

Introduction

Dans un recueil de textes paru en français sous le titre *L'art en théorie et en action*¹, le philosophe américain Nelson Goodman consacrait un passage à la notion d'*implémentation*. Il l'introduisait avec des exemples :

« L'implémentation d'une œuvre d'art peut être distinguée de sa réalisation (*execution*) – qu'elle soit à une ou deux phases. Le roman est achevé lorsqu'il est écrit, la toile lorsqu'elle est peinte, la pièce quand elle est jouée. Mais le roman abandonné dans un tiroir, la toile stockée dans un magasin, la pièce jouée dans un théâtre vide ne remplissent pas leur fonction. Pour fonctionner, le roman doit être publié d'une façon ou d'une autre, la toile doit être montrée publiquement ou en privé, la pièce représentée devant un public. La publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation – et c'est ainsi que les arts entrent dans une culture. La réalisation consiste à la faire fonctionner². »

Dans la perspective de Goodman, 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. Nous devons discerner ce qu'une œuvre symbolise et la façon dont elle symbolise, et une œuvre ne fonctionne qu'à cette condition de compréhension. C'est en quoi l'esthétique de ce philosophe est cognitive : elle accorde une place éminente à la compréhension des œuvres. L'objection que l'appréhension d'une œuvre est avant tout affective et que cette perspective sur-intellectualise l'expérience esthétique ne tient pas. Car Goodman observe que la sorte d'émotions liées aux œuvres d'art est rarement d'une nature qui ne supposerait pas une capacité de compréhen-

• 1 – Nelson GOODMAN, *L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, 2009. C'est la traduction (par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet) de deux premiers chapitres de *Of Mind and Other Matters* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1984). La première édition française de *L'art en théorie et en action* était parue aux Éditions de l'éclat en 1996.

• 2 – *Ibid.*, p. 63.

sion assez développée : « dans l'expérience esthétique les émotions fonctionnent cognitivement³ ». L'implémentation couvre alors tous les moyens, intellectuels et matériels, grâce auxquels nous parvenons à faire fonctionner une œuvre, c'est-à-dire à la comprendre adéquatement.

Or l'implémentation peut être positive, mais aussi ne pas réussir à faire fonctionner l'œuvre ; elle peut être un obstacle à sa compréhension. Un roman mal édité – simplement illisible, parce que le corps du texte est trop petit, même si la couverture du livre est en cuir – est implanté, mais il n'est pas activé. Un texte fameux de Goodman, « La fin du musée ?⁴ », explicitait, avec un certain humour, quelle est la principale mission du musée : « faire fonctionner les œuvres⁵ ».

Au début de son article « L'art en action », le texte de sa conférence au Centre Pompidou, à Paris, les 27 et 28 mars 1992, lors d'un colloque intitulé « Nelson Goodman et les langages de l'art », Goodman en vint à passer de la notion d'implémentation à celle d'« activation⁶ ». C'est l'implémentation réussie. Moquant la recherche d'une définition réelle ou essentialiste de l'œuvre d'art, Goodman dit considérer « d'avantage les œuvres d'art comme des machines ou des personnes, c'est-à-dire des entités dynamiques qui ont souvent besoin d'être mises en marche, remises en marche et maintenues en fonctionnement⁷ ». L'activation fait fonctionner les œuvres d'art, artistiquement et esthétiquement. La réalisation de l'œuvre est l'affaire de l'artiste, et de tous ceux qui peuvent, à leur façon, y concourir, en particulier quand c'est une œuvre commune ou qui suppose le concours de plusieurs personnes. L'œuvre doit être aussi activée, et ce n'est que rarement l'artiste qui s'en charge.

La notion goodmanienne d'activation est le fil conducteur de ce livre. Son objectif est double : il s'agira, d'un côté, d'examiner cette notion afin de mieux la comprendre ; de l'autre, d'en tester la fonctionnalité dans la compréhension de la réalité artistique et patrimoniale contemporaine. Intuitivement, la notion est aisée à saisir : l'œuvre même achevée suppose tout un contexte pour qu'elle fonctionne comme œuvre (artistiquement) et esthétiquement, c'est-à-dire en manifestant ce qu'elle signifie. Mais comme Goodman le dit dans les deux textes que nous venons de rappeler, la relation entre réalisation, implémentation et activation, le rôle joué

• 3 – Nelson GOODMAN, *Langages de l'art*, Nîmes, J. Chambon, 1990, p. 290.

• 4 – Nelson GOODMAN, *L'art en théorie et en action*, op. cit., p. 114-134.

• 5 – *Ibid.*, p. 121.

• 6 – Les actes de ce colloque organisé par le Centre Georges-Pompidou, à l'initiative de Daniel Soutif, constitueront le numéro 41 des *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, qui commençait avec le texte de Goodman. « L'art en action » a été réédité dans *Esthétique contemporaine : Art, représentation et fiction*, Jean-Pierre COMETTI, Jacques MORIZOT et Roger POUIVET (dir.), Paris, Vrin, 2005, p. 143-157. Le texte sera cité à partir de cette édition.

• 7 – Nelson GOODMAN, « L'art en action », art. cité, p. 144-145.

par l'artiste-producteur, celui de la « mise en œuvre de l'œuvre », par exemple par l'encadreur, le commissaire d'exposition, le metteur en scène, l'éditeur, le producteur du film, et même le rôle de celui qui cherche à comprendre et à apprécier l'œuvre et la façon dont il peut s'y prendre, tout cela doit être expliqué et même établi plus précisément. On peut penser que ces rôles, aussi différents soient-ils, ne sont pas absolument distingués ni même distinguables.

Entrer dans cette intersection complexe de rôles et de facteurs *via* la notion d'activation est l'objectif de la première partie de ce livre. Chez Goodman, elle est exemplifiée, mais reste plus suggestive que suffisamment déterminée. Les chapitres de cette première partie en proposent un travail de clarification, et parfois même de discussion critique de l'usage que l'on peut en faire, de ses présupposés philosophiques, en particulier. Ainsi, la thèse irréaliste selon laquelle les œuvres n'auraient pas une nature indépendante de nous est remise en question par Roger Pouivet, qui montre qu'il est possible de comprendre l'activation dans une perspective esthétique réaliste. Alexis Anne-Braun étudie ensuite le cas d'une œuvre de l'artiste Felix González-Torres, pour analyser le rôle joué par les prescriptions auctoriales dans les processus d'activation ; il suggère ainsi d'introduire de nouvelles catégorisations ontologiques, susceptibles de rendre compte de la dimension immatérielle de certaines œuvres. Que la virtualisation de l'art, telle qu'elle se présente dans le Google Art Project ou dans le Net Art, puisse être comptée parmi les stratégies d'activation des œuvres est à son tour la question débattue par le chapitre de Sandrine Darsel.

Comme l'activation est, par nature, une notion « appliquée » ou au moins « applicable » aux œuvres d'art, nous sommes renvoyés aux modalités précises dont nous faisons fonctionner des œuvres. Car leur mode de fonctionnement est relatif aux sortes de symboles que les œuvres sont. On comprend aisément que l'activation d'un texte médiéval et celle d'un film hollywoodien sont différentes – et même si Goodman fournit des concepts transversaux (dénotation et exemplification, littérale et métaphorique, expression, tout particulièrement) permettant de comparer les modes d'activation, encore convient-il de montrer comment ils sont opératoires dans différents domaines.

Nous avons aussi jugé utile de distinguer quelques perspectives principales : celle qui consiste à concevoir les œuvres comme des entités faisant partie d'un cadre patrimonial qu'il s'agit de sauvegarder et de rendre accessible au-delà des limitations dues à la distance temporelle ou politico-géographique ; et celle qui consiste à en valoriser les propriétés esthétiques en fonction des genres et pratiques artistiques spécifiques dont elles sont l'expression. Ces deux perspectives sont respectivement au cœur de la deuxième et la troisième partie de l'ouvrage.

En choisissant comme objet d'étude *La Joconde*, dans le chapitre qui ouvre la deuxième partie, Pierre Leveau appréhende l'œuvre de Léonard de Vinci

comme une « entité dynamique », dotée de propriétés relationnelles et esthétiques survenant sur un support physique, et dont l'activation pose le problème du rapport entre conservation et restauration des propriétés matérielles. La question est également abordée par Florent Coste, dans un chapitre consacré à la réactivation des manuscrits médiévaux. Pour ce genre d'œuvres (contenant à la fois des textes et des images, à la croisée entre un art allographique et un art autographique), se pose, entre autres, la question de l'activation indirecte, généralement obtenue par le fac-similé : une option qui n'est pas anodine, dans la mesure où elle contribue à remettre en question la supériorité (présumée) de l'action directe de l'œuvre, souvent associée au concept d'*aura*⁸. C'est en revanche sur le contexte politique et historico-culturel de l'activation des œuvres que se focalise Lisa Giombini, dans un chapitre qui s'intéresse notamment au cas de leur rapatriement, une opération susceptible de susciter d'importants conflits sur les plans éthique et esthétique.

La troisième partie s'ouvre avec une série de chapitres consacrés à la musique. Alessandro Arbo examine les modalités d'activation des œuvres musicales en fonction de leur statut ontologique, en faisant émerger les différences qui caractérisent leur présentation dans un espace public. Les chapitres de Chloé Houillon et Luciana Colombo sont respectivement consacrés au flamenco et au tango – deux genres qui, parce que leur développement est étroitement lié à celui de la phonographie, ont toujours préservé une part d'oralité mais également, à certains égards, une dimension écrite. Maud Pouradier, quant à elle, étudie les formes d'activation d'un spectacle que l'on pourrait considérer historiquement comme le premier genre musical intermédiaire, l'opéra. D'autres formes d'activation sont en revanche à l'œuvre dans le septième art : elles sont approfondies sous des angles différents par Guillaume Schuppert, qui en explore la signification en relation avec l'ontologie de l'œuvre cinématographique, et Julia Beauquel, qui, du côté du spectateur, considère la manière dont le jeu de l'acteur parvient à activer un personnage fictionnel. C'est aux conditions d'activation des œuvres architecturales et aux différentes dimensions qu'elles impliquent, que s'intéresse enfin le chapitre rédigé par Hervé Gaff.

En élargissant le champ d'application de la notion (du moins par rapport au périmètre esquisonné par les exemples avancés par Goodman lui-même), la quatrième partie du livre étudie quelques cas tirés des arts appliqués : la mode, dont les artefacts, comme le montre Benjamin Simmenauer, font appel à des

• 8 – Si l'on suit le raisonnement de Walter Benjamin dans son célèbre essai sur la reproductibilité technique de l'art, l'original aurait une *aura* manquant aux reproductions, copies et commentaires. Mais d'une notion aussi vaporeuse, il n'y a pas grand-chose à tirer, suggérait Goodman, et il proposait de lui dire « *aura-voir* » (*ibid.*, p. 156).

formes d'activation susceptibles de valoriser les processus d'exemplification et de référence caractérisant leur fonctionnement symbolique ; et les œuvres vidéoludiques, dont les modalités d'activation constituent, comme le souligne Alexandre Declos, un excellent moyen d'approfondir leur compréhension en tant que media éminemment interactifs. La section se termine sur une réflexion de Fabrice Louis qui décrit comment l'activation de l'art nous permet parfois de mieux comprendre des enjeux qui sont au cœur de l'activité sportive.

Ces trois dernières parties démultiplient les modalités de l'activation en fonction des arts, de la particularité des genres, des styles, des œuvres même. C'est sans doute ainsi qu'on peut apprécier l'importance et la valeur de la notion goodmanienne d'activation. Elle nous invite à être attentifs aux conditions de fonctionnement artistique – fonctionner en tant qu'œuvre – et esthétique – fonctionner en exprimant, exemplifiant, en faisant allusion, en manifestant, de multiples manières, des propriétés que l'œuvre possède – au niveau même des œuvres elles-mêmes. C'est le niveau du « monde l'art ». Il faut ainsi entrer dans les conditions effectives de la vie esthétique dans laquelle nous sommes au contact, pourrait-on dire, des œuvres. Plusieurs questions en découlent : ces conditions demeurent-elles inaltérées dans le cas des arts de masse, ainsi que des œuvres faisant appel à des formes d'expérience interactive ? L'activation finit-elle par se réduire alors à de simples stratégies de promotion ou demeure-t-elle, malgré tout, une opération consubstantielle à la sollicitation de certaines prédispositions formées dans un cadre culturel (même si celui-ci doit être considéré comme populaire) ? Ce questionnement traverse plusieurs chapitres de l'ouvrage et contribue à sa manière à faire prendre la mesure de l'intérêt du débat sollicité par la notion goodmanienne.

Sur un autre plan, l'un des intérêts majeurs de cette notion est de favoriser l'entrecroisement de secteurs de la philosophie de l'art qui souvent s'ignorent. L'activation de l'œuvre d'art conduit à s'interroger sur son mode d'existence, et donc son ontologie. Goodman rejettait l'idée d'une nature propre de l'œuvre – ce qui le situait dans le courant dominant de la philosophie moderne et contemporaine de l'art. Mais l'œuvre d'art n'en a pas moins pour lui un mode propre de fonctionnement, complexe et divers, mais repérable. Pour le mettre en évidence, Goodman a inventé une sémiotique. Elle vise à faire comprendre le fonctionnement des symboles : ils réfèrent à quelque chose, ce que l'œuvre veut dire, mais ils ont une épaisseur en quelque sorte, une manière de symboliser. L'expérience esthétique suppose ainsi, pour Goodman, une attention portée à la signification des œuvres d'art en même temps qu'aux modalités symboliques, inscrites dans les œuvres elles-mêmes. C'est même pourquoi elle est fondamentalement une affaire de compréhension.

Dans « L'art en action », Goodman précisait qu'« 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 compréhension⁹ ». On parle aujourd'hui d'une expérience « immersive » des œuvres d'art. Ce serait alors plutôt la quantité et l'intensité de cette expérience, comme telle, qui importeraient. Mais est-ce une telle expérience immersive qui fait fonctionner l'œuvre ? L'immersion n'est pas l'activation ; la première ne concerne que nous, ce que cela nous fait, alors que la seconde vise l'œuvre et nous fait sortir de nous-mêmes. N'est-ce pas alors le fonctionnement de l'œuvre, certes grâce à certaines de nos attitudes appropriées à son discernement, qui importe ? Il se pourrait ainsi que l'immersion – l'intensité et le vécu de l'expérience – ne soit pas la voie royale du fonctionnement des œuvres ; qu'elle soit plus une façon de se distraire que de comprendre. Certes, il peut exister de nombreux aspects d'une œuvre « qui réclament différentes mesures d'activation¹⁰ », dit Goodman. Il ajoutait, « 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'activation¹¹ ».

Dans son article, Goodman passait en revue des problèmes d'activation : l'éclairage des œuvres des arts plastiques, la conservation et la restauration des œuvres, l'édition des manuscrits, la reproduction. Il n'invitait pas à recouvrir avec sa notion la multiplicité et la richesse des phénomènes qu'il visait, mais plutôt à produire des analyses variées qui permettraient de mieux saisir comment notre compréhension des œuvres, et éventuellement leur appréciation, suppose de démultiplier les modalités de leur fonctionnement effectif. Curieusement, Goodman passe parfois pour un philosophe très « théoricien » et même « technicien », parce que logicien et sémioticien, et pas suffisamment focalisé sur les œuvres elles-mêmes. Il ne cherchait certes ni à les interpréter ni à décrire l'expérience esthétique que nous sommes supposés en faire. Mais c'est justement parce que les œuvres elles-mêmes, par leur sens profond ou l'expérience que nous en ferions, étaient au centre de sa réflexion philosophique. Comprendre l'activation des œuvres, c'est les comprendre telles qu'elles sont.

• 9 – *Ibid.*, p. 145.

• 10 – *Ibid.*

• 11 – *Ibid.*

Ce travail est le résultat de la réélaboration d'une série de communications présentées dans un séminaire (« Goodact ») coordonné par Roger Pouivet dans le cadre des initiatives du programme « Espaces et lieux » de l'Institut thématique interdisciplinaire « Centre de recherche et d'expérimentation sur l'acte artistique » de l'université de Strasbourg, coordonné par Alessandro Arbo. Le séminaire s'est déroulé à Strasbourg et à Nancy tout au long des années académiques 2021-22 et 2022-23 et a réuni des chercheurs spécialistes de plusieurs disciplines artistiques et philosophiques, issus des Archives Poincaré de l'université de Lorraine (PReST – UMR 7117) et de l'ITI CREAA (UR 3402, ACCRA). C'est au lecteur, bien évidemment, de juger du résultat d'un tel effort de convergence interdisciplinaire ; nous souhaitons pour notre part exprimer toute notre gratitude aux collègues qui ont participé à cette entreprise collective, ainsi que notre satisfaction pour les stimulantes discussions et les échanges féconds auxquels elle a donné lieu. Un remerciement particulier à Waël Hindo, qui, dans le cadre d'un stage de formation au CREAA, a collaboré à la mise en forme du tapuscrit.