moyen d'une recherche philosophique minutieuse ; en troisième lieu, l'exposé, qui n'est pas nécessairement correct, effectivement avancé après réflexion par tel ou tel philosophe. À coup sûr, la conception du sens commun, même à propos de concepts ordinaires, est souvent naïve, superficielle et trop sommaire. Les philosophes qui ont la tête sur les épaules souscrivent souvent à la conception que le sens commun se fait des œuvres d'art visuel. Je crois que, lorsqu'ils le font et qu'ils ne se bornent pas à supposer sa vérité mais qu'ils argumentent en sa faveur, leurs arguments succombent souvent à une pétition de principe. La recherche que je veux mener est donc celle-ci : étant donné que

les peintures à l'huile, les sculptures en pierre taillée, etc., sont des objets physiques, rend-on correctement compte de notre notion actuelle d'œuvres d'art visuelles (telles que la *Joconde* ou le *David* de Michel-Ange) lorsque, dans la pratique que nous en avons, nous les traitons comme des objets physiques, de façon certaine, invariable et catégorique? Si tel est le cas, et à moins d'introduire des modifications conceptuelles, ce qui n'est pas mon intention, de telles œuvres sont respectivement des tableaux à l'huile et des sculptures en pierre. Mais si une enquête philosophique montrait que, même dans la pratique conceptuelle existante, nous ne les traitons pas comme des objets physiques de façon certaine, invariable et catégorique, la réponse à la question de savoir si ce sont des tableaux à l'huile et des sculptures en pierre serait loin d'être univoque et bien tranchée. Ils pourraient à la fois l'être et ne pas l'être, en fonction des desseins visés. S'il en allait ainsi, bien qu'il soit faux de soutenir que, selon l'usage ordinaire, ce ne sont pas des objets physiques, il serait également faux de soutenir sans réserve la conception commune selon laquelle ils le *sont*, quand bien même nombre de philosophes y souscrivent.

La discussion portant sur le statut ontologique de la *Joconde* et du *David* est d'ordinaire menée de pair avec la discussion sur celui des morceaux de musique, des poèmes et des pièces de théâtre. Parmi les auteurs philosophiques récents, il existe un consensus virtuel consistant à regrouper ces derniers dans une unique espèce générale alors que les œuvres d'art visuel que nous examinons en forment une autre. Quelquefois, on présente cette différence à travers la distinction entre des arts qui demandent ou non une exécution. À coup sûr, selon une pratique historiquement établie, il n'y a ni intervention d'un exécutant pour la peinture et la sculpture, ni besoin d'un processus d'interprétation. En conséquence, pour de telles œuvres, il semblerait qu'il n'existe aucune marge acceptée pour reconnaître qu'une œuvre est la même, comme c'est le cas pour les œuvres relevant des arts d'exécution où certaines propriétés, par exemple la hauteur d'une note ou les intervalles dans une pièce de musique, sont déterminées, et d'autres, comme un crescendo ou un *accelerando*, peuvent varier à l'intérieur de limites admises qui restent vagues. Parfois, on caractérise les arts classés dans ce dernier groupe par une notation, une recette ou un ensemble d'instructions, qui permettent des variations dans la concordance; quelquefois, on en rend compte en termes de types, d'entités génériques ou abstraites, et de *tokens* de ces types.

Mais, alors que les théoriciens s'opposent au sujet de ces autres arts, ils sont largement en accord sur des œuvres comme la *Joconde* et le *David*. Ce sont des objets physiques ou, s'ils ne le sont pas avec certitude, ils ne sont de toute évidence rien d'autre. Ainsi, la *Lucrèce* est «l'objet réel pro-

duit par Rembrandt», qui réclame «une identification physique» en tant que «réalisation issue de la main de l'artiste¹». En outre, le fait que de telles œuvres sont des objets physiques relève de «la conception du sens commun qu'on ne peut rejeter qu'au prix d'une innovation conceptuelle [...]». Il est besoin de considérations philosophiques sophistiquées pour simplement comprendre la suggestion que la *Joconde* n'est pas quelque chose qu'on peut trouver d'ordinaire accrochée à un mur au Louvre²». Wollheim [1980, p. 167] écrit quant à lui que «tous les tableaux [...] sont des individus» et, bien qu'il suspende son jugement sur ce qu'il appelle «l'hypothèse de l'objet physique», il rejette néanmoins ce qu'il appelle ses alternatives les plus vraisemblables [p. 177 *sq.*]. De fait, il pense que «le rejet de l'hypothèse [de l'objet physique] a de sérieuses conséquences pour la philosophie de l'art», dans ces arts «où il y a un tel objet» [p. 174]. Telle est l'hypothèse ou, aux yeux d'un grand nombre, la vérité évidente que je souhaite examiner.

J'admettrai pour le moment – mais je le discuterai plus loin – ce qui est souvent supposé à propos des œuvres d'art visuel que nous considérons, le fait qu'elles sont complètement déterminées en ce qui touche leurs propriétés visuelles à n'importe quel instant, c'est-à-dire que les marques sur la toile fixent de manière déterminée les propriétés visuelles de l'œuvre. Je considère que c'est ce qui sous-tend la croyance que toute forme de modification au niveau de ces propriétés importe esthétiquement, c'est-à-dire est susceptible de produire une différence esthétique, même si ce n'est pas automatique. En conséquence, en posant la question de savoir si la *Joconde* pourrait, même dans l'état présent de nos concepts, ne pas être un objet physique mais une sorte d'entité générique ou abstraite capable d'instanciations multiples, je fais pour l'instant la supposition que les instances multiples devraient toutes présenter les mêmes propriétés (visuelles) déterminées, contrairement à ce qui se passe dans les autres arts. Puisque la question est celle de savoir si de telles œuvres d'art visuel, même en l'absence d'innovation conceptuelle, peuvent être des types ou des entités abstraites, il est alors manifeste que ce serait commettre une pétition de principe que de supposer qu'elles sont des objets physiques ou d'introduire subrepticement quelque chose qui mène à cette conclusion.

Mon hypothèse est que, pour une peinture, un type est cette configuration particulière ou cette présentation de propriétés visuelles (lignes, couleurs et formes) qui caractérise la surface frontale de l'objet physique en question, disons celui qui est au Louvre. (Pour un dessin au crayon,

1. GOODMAN [1968].

2. URMSON [1977, p. 334].

il serait quasiment bidimensionnel. Pour un tableau à l'huile, ce pourrait être la configuration d'une surface se composant d'éléments colorés et contrastés, en fonction des différences d'épaisseur de la peinture, et donc une surface figurée tridimensionnelle dont on pourrait, pour ainsi dire, faire une réplique colorée par moulage. Pour la sculpture taillée, ce serait l'ensemble des formes, couleurs et propriétés tactiles que possède l'enveloppe extérieure d'une sculpture autonome.) J'appellerai cela une « apparence visuelle » ou, pour abrégé, une « apparence », au sens où des jumeaux identiques ou leurs effigies en cire peuvent tous partager la même apparence. Lorsque je qualifie une œuvre d'entité abstraite, je veux dire que cette apparence pourrait s'incarner dans de multiples instanciations, dans des moments ou des lieux différents. Telle est l'hypothèse que je veux considérer.

Puisque, selon celle-ci, la *Joconde* est exactement l'apparence instanciée lorsqu'on se trouve devant l'objet au Louvre, les autres propriétés de cet objet ne sont pas des traits de l'œuvre : les traits visuels de ses côtés ou de son dos, ainsi que ses relations et propriétés non visuelles comme sa composition chimique, son poids, son âge, l'endroit où elle a été réalisée, le fait que Léonard a appliqué ses pigments et le fait – si c'en est un – que les pigments ont pâli ou noirci. Par conséquent, si l'on produisait de nouvelles instanciations de l'apparence de la surface frontale de l'objet du Louvre, certaines propriétés et relations du nouveau support physique pourraient et d'autres devraient différer de celles de l'objet du Louvre. Les traits visuels de son dos seraient probablement différents ; et même s'il se composait de matériaux similaires plutôt que de bois ou de plâtre, et même s'il avait été peint par Léonard, ses pigments auraient été appliqués à un moment différent et à un endroit que n'occupait pas le porteur original. Son histoire serait nécessairement différente.

Dans l'hypothèse où d'autres manifestations de l'apparence de la *Joconde* du Louvre sont possibles et où l'œuvre elle-même est abstraite, il n'est pas pertinent de connaître la nature physique des autres porteurs ni la manière dont l'apparence est produite, au moyen d'une photographie en couleurs, d'une impression, d'un transparent ou de quoi que ce soit d'autre, pourvu qu'elle soit produite. Il ne sera pas pertinent de demander si l'instanciation originale n'était alors accessible qu'à travers certains pigments et techniques, si la produire exigeait alors ou non un long entraînement technique et un talent consommé, et tout autant avec quels matériaux et quelle facilité on pourrait réaliser maintenant une ré-instanciation.

Quels arguments avancer, alors, pour prouver que la *Joconde* doit être l'objet physique présent au Louvre, avec ses propriétés et son histoire, plutôt que le type, l'apparence manifestée par cet objet ?

Tout argument fondé sur une impossibilité pratique alléguée de reproduire des instanciations supplémentaires revêt peu d'intérêt. D'abord, il n'est pas évident qu'une technologie adéquate n'existe pas déjà ou ne pourrait pas être inventée si on le désirait, mais de toute façon, cette réflexion est hors sujet. Les doutes sur la possibilité pratique de ré-instancier un type n'apportent aucun appui à l'argument de savoir si la *Joconde* est ou n'est pas un type. On pourrait tout au plus en déduire que si on a à faire à une entité abstraite, celle-ci n'aurait de fait jamais plus qu'une unique instanciation exacte.

Un autre groupe d'arguments vise à montrer que les propriétés de n'importe quelle œuvre d'art ne sont pas uniquement déterminées par les propriétés qui apparaissent sur sa surface, ce qu'on appelle leurs propriétés « présentées » ou « manifestées » ; les propriétés véritablement attribuables à l'œuvre peuvent dépendre aussi en partie d'une foule de faits et de relations non manifestés. Bien comprendre et apprécier une œuvre peut exiger, en plus d'une attention minutieuse à l'apparence, la connaissance de la date de l'œuvre et de sa place dans une tradition, les matériaux utilisés et les objectifs de l'artiste, ainsi qu'une familiarité avec des œuvres auxquelles il a emprunté, qu'il a poussées plus loin ou dont il s'est écarté, par la satire ou le pastiche.

Mais ces arguments concernent seulement l'arrière-plan et la tradition dont provient l'apparence de la *Joconde* originale ; ils montrent seulement qu'une appréciation complète de la *Joconde*, ou de n'importe laquelle de ses ré-instanciations, peut nécessiter un entraînement et une connaissance du contexte. Ils ne nécessitent aucune référence à un objet physique mais seulement à l'apparence chaque fois qu'elle est donnée, et ce, quel que soit l'objet physique qui la manifeste. L'important est de savoir qui l'a produite, à quelle date, dans quelle tradition, etc. Rien dans l'hypothèse abstraite n'exclut l'importance de tout ceci. Elle peut s'accommoder de toutes les conceptions relatives à ces questions, et elle est neutre vis-à-vis des arguments intentionnaliste, traditionnaliste, anti-présentationnaliste et institutionnaliste. Aucun ne sert à établir, même de loin, l'hypothèse de l'objet physique. Pour être sérieux, les arguments doivent être d'une tout autre sorte. De même, nous pouvons ignorer les propriétés esthétiques et d'autres traits qui *sont* manifestés. L'appréciation peut exiger de nous que l'on voie une forme comme un visage ou comme une ombre, ou que l'on remarque dans une image un équilibre et une tension significatifs entre différentes zones de couleur ou entre des figures. Mais ce serait tout aussi vrai d'une instanciation postérieure que de l'original. Tout ce qui importe est que la configuration en forme de visage ou les zones colorées soient là. Si, comme cela est largement reconnu, les propriétés esthétiques et

représentationnelles surviennent sur les couleurs, les lignes, les formes, etc., il est suffisant que *celles-ci* soient présentes dans tout ce qui compte comme une nouvelle instanciation. Il est donc clair que, pour nos desseins présents, nous n'avons besoin de considérer que les propriétés visuelles littérales et non esthétiques, c'est-à-dire les couleurs, les lignes et les formes. Cela est vrai aussi de la texture d'une surface picturale portant des traces de pinceau qui indiquent la manière de travailler du peintre; ils peuvent contribuer de façon importante à l'impression d'ensemble, mais une réplique parfaite les manifesterait tout autant.

Puisque l'arrière-plan, les questions esthétiques et de texture peuvent être écartées comme dénuées de pertinence pour l'hypothèse abstraite, et puisque seuls les traits visuels littéraux de l'apparence du support original important, tout autre *token* doit ré-instancier ces traits-là. Mais puisque les objets originaux, comme celui qui se trouve au Louvre, manifestent des propriétés totalement déterminées, il semblerait que tout *token* supplémentaire doive posséder exactement les mêmes propriétés visuelles déterminées. Ici se posent deux questions théoriques familières. En premier lieu, on pourrait penser que la ré-instanciation d'un tel ensemble déterminé est logiquement impossible ou que la suggestion n'a pas de sens. Si seul l'objet physique original peut manifester cette apparence déterminée, l'apparence est nécessairement attachée à cet objet physique et il n'y a pas d'instanciations supplémentaires qui puissent avoir pour support d'autres objets physiques. En second lieu, même si des ré-instanciations identiques étaient possibles, il serait impossible de certifier qu'elles sont identiques et cela exigerait de toute façon de faire référence à l'objet du Louvre. Ce qui fait problème n'est pas que l'objet du Louvre est après tout la *Joconde* car, coupant court à une pétition de principe tacite, tout ce qu'on peut affirmer est que, pour valoir comme instanciation authentique, une nouvelle *apparence visuelle* doit faire référence à l'*apparence visuelle* manifestée par l'objet du Louvre pour être certifiée; le problème est que, quand bien même il y aurait ré-instanciation parfaite, l'assurance de son identité parfaite serait en principe hors d'atteinte. Peut-on esquiver ces objections théoriques? Je soutiendrai qu'on le peut. J'essaierai de montrer que l'identité visuelle, que j'ai supposée nécessaire pour les besoins de l'argument, peut être remplacée par une impossibilité visuelle de distinguer. Plus loin, je reviendrai sur la question de savoir dans quelle mesure celle-ci est même nécessaire.

Considérons les problèmes théoriques au sujet de l'identité et de l'impossibilité de distinguer. Quel que soit le niveau choisi pour un examen visuel minutieux, il se peut que A1 (l'apparence originale) ne se distingue pas de A2, A2 de A3, et que néanmoins A3 soit distinguable de A1.

Ou encore, A1 peut ne pas se distinguer de A2 ni de A3, mais A2 et A3 se distinguer l'un de l'autre. Dans chaque cas, A2 et A3 doivent tous deux être différents de A1, et ils doivent donc tous deux être rejetés en tant qu'instanciations de A1. Considérez cependant un cas où A1 ne se distingue pas à la fois de A2 et de A3, et où A2 et A3 ne se distinguent pas l'un de l'autre. Ici, quelles que soient les limites fixées pour un examen attentif (voir plus bas), bien qu'il n'y ait – et peut-être qu'il ne puisse y avoir – aucune preuve de l'identité visuelle de A1, A2 et A3, l'identité a été ouverte à la réfutation (mais non pas à la confirmation) et elle n'a pas été réfutée. Les exemples ont jusqu'ici satisfait au test d'impossibilité de distinguer (selon les normes établies). Le test peut être étendu dans une chaîne de réplifications supplémentaires à n'importe quel exemple, *An*. Aussi longtemps que *An* a été soumis à une chaîne de tests de ce type et qu'il n'a pas été mis en défaut, c'est-à-dire qu'il reste lui-même impossible à distinguer soit de A1 soit de toute autre réplication indistinguable de A1, il doit compter comme réplication adéquate de A1. Nous disposons d'une procédure de test, qu'on l'ait appliquée ou non à un concurrent donné.

Venons-en maintenant à la seconde question théorique : je considère ici la possibilité d'atteindre une similarité adéquate ou impossibilité de distinguer entre des ré-instanciations putatives et l'original¹. Concernant l'acuité visuelle et l'entraînement, pour mener à bien des tests du genre « chaîne », nous pouvons supposer que nous employons, pour chaque centimètre carré examiné, un panel aussi grand que désiré de personnes dotées d'une acuité visuelle optimale, entraînées et rompues à cette expérience, et employant une méthode reconnue de détection visuelle et de comparaison – surimpression de formes, appariement de couleurs, moules pour surfaces tridimensionnelles, et toute autre technologie, colorimétrie, loupes, etc. – spécifiée à tout niveau que nous souhaitons au-delà de ce dont l'œil nu est capable. Souvenez-vous que ceux qui pratiquent l'examen n'ont nul besoin d'avoir un intérêt pour des considérations esthétiques, et ils n'ont pas non plus besoin de savoir quel est l'original ni laquelle est une instanciation supplémentaire. Il n'est pas nécessaire que leurs intérêts soient ceux d'historiens d'art, de conservateurs ou d'autres experts de l'art ; à la différence des individus de Goodman qui examinent de possibles faux, leur seule et unique tâche consiste à comparer des propriétés visuelles de manière tout à fait neutre, quelle que soit l'importance que

1. Les difficultés relatives à une réplication des apparences peuvent être poussées jusqu'à l'extrême limite de l'absurde, comme le fait Nelson Goodman (dans la première partie de *Langages de l'art*). La réponse que je suggère, tout aussi théorique, peut contrer les absurdités une à une.