

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

LES INTENTIONS DE L'ARTISTE SONT-ELLES PERTINENTES DANS LA
COMPRÉHENSION DE SES ŒUVRES? LE DÉBAT AUTOUR DU PARALOGISME
INTENTIONNEL

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA
MAÎTRISE EN PHILOSOPHIE

PAR
ÉTIENNE GÉLINAS

AVRIL 2026

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire, de cette thèse ou de cet essai a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire, de sa thèse ou de son essai.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire, cette thèse ou cet essai. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire, de cette thèse et de son essai requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidé, de près ou de loin, dans la réalisation de ce mémoire.

Tout d'abord, je remercie ma directrice de recherche Madame Mélissa Thériault, professeure au département de philosophie et des arts de l'Université du Québec à Trois-Rivières, pour son soutien constant, ses pistes de réflexion et sa disponibilité.

Je remercie également l'entière du département de philosophie et des arts de l'Université du Québec à Trois-Rivières, ainsi que toutes les enseignantes et les enseignants que j'ai rencontrés lors de mon parcours académique et qui m'ont donné le goût de la recherche et des études.

Je tiens à remercier aussi mes parents, France et Mario, qui m'ont encouragé tout au long de mon parcours scolaire.

Je suis aussi reconnaissant envers Félix, Alexis et Tristan pour leur amitié philosophique. Merci pour ces conversations qui m'ont donné envie de terminer ce travail.

Finalement, je veux remercier ma conjointe qui m'a donné les moyens de terminer ce mémoire. Rosalie, merci pour ton écoute, tes encouragements et ton esprit critique. Tes talents de bureautique n'ont d'égal que ma gratitude!

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
<i>Historique du débat</i>	2
I. L'ŒUVRE PEUT-ELLE S'ÉMANCIPER DE SON AUTEUR? L'ÉVOLUTION DES POSITIONS ANTI-INTENTIONNALISTES	6
1.1 <i>L'œuvre d'art sans attaches : la position anti-intentionnaliste</i>	6
1.2 <i>La genèse du débat : Wimsatt et Beardsley avant 1946</i>	7
1.3 « <i>The Intentional Fallacy</i> » : des positions radicales qui concernent l'interprétation et l'évaluation des œuvres	13
1.4 <i>Trois types de preuves au cœur du projet anti-intentionnaliste</i>	18
1.5 <i>Des prises de position dans le sillage de 1946</i>	22
1.6 <i>Vers un resserrement et une modération du débat</i>	27
1.7 <i>Trois arguments contre l'intentionnalisme</i>	28
1.8 <i>L'importance des contextes de signification</i>	33
1.9 <i>Évacuation de la question de l'évaluation et modération importante</i>	35
1.10 <i>Conclusion</i>	38
II. L'ART COMME PRODUIT INTENTIONNEL : L'ÉVOLUTION DES POSITIONS INTENTIONNALISTES.....	40
2.1 <i>D'une opposition au paralogisme intentionnel à une diversité théorique</i>	40
2.2 <i>L'intentionnalisme avant <i>Validity in Interpretation</i></i>	41
2.3 <i>La théorie intentionnaliste d'E. D. Hirsch avant 1967</i>	43
2.4 <i>La théorie intentionnaliste d'E. D. Hirsch à partir de 1967</i>	45
2.5 <i>L'argumentaire intentionnaliste de la décennie 1970</i>	50
2.6 « <i>Against Theory</i> » : intentionnalisme jusqu'au-boutiste.....	54
2.7 <i>Auteurs irréels : l'intentionnalisme hypothétique</i>	56
2.8 <i>Auteurs tempérés : l'intentionnalisme réel modéré</i>	62
2.9 <i>La période contemporaine : victoire de la modestie</i>	67
2.10 <i>Conclusion</i>	72

III. LES IMPLICATIONS ÉTHIQUES DU DÉBAT SUR LE PARALOGISME INTENTIONNEL.....	74
3.1 <i>Au-delà de l'aspect artistique des œuvres</i>	74
3.2 <i>Les fondements éthiques de la position intentionnaliste</i>	75
3.3 <i>La critique éthique de l'art : entre moralisme et autonomisme</i>	77
3.4 <i>La critique éthique est-elle du côté intentionnaliste ou de leurs adversaires?</i>	81
3.5 <i>L'éthicisme de Berys Gaut</i>	85
3.6 <i>L'attitude d'une œuvre vis-à-vis son contenu exemplifié</i>	88
3.7 <i>Conclusion</i>	89
CONCLUSION	91
<i>Le débat est-il réellement clos?</i>	92
BIBLIOGRAPHIE	95

RÉSUMÉ

Ce travail consiste en une exposition détaillée du débat autour de la notion d'« *Intentional Fallacy* » - que nous traduirons par « paralogisme intentionnel ». L'apparition de cette notion dans la littérature spécialisée remonte à 1946, alors que W. K. Wimsatt et M. C. Beardsley, dans un article éponyme, critiquent le recours aux intentions de l'auteur dans l'interprétation et l'évaluation des œuvres littéraires. Un long débat, toujours à ce jour inépuisé, s'ensuivit dès lors chez les philosophes anglo-saxons, où s'affrontaient deux positions. D'abord, les anti-intentionnalistes affirmant l'existence du paralogisme intentionnel, qui croient qu'une œuvre doit être jugée autonome et considérée sans recours à des éléments externes, particulièrement les intentions de son auteur. Ensuite, les intentionnalistes qui croient qu'une œuvre peut être plus adéquatement analysée en ayant recours aux intentions de son créateur. La question ne concernait au départ que les œuvres littéraires – les poèmes, même –, mais elle s'étendra rapidement aux œuvres d'art en général.

Nous présenterons ainsi successivement les positions anti-intentionnalistes et intentionnalistes, car, bien qu'elles se répondent mutuellement, elles ne suivent pas une trajectoire parallèle. Nous verrons que ce qui caractérise la position anti-intentionnaliste à travers le temps est une modération et une évacuation progressive de la question de l'évaluation. C'est M. C. Beardsley lui-même, l'un des créateurs du terme « *Intentional Fallacy* », qui sera au centre de notre étude des changements de cette posture. En revanche, si la position intentionnaliste est également marquée par une modération croissante (avec tout de même quelques sursauts de radicalité), la question de l'évaluation y est encore primordiale aujourd'hui. Nous pouvons également noter qu'il existe une plus grande variété d'intentionnalismes : des extrêmes aux

modérés, en passant par les réels et les hypothétiques. Les deux opposants du débat seront donc le sujet des deux premiers chapitres de ce mémoire.

Par la suite, le troisième chapitre de ce travail sera consacré à l'aspect éthique de la question. Nous verrons que celui-ci revêt une importance capitale, surtout pour la position intentionnaliste, elle qui semble le plus s'intéresser aux questions de cet ordre. En effet, c'est elle qui s'appuiera, en dernière instance, sur un argumentaire de nature éthique. De plus, nous argumenterons que la possibilité d'évaluer une œuvre du point de vue éthique, tel que défini par l'éthicisme de Berys Gaut, renforce la position intentionnaliste au détriment de sa contrepartie anti-intentionnaliste.

INTRODUCTION

Les liens entre un auteur¹ et son œuvre suscitent de nombreuses discussions, voire des litiges tenaces. Il est commun de chercher à mieux connaître un artiste à travers sa production. En effet, l'acte de création artistique n'est pas banal et reflète souvent ses intérêts, ses doutes et ses craintes, sinon ses obsessions. D'aucuns se refuseront à expliquer ainsi une personne à la lumière de sa création. Le champ artistique pouvant être entièrement divorcé du domaine personnel, ces explications s'avéreraient hasardeuses. Il est en effet possible de créer sous la contrainte, financière par exemple, ou d'user de ces présupposés pour donner une fausse image de soi. La question peut également se poser dans l'autre sens, alors que c'est l'auteur d'une œuvre qui permettrait d'élucider celle-ci. De ce côté, le débat est toujours ouvert et oppose deux positions interprétatives distinctes. C'est lui qui nous intéressera dans ce travail.

En effet, le présent mémoire est consacré à l'étude du débat entourant la notion d'*intentional fallacy*, que nous traduirons par « paralogisme intentionnel² ». Celui-ci oppose deux camps. D'un côté, les anti-intentionnalistes refusent de recourir aux intentions d'un artiste pour expliquer ses œuvres; c'est cette erreur d'interprétation et d'évaluation de l'art qu'ils nomment le paralogisme intentionnel. Ils s'opposent aux intentionnalistes, qui, eux, croient nécessaire

¹ Dans ce texte, l'usage du masculin n'a d'autre but que d'assurer la fluidité de la lecture. Les termes « auteur » ou « créateur » sont utilisés en un sens générique et pourraient être remplacés par « autrice » ou « créatrice ».

² Il serait également possible de parler d'« erreur intentionnelle », de « faute intentionnelle » ou de « sophisme intentionnel ». Cependant, nous préférons (avec Stern-Gillet 1985) le terme « paralogisme intentionnel », car il rappelle que de recourir aux intentions de l'auteur, pour ceux qui utilisent ce concept, est un raisonnement faux sous des apparences de vérité. De plus, nous préférons « paralogisme » à « sophisme », car ce dernier laisse entendre une volonté délibérée de manipuler la vérité. Nous ne croyons pas que les intentionnalistes soient de mauvaise foi dans leur raisonnement.

d'expliquer et d'apprécier une œuvre à la lumière des intentions de son créateur. Les différentes positions prendront plusieurs formes et évolueront massivement à travers le temps. Les deux premiers chapitres de ce travail seront consacrés respectivement à la position anti-intentionnaliste et à la position intentionnaliste. Nous pourrions alors observer leurs argumentaires et ses mutations de 1946 à aujourd'hui. Bien que ces deux positions se répondent et évoluent en réaction aux contrarguments adverses, nous les détaillerons séparément, car elles ne suivent pas un parcours parallèle et en viennent même, parfois, à tenir des débats essentiellement internes. Le troisième chapitre de ce travail sera, pour sa part, consacré à l'aspect éthique de ce débat. En effet, le rapport entre un auteur et son œuvre soulève, en plus des questions d'interprétation et d'évaluation, des enjeux concernant l'évaluation éthique de l'art. Ainsi, l'on peut se demander si une œuvre peut être séparée des intentions de son auteur dans sa compréhension tout comme dans son appréciation du point de vue moral. Dans ce dernier chapitre, nous argumenterons que la position intentionnaliste rend davantage compte des liens entre les intentions d'un auteur et son œuvre dans les cas d'évaluation éthique de l'art.

Historique du débat

La notion de paralogisme intentionnel fera véritablement son apparition en 1946 dans un article du même nom de W. K. Wimsatt et M. C. Beardsley. C'est surtout à cet article, et à ce qui le précéda directement, que nous nous intéresserons ici. Cependant, la notion d'*intentional fallacy* sera débattue pendant plus de 25 ans par ses créateurs. En effet, dès 1942, Wimsatt publie un article où il dit que « c'est un paralogisme très sérieux que celui de faire équivaloir l'intention de l'auteur et l'intention ou le dessein total du poème lui-même » (Wimsatt 1942/1943, 142 [notre traduction]). L'année suivante, une entrée de dictionnaire nommée « *Intention* » est signée par Wimsatt et Beardsley. Puis, c'est l'article phare de 1946 publié dans la *Sewanee Review*, et

éponyme du concept prisé par les anti-intentionnalistes. Cet article sera révisé par Wimsatt en 1954, puis réédité dans *The Verbal Icon* qui sera réimprimé plusieurs fois. Il fera finalement l'objet d'une rétrospection attentive par celui-ci en 1968 dans « *Genesis: A Fallacy Revisited* ». Beardsley n'est pas en reste, lui qui défendra l'anti-intentionnalisme jusqu'aux années 1980, comme nous pourrons le voir dans les pages qui suivent.

La position de Wimsatt et Beardsley, par sa radicalité, est un coup de canon dans le monde académique. Pourtant, elle s'inscrit dans un contexte bien plus accueillant qu'on ne pourrait le croire. En effet, en 1946, l'interprétation centrée sur le texte était déjà bien présente dans les universités, tout comme les notions de paralogisme personnel ou de *biographical fallacy*. De plus, le *close reading*, c'est-à-dire l'interprétation d'un texte de manière isolée et sans référence à son contexte historique ou à son auteur était également présent dans le milieu universitaire (Grüttemeier 2022, 146-148). Dans *Intention and Interpretation: A Short History*, Ralf Grüttemeier affirme que les créateurs du paralogisme intentionnel auraient probablement cherché à radicaliser une position déjà populaire pour se démarquer du lot. Ainsi, il y aurait une sorte de positionnement stratégique chez les deux auteurs : ceux-ci avaient si peu de marge de manœuvre pour se distinguer dans le monde universitaire qu'ils devaient bannir l'auteur, purement et simplement. En effet, l'anti-intentionnalisme n'est pas isolé et il s'inscrit dans le mouvement plus large du *New Criticism*³ (Grüttemeier 2022, 148-151), une théorie littéraire formaliste qui voit le

³ Grüttemeier soutient que l'engouement pour le *New Criticism* après la Deuxième Guerre mondiale peut être expliqué par le contexte d'une expansion massive des universités aux États-Unis d'Amérique. Le *close reading* permettait l'accès à une technique d'interprétation facile à appliquer et nécessitant peu de bagage culturel préalable, le tout pour un nombre toujours croissant de professeurs et d'étudiants. Il donnait également l'occasion aux nouvelles voix critiques de se démarquer de la tradition universitaire, en permettant à plusieurs trajectoires professionnelles originales, et désormais légitimes, de cohabiter. Tout cela, sans connaissances biographiques ou historiques obligatoires, comme le voulait auparavant la tradition (Grüttemeier 2022, 149-151).

texte comme une *unité organique*, autotélique et déchiffrable uniquement par sa logique interne. Cependant, par-delà son inscription dans un contexte historique particulier, l'étude de ce débat permet également de réfléchir aux fondements de nos pratiques interprétatives et évaluatives relatives aux œuvres d'art.

Pour ce travail, la question sera abordée du point de vue de l'approche analytique seulement. En effet, nous sommes conscients que la tradition herméneutique aborde la question de l'intention de l'auteur dans l'interprétation des textes depuis longtemps⁴. Cependant, le débat qui porte spécifiquement sur le paralogisme intentionnel est assez hermétique aux apports continentaux; cette question précise est débattue essentiellement chez les Anglo-saxons. En effet, sans pour autant affirmer que les discussions évoluent entièrement en vase clos, elles se nourrissent elles-mêmes et évoluent en réponse à des argumentaires formulés à l'intérieur de leur propre tradition.

Nous croyons que l'étude de ce débat permet de nuancer notre considération des liens entre l'auteur et son œuvre. Il est aisé, aujourd'hui, d'être résolument pour ou entièrement contre la séparation d'un auteur et de sa création artistique; cependant que la plupart le seront parfois pour des questions de principe, et sans prendre en considération les arguments des deux côtés. Le débat autour du paralogisme intentionnel, pas son opposition binaire entre intentionnalistes et anti-intentionnalistes, repose sur la croyance qu'il ne peut exister qu'une seule réponse valide à la

⁴ Schleiermacher est considéré comme le fondateur de l'herméneutique moderne et il cherchait déjà, en interprétant, à reconstruire l'intention de l'auteur, parfois mieux qu'il n'aurait pu le faire lui-même. Dilthey accordera aussi une grande importance aux intentions de l'auteur, alors que pour d'autres, comme Gadamer, cet aspect est moins déterminant (Grondin 2008). Dans la tradition continentale, l'on peut aussi penser à Roland Barthes et à *La mort de l'auteur* (1968/1984), ou à Michel Foucault qui, sans pour autant tuer celui-ci, en fera une fonction dans *Qu'est-ce qu'un auteur* (1969/1994). L'absence de l'auteur est dans l'air du temps, mais ici, le paralogisme intentionnel précède la contribution française.

question de l'interprétation et de l'évaluation des œuvres d'art. Cette croyance peut être erronée, alors que notre compréhension et notre appréciation des œuvres n'en seraient pas affectées. Chacun des contributeurs à cette question défend sa position en invalidant son contraire; mais les objets artistiques sont variés, complexes et multidimensionnels. Il est fort possible qu'une même œuvre puisse être abordée sous des angles divergents sans que cela trahisse pour autant ce qu'elle est. La modération progressive des positions montre bien que l'argumentaire adverse est, à tout le moins en partie, accepté. Nous ne souhaitons pas que l'étude de cette question mène à une prise de position ferme dans un camp ou dans l'autre; si la controverse perdure, c'est assurément parce que notre compréhension des œuvres d'art échappe à cette dichotomie au sujet de l'intentionnalité.

Nous espérons plutôt que considérer le débat autour du paralogisme intentionnel dans son ensemble permettra de mieux comprendre la manière dont nous interprétons et apprécions les œuvres d'art; mais aussi que cette étude permettra d'aborder le débat sur la séparation de l'artiste et de l'œuvre avec plus de rigueur et de nuances, en ayant évalué rigoureusement les arguments des deux côtés. Si nous constaterons dans ce travail que l'intentionnalisme est aujourd'hui la position dominante dans le débat et qu'elle permet d'expliquer au mieux l'aspect éthique de la question, nous ne croyons pas que l'anti-intentionnalisme ait dit son dernier mot. Sa présence est toujours visible dans notre rapport aux œuvres, alors que nous écartons la vision de l'artiste pour y préférer la nôtre; c'est aussi l'anti-intentionnalisme qui permet à l'intentionnalisme de s'imposer, tout simplement parce que ce dernier réussit à intégrer l'argumentaire de son adversaire en modérant progressivement ses positions. L'étude du débat dans son ensemble revêt donc une importance considérable pour celles et ceux qui cherchent à mieux saisir les rapports entre un artiste et la compréhension de son œuvre.

I. L'ŒUVRE PEUT-ELLE S'ÉMANCIPER DE SON AUTEUR? L'ÉVOLUTION DES POSITIONS ANTI-INTENTIONNALISTES

1.1 L'œuvre d'art sans attaches : la position anti-intentionnaliste

La position anti-intentionnaliste considère que l'œuvre d'art est autonome, sans attaches et indépendante de son créateur. Elle croit qu'une analyse artistique adéquate doit se faire sans référence au moment de la création, mais uniquement à partir de l'objet que nous avons devant nous. Si la position anti-intentionnaliste émerge véritablement avec la parution de « *The Intentional Fallacy* » en 1946, nous verrons également que des positions semblables ont précédé Wimsatt et Beardsley. De plus, l'anti-intentionnalisme est loin d'être demeuré statique tout au long du 20^e siècle et jusqu'aujourd'hui. En effet, nous pourrions voir que des évolutions majeures ont traversé ce courant. C'est en un portrait de cette évolution que consistera le présent chapitre.

Pour ce faire, nous observerons trois phases dans le débat en ce qui concerne les positions anti-intentionnalistes :

- La phase initiale où les positions sont radicales et concernent à la fois l'interprétation et l'évaluation des textes littéraires;
- Une deuxième phase où le débat tend à se resserrer autour des questions liées à l'interprétation et où les positions se modèrent légèrement;
- Une troisième phase où la question de l'évaluation est entièrement délaissée par les anti-intentionnalistes et où les prises de position des défenseurs du paralogisme intentionnel sont considérablement modérées.

Pour ces trois phases, nous exposerons essentiellement les différentes prises de position de Beardsley, figure de proue du mouvement anti-intentionnaliste. Nous verrons que ce philosophe s'est toujours inscrit à l'intérieur des différents mouvements ayant marqué cette position.

Par interprétation, nous entendons cette activité qui consiste à expliquer, clarifier ou rendre plus compréhensible un texte. Il s'agira, surtout dans les premiers temps du débat, d'un travail de désambiguïsation qui touche à la signification textuelle des œuvres; aujourd'hui, dans le cadre de ce débat, le « sens d'une œuvre » renvoie surtout à la signification globale de celle-ci. Depuis les débuts de l'herméneutique, avec Schleiermacher, l'interprétation a été vue comme une « explication du discours qui retourne à sa volonté de sens » (Grondin 2008, 10), c'est-à-dire que la compréhension d'un texte passait par un recours à son créateur. Cependant, comme nous pourrions le voir dans ce chapitre, d'autres critères peuvent être évoqués pour permettre la compréhensibilité d'une œuvre. De plus, nous entendrons par évaluation, le fait de juger de la valeur esthétique d'une œuvre. Ces critères peuvent varier grandement d'un jugement à l'autre, mais, dans tous les cas, il ne s'agit plus seulement de comprendre une œuvre, mais d'en « apprécier son excellence, c'est-à-dire sa plus ou moins grande proximité par rapport à une certaine idée de la perfection » (Talon-Hugon 2004, 66).

1.2 La genèse du débat : Wimsatt et Beardsley avant 1946

Le texte qui a amorcé le débat autour du paralogisme intentionnel est sans nul doute « *The Intentional Fallacy* » publié en 1946. Toutefois, la question se posait déjà en des termes légèrement différents sous la plume de l'auteur et critique littéraire britannique C. S. Lewis, quelques années plus tôt. En effet, en 1939, celui-ci publia, conjointement avec E. M. W. Tillyard, une série d'articles intitulée *The Personal Heresy*. À travers ces articles, Lewis et Tillyard défendent chacun leur vision de la poésie. Selon Lewis, la « *personal heresy* » consiste à croire que l'ensemble de la

poésie concerne l'« état d'esprit » (*state of mind*) du poète. Toujours selon cette « hérésie », le rôle de la critique littéraire adéquate serait d'inférer cet état d'esprit de l'auteur à partir de l'œuvre (Dickie et Wilson 1995, 233).

Il n'est pas question ici à proprement parler de « *fallacy* », c'est-à-dire d'erreur de raisonnement en opposition à un raisonnement qui serait adéquat. Le terme « hérésie » fait plutôt penser à une doctrine séditeuse, car elle va à l'encontre de l'orthodoxie. Néanmoins, les pratiques critiques orthodoxes du début du 20^e siècle étaient-elles généralement celles défendues par C. S. Lewis? Il est difficile de croire que la position défendue par l'adversaire de Lewis dans *The Personal Heresy* soit si peu répandue. En fait, Lewis croit que sa méthode *devrait* prévaloir : il s'agit d'une orthodoxie souhaitée; la position contraire *devrait* alors être considérée comme hérétique, c'est-à-dire contraire aux dogmes établis. Tout comme Wimsatt et Beardsley avec leur attaque du parallogisme intentionnel, Lewis condamne une façon de faire de la critique littéraire opposée à la sienne, surtout pour assurer le bien-fondé de sa propre position.

Wimsatt et Beardsley s'inscrivent dans le mouvement littéraire du *New Criticism*, lui qui fut particulièrement influent de la fin des années 1930 jusqu'à l'entière des années 1950. Hormis nos deux auteurs, nous pouvons compter I. A. Richards, Cleanth Brooks ou J. C. Ransom. Ce mouvement formaliste s'érige en réaction aux théories populaires du début du 20^e siècle, comme le moralisme du néo-humanisme ou la socialisation de la critique marxiste, mais aussi la critique académique, comme la philologie ou l'histoire littéraire qui dominaient l'instruction universitaire d'alors (Leitch 2010, 23). Plusieurs fondements de cette école tels qu'exposés par Cleanth Brooks dans le *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1965/éd. rev. et augm., 1974/1975) coïncident parfaitement avec l'anti-intentionnalisme de Wimsatt et Beardsley. Par exemple, la séparation de la critique littéraire et de l'étude des sources, comme le contexte social, l'histoire

des idées et les effets sociaux, au profit de la focalisation sur l'objet littéraire; en outre, l'on cherche à explorer la structure d'une œuvre, pas les esprits des auteurs ou la réaction des lecteurs⁵ (Leitch 2010, 23). Ainsi, les *New Critics* ont surtout en commun une façon de faire, c'est-à-dire le *close reading*. Cette pratique, comme l'affirme Leroy F. Searle, considère le texte comme une source privilégiée de sens et de valeur; c'est le texte lui-même, sa structure, et non son contenu qui est étudié, alors que « le poème est traité comme un artéfact verbal autosuffisant » (Searle 2005, 528 [notre traduction]). Il est clair que tous ces points sont partagés par les auteurs de « *The Intentional Fallacy* » et que ces derniers s'inscrivent dans un mouvement plus grand.

C'est donc dans cette mouvance que Wimsatt et Beardsley établirent les fondements de leur position dans une entrée de dictionnaire, et ce, avant la parution de leur article de 1946. En effet, en 1943, les deux auteurs signent une entrée nommée « *Intention* » dans le *Dictionary of World Literature* édité par Joseph T. Shipley.

Cette entrée de dictionnaire est particulièrement importante, car elle pose certaines bases qui seront tenues pour acquises plus tard par Wimsatt et Beardsley. En effet, dans ces quelques pages, les auteurs font la distinction entre (1) la signification de l'œuvre elle-même et (2) la signification que l'auteur avait l'intention d'exprimer dans son œuvre. Ils nommeront (1) la signification réelle (*actual*) et (2) la signification intentionnelle (*intentional*) (Wimsatt et Beardsley 1943, 327). Les termes utilisés laissent supposer que la signification *réelle* d'une œuvre ne pose pas de problème pour nos auteurs. En effet, il ne s'agit pas d'une compréhension subjective

⁵ Le rejet du premier point fait évidemment penser à « *The Intentional Fallacy* » (1946), mais la seconde partie est également discutée par Wimsatt et Beardsley dans « *The Affective Fallacy* » (1949). Selon les auteurs, le « paralogisme affectif » serait de juger de la valeur d'une œuvre selon l'effet émotionnel sur le lecteur. Ces deux erreurs de raisonnement sont les deux faces d'une même médaille : le mérite et le sens d'une œuvre ne résident ni dans l'auteur qui l'a créée ni dans la réaction de celui qui la reçoit, mais bien dans l'œuvre elle-même.

pouvant varier d'une personne à l'autre, mais bien du sens *objectif*, actualisé par l'œuvre, pourrait-on dire. Comme l'œuvre est entièrement autonome et que sa signification ne réside ni dans l'intention de l'auteur (paralogisme intentionnel) ni dans la réception du public (paralogisme affectif), la signification réelle ne semble pas poser de problème pour nos auteurs.

La signification réelle est celle obtenue par un lecteur idéal⁶ qui connaît pleinement la signification acceptée des mots et est peu influencé dans son interprétation par des associations idiosyncratiques. Autrement dit, le lecteur idéal est pleinement objectif dans sa compréhension du sens d'un texte. Mais Wimsatt et Beardsley affirment d'emblée qu'un tel lecteur n'existe pas et que deux lecteurs ne liront jamais une œuvre de la même manière. La signification réelle se trouve donc à l'intérieur d'un champ de lectures (*area of readings*) et elle est « comme la prononciation des sons du langage, une norme » (Wimsatt et Beardsley 1943, 327 [notre traduction]).

Cette proposition fait également la distinction entre les trois types de preuves (*evidences*) qui permettent d'établir la signification d'un texte : les preuves internes, externes et intermédiaires. Nous détaillerons plus loin ces trois types de preuves, car elles sont définies plus longuement par les auteurs en 1946 (Wimsatt et Beardsley 1943, 327).

Les auteurs continuent en affirmant qu'en cas de conflit entre des preuves internes et externes, celles qui doivent prévaloir pour la signification du texte sont les preuves issues du texte lui-même. En effet, disent-ils, il n'existe pas de meilleure preuve de l'état d'esprit de l'auteur

⁶ Il faut spécifier que ce lecteur idéal est en quelque sorte transparent. En effet, son rôle est essentiellement de rendre adéquatement le sens qui est tout entier contenu dans l'œuvre. Ainsi, l'anti-intentionnalisme de Wimsatt et Beardsley s'écarte d'une approche comme celle de l'esthétique de la réception proposée par l'École de Constance (H. R. Jauss ou W. Iser, par exemple), qui accorde une grande importance au rôle du lecteur et à ses horizons d'attente (Chevrel 2023, 24-26). Dans les deux cas, l'autorité de l'auteur est écartée, mais c'est le texte qui intéresse avant tout les auteurs de « *The Intentional Fallacy* », pas la personne qui le reçoit.

(comme l'aurait affirmé Lewis), de son intention durant la composition, que l'issue de cet état d'esprit : le texte (Wimsatt et Beardsley 1943, 327-328). Ils affirment également que le mot « intention » est utilisé par les critiques de deux façons différentes : il signifie parfois la « signification réelle entière⁷ » (*whole actual meaning*), alors qu'il serait plus correct de l'utiliser dans le sens d'« intention de l'œuvre » (*intent of the work*) (Wimsatt et Beardsley 1943, 328). En effet, pour les auteurs, le premier usage pourrait s'avérer trompeur, car il tient pour acquis que les intentions de l'auteur sont nécessairement réalisées dans l'œuvre, ce qui n'est pas toujours le cas. Pour Wimsatt et Beardsley, la signification d'une œuvre équivaut à la totalité des parties qui la composent; elle exclut cependant ce qui lui est externe ou l'a précédé. L'intention de l'œuvre a donc plus à voir avec une explication génétique qu'avec la signification de l'œuvre. S'il est clair pour le critique, comme pour nos auteurs, que la meilleure preuve de l'intention d'un artiste est le texte que nous avons sous les yeux, l'œuvre conserve son autonomie et le terme « intention de l'œuvre » peut être utilisé.

Toutefois, le critique qui affirme qu'un auteur, avec un passage de son texte, ne réalise pas ses intentions dans le sens de signification réelle entière tient pour acquise une distinction entre certains éléments du texte, une « distinction très glissante » selon les auteurs (Wimsatt et Beardsley 1943, 328 [notre traduction]). En effet, si l'on sent un conflit entre des aspects d'un texte, l'on peut être porté à juger certains d'entre eux à la lumière d'autres que l'on juge plus essentiels. Comme si certains aspects n'étaient que des « moyens » (*means*), alors que d'autres étaient des « fins » (*ends*). Cependant, la signification réelle entière d'un texte est constituée de

⁷ On peut trouver cette tendance jusqu'aujourd'hui. Par exemple, Altieri affirme que, dans la plupart des cas, l'intention d'une œuvre consiste en sa prise de responsabilité par l'auteur. Autrement dit, il s'agit de l'œuvre elle-même (Altieri 2017, 185).

toutes ses parties par rapport à un tout, et non de moyens par rapport à des fins (Wimsatt et Beardsley 1943, 328).

Ainsi, le critique qui analyserait certains passages formels d'un poème comme communiquant au lecteur de la hâte et de l'empressement, mais d'autres comme exprimant plutôt de la langueur et de l'indécision, pourrait affirmer que l'auteur n'a pas réalisé ses intentions dans le premier cas, mais a réussi dans le second. C'est que le critique sentirait un conflit entre deux aspects du texte (conflit que Wimsatt et Beardsley ne cherchent pas à nier) et déciderait de juger un aspect à la lumière de l'autre. Dans ce cas, la fin du poème serait d'exprimer la langueur et un poème qui exprime autre chose échouerait dans ses moyens. Certes, il est possible pour le critique de croire qu'une qualité du poème est plus essentielle à celui-ci qu'une autre, notamment si l'une d'elles est plus présente; mais la faute ici est de croire que certaines qualités d'un texte sont les fins de celui-ci, alors que d'autres ne seraient que les moyens de cette fin. Cette distinction est arbitraire pour Wimsatt et Beardsley, car elle ne peut jamais être aussi claire que celle établie entre les moyens et les fins du monde physique (Wimsatt et Beardsley 1943, 328).

Ce problème est encore plus clair quand il ne concerne plus l'aspect formel d'un poème, mais le sujet de celui-ci. Un poème pourrait être livré sous une forme opposée à son sujet – un poème épique sur le quotidien, par exemple. C'est cependant une erreur de faire abstraction du sujet d'un poème pour en faire la finalité de celui-ci : « *The fallacy arises if we then proceed to take the abstraction as the "what" of the poems and to treat everything else in them as the "how" to be judged with reference to the "what"* » (Wimsatt et Beardsley 1943, 329).

En effet, selon les auteurs, cette distinction entre la manière et la matière (le sujet) est encore plus arbitraire, car on ne présente pas de distinction entre des éléments qui ont une certaine unité et d'autres éléments qui brisent cette unité, mais entre des éléments du texte et une abstraction

quant à leur signification (Wimsatt et Beardsley 1943, 329). Ainsi, celui qui interprète et juge un texte doit toujours le considérer dans sa globalité sans accorder la priorité à aucun de ses éléments. L'autonomie du texte se joue également ici : il doit être pris dans son entièreté, sans pouvoir subir d'ingérence externe quant à sa signification; le sens d'un poème est un bloc indépendant. Cette vision de la littérature est typique des adeptes du *New Criticism* qui valorisent l'unité structurelle des œuvres avant tout (Leitch 2010).

Il est également intéressant de noter que, dans ce dernier exemple, les auteurs traitent de l'évaluation d'un texte (sa qualité par rapport à un autre) et non plus seulement de son interprétation. L'évaluation correcte d'un poème ne devrait donc pas se faire en référence à des moyens par rapport à des fins, mais bien en référence à des parties par rapport à un tout, ce qui est bel et bien l'intention de l'auteur si on la comprend au sens de signification réelle entière (Wimsatt et Beardsley 1943, 329).

Si Wimsatt et Beardsley avaient déjà commencé en 1943 à définir ce qui deviendrait le *intentional fallacy*, c'est avec la parution d'un article éponyme en 1946 que le terme sera véritablement établi.

1.3 « *The Intentional Fallacy* » : des positions radicales qui concernent l'interprétation et l'évaluation des œuvres

Dès le début de « *The Intentional Fallacy* », les auteurs font référence à la *personal heresy* de C. S. Lewis et à leur propre entrée de dictionnaire publiée trois ans plus tôt (Wimsatt et Beardsley 1946, 468). À propos de cette dernière, ils affirment y avoir argumenté que « le dessein ou l'intention de l'auteur n'est ni disponible ni désirable comme norme pour juger du succès d'une œuvre d'art littéraire » (Wimsatt et Beardsley 1946 [notre traduction]). En se référant à leur entrée de dictionnaire, l'on peut comprendre que l'intention de l'auteur, au sens de l'intention qu'il avait

pour son œuvre, ne pouvant être démontrée qu'à l'aide de preuves externes au texte est nécessairement absente de celui-ci; et que cette dernière, si elle est entendue comme signification réelle entière, ne peut être une norme d'évaluation désirable, car elle provient d'une abstraction arbitraire.

Toutefois, les deux auteurs définissent l'intention ainsi : « *Intention is design or plan in the author's mind* » (Wimsatt et Beardsley 1946, 469). Ils entendent donc le terme intention dans le sens premier, celui de l'intention qu'avait un auteur pour son œuvre. Les intentions sont ainsi indisponibles au même sens qu'en 1943, mais indésirables en un sens nouveau que nous détaillerons plus bas.

Il est important de souligner que « *The Intentional Fallacy* » est un texte qui se veut percutant, pamphlétaire et prescriptif. Il consiste surtout à affirmer en quoi consiste une bonne critique littéraire et une mauvaise, le tout en proposant des arguments brefs en faveur des thèses soutenues. Pour installer leur argumentaire, les auteurs débutent avec une « série de propositions résumées et abstraites à un degré où elles [nous] semblent axiomatiques, sinon des truismes » (Wimsatt et Beardsley 1946, 469 [notre traduction]). Ainsi, les cinq propositions présentées par les auteurs ne seront jamais défendues, car elles sont considérées comme des évidences; pourtant, elles doivent être acceptées pour pouvoir considérer comme vrai ce qui sera soutenu tout au long de l'article. En effet, ces propositions soutiennent que la poésie est un objet autonome, ce qui est le socle de la position anti-intentionnaliste de Wimsatt et Beardsley. Refuser ces prémisses amènerait également à refuser cette position.

La deuxième proposition stipule que la meilleure manière pour le critique de trouver ce que le poète a essayé de faire est de regarder dans le poème lui-même : « Si le poète a réussi, le poème

lui-même montre ce qu'il essayait de faire⁸ » (Wimsatt et Beardsley 1946, 469 [notre traduction]). Ainsi, le critique qui devrait aller chercher des preuves de l'intention d'un poète à l'extérieur de son texte prouverait que le texte ne contient pas ces intentions. Le poème est un échec.

La troisième proposition permet d'établir en quoi un tel poème peut être dit un échec. En effet, Wimsatt et Beardsley stipulent que l'on juge un poème sur le fait que celui-ci fonctionne (*works*) ou non. L'usage de ce terme présente une certaine difficulté. Certes, un poème fonctionne, car il *transmet* les intentions d'un auteur, mais ce n'est pas exactement ce que veulent dire les auteurs. Bien plutôt, un poème fonctionne, car il *incarne* les intentions de son créateur. Un poème ne peut signifier que ce qu'il est, et pas autre chose. Peut-être faut-il comprendre le fait qu'un poème fonctionne à la lumière des critères de jugement préconisés par le *New Criticism* : la structure du texte. Ainsi, un texte pourrait être jugé bon ou mauvais sans recours aux intentions de son auteur. Toutefois, il est plus probable que nos auteurs estiment bel et bien qu'un poème fonctionne lorsqu'il est conforme aux intentions de son auteur, cependant que l'expression fasse ressortir le fait que c'est l'œuvre qui fait tout le travail. Ainsi, juger d'un poème est comme juger d'une machine : l'on infère les intentions de l'« artisan » (*artificer*) parce que sa production fonctionne. Et la poésie fonctionne, car tout ce qui y est dit ou insinué ou presque est pertinent, alors que ce qui ne l'est pas a été exclu. C'est donc en cela que la poésie différerait des « messages pratiques » (*practical messages*) qui ne fonctionnent pour leur part que si l'intention du locuteur est adéquatement inférée (Wimsatt et Beardsley 1946, 469-470).

⁸ « *If the poet succeeded in doing it, then the poem itself shows what he was trying to do. And if the poet did not succeed, then the poem is not adequate evidence, and the critic must go outside the poem – for evidence of an intention that did not become effective in the poem* » (Wimsatt et Beardsley 1946, 469).

Toujours dans cette troisième proposition, les auteurs citent également, mais sans nommer l'auteur ou le poème, les derniers vers d'« *Ars Poetica* » d'Archibald Macleish : « *A poem should not mean but be* » (Wimsatt et Beardsley 1946, 469). Un poème est sa signification, car il a pour médium les mots; de plus, il *est* sa signification, car il est constitué de ces mots. Ils ajoutent également : « *Poetry is a feat of style by which a complex meaning is handled all at once* » (Wimsatt et Beardsley 1946, 469). Il est donc impossible de faire abstraction d'une partie du poème (pour en faire une fin), il faut le considérer dans son entièreté. En acceptant ces énoncés, le critique littéraire sera amené à considérer comme pertinent que ce qu'il trouve à l'intérieur du poème dans sa totalité, et uniquement que cela.

Finalement, la quatrième proposition stipule que les pensées et attitudes du poème doivent être attribuées au « locuteur dramatique » (*dramatic speaker*) (Wimsatt et Beardsley 1946, 470) et non à l'auteur du texte. En effet, les attribuer à son auteur ne pourrait être fait qu'à l'aide d'un « acte d'inférence biographique » (*biographical act of inference*) (Wimsatt et Beardsley 1946, 470). Bien entendu, l'on peut voir dans cette proposition des ressemblances avec la *personal heresy* de C. S. Lewis ou la distinction entre le « moi profond » et le « moi social » de Proust (Proust 1954). Pour Wimsatt et Beardsley, il est donc entendu que le narrateur d'un texte poétique ne peut pas être identifié à l'auteur de ce texte. Cette quatrième proposition est également intéressante à la lumière de nos pratiques littéraires actuelles, comme celle de l'autofiction. En effet, si le protagoniste d'une autofiction porte le même nom que son auteur, s'agit-il pour autant de la même personne? Un auteur fictionnalisé doit-il ainsi être perçu comme un locuteur dramatique, malgré sa proximité avec le créateur réel?

En somme, la bonne critique littéraire, celle qui accepte ces propositions présentées comme des *postulats*, ne s'intéressera pas aux intentions de l'auteur d'un texte, mais au texte lui-même,

car elle le considère comme autonome. Mais certains critiques pourraient affirmer que le poème n'appartient pas au critique. C'est que pour Wimsatt et Beardsley, le texte n'appartient pas à son auteur, mais au public (Wimsatt et Beardsley 1946, 469-470). Le poème appartient au public, car il est un objet de connaissance public incarné dans le langage, une possession publique (Wimsatt et Beardsley 1946, 470).

Il est intéressant de noter que dès 1946, Wimsatt et Beardsley entrent en dialogue avec leurs détracteurs. En effet, ils mentionnent l'un des critiques de leur entrée dans le *Dictionary of World Literature* de 1943 : Ananda K. Coomaraswamy. Celui-ci aurait affirmé qu'il existe deux types de questions pouvant être posées au sujet d'une œuvre d'art :

- (1) Est-ce que l'artiste a accompli ses intentions?
- (2) Est-ce que l'œuvre aurait dû être créée et donc doit-elle être préservée?

Selon Coomaraswamy, seul le premier type de question concerne la critique d'art en tant qu'art, alors que la seconde relève plutôt de la morale (Wimsatt et Beardsley 1946, 471). Cependant, il est évident que pour Wimsatt et Beardsley, le premier type de question est à proscrire en faveur du deuxième. En effet, les auteurs soutiennent que (2) a plus de valeur que (1) et que seules les questions du second type font proprement partie de la critique d'art; les questions du premier type ne permettraient pas de distinguer l'art de toute autre entreprise.

À ce sujet, il serait réducteur d'affirmer que les auteurs de « *The Intentional Fallacy* » croient que la critique artistique adéquate est constituée *uniquement* du deuxième type de questions. Cette affirmation serait difficile à soutenir, car il est vrai que (2) peut être posé à un grand nombre d'activités humaines non artistiques — lorsque l'on fabrique une table, par exemple. D'ailleurs, l'exemple du meurtre compétent est utilisé par Coomaraswamy lui-même dans son

argumentaire, la différence avec l'art n'étant que « morale » et non « artistique » (Wimsatt et Beardsley 1946, 471 [notre traduction]). Ils affirment simplement que (2) a plus de valeur que (1) et qu'étant donné le fait que (2) soit capable de distinguer l'art du meurtre et non (1), le nom de « critique d'art » est plus proprement donné à (2) (Wimsatt et Beardsley 1946, 471 [notre traduction]). Il est cependant raisonnable de se demander si (1) est véritablement la seule question légitime au sujet de l'art? Cela démontre que nos auteurs présupposent également une vision autotélique de l'art, c'est-à-dire qu'il est une activité ayant une valeur intrinsèque, une activité réalisée pour elle-même. Pour Wimsatt et Beardsley, il serait donc impensable d'attribuer une quelconque valeur à l'œuvre sous prétexte qu'elle éveillerait notre conscience sociale ou renforcerait le sentiment d'unité nationale.

1.4 Trois types de preuves au cœur du projet anti-intentionnaliste

Toutefois, le cœur du projet anti-intentionnaliste de Wimsatt et Beardsley se trouve dans la distinction faite entre trois types de preuves. Ces preuves pourraient également être traduites comme des « indices », c'est-à-dire, ce qui nous indique le sens d'un texte, ce qui peut être utilisé comme témoin de notre compréhension d'une œuvre. La question est alors de savoir s'il peut être légitime de rechercher ces indices à l'extérieur du texte, ou s'ils doivent uniquement être trouvés à l'intérieur de celui-ci. En effet, selon les auteurs, il existerait trois catégories de preuves permettant d'établir la signification d'un poème : les preuves internes, les preuves externes et les preuves intermédiaires (Wimsatt et Beardsley 1946, 477).

Le premier type de preuve est appelé les preuves internes ou publiques. Il s'agit du type de preuve que l'on peut découvrir dans le texte lui-même, c'est-à-dire dans la sémantique et la syntaxe d'un poème. Mais ce type de preuve n'est pas uniquement constitué des mots qui composent le poème. En effet, elles incluent également nos connaissances habituelles du langage, et donc la

grammaire, les dictionnaires et, en général, tout ce qui fait une langue et une culture. Même si le critique devrait alors se référer à l'extérieur du texte, il a tout de même affaire à des connaissances publiques. Ici, il faut considérer comme public, ce qui n'est pas du domaine privé de l'auteur. Par exemple, la publication des journaux intimes de celui-ci ferait entrer dans le domaine public ses réflexions intimes; mais le recours à des lettres personnelles, si elles sont non publiées, serait à proscrire. Il est donc manifeste que la distinction des preuves publiques/privées – tout comme celle des preuves internes/externes – n'est pas toujours claire. Ces distinctions pourraient être plutôt considérées comme des guides normatifs permettant une critique de l'art idéale que comme des catégories qui existent véritablement. Cependant, pour les auteurs, le poème est assurément un objet de connaissance publique : « *The poem belongs to the public. It is embodied in language, the peculiar possession of the public, and it is about the human being, an object of public knowledge* » (Wimsatt et Beardsley 1946, 470), écrivaient Wimsatt et Beardsley un peu plus haut. On peut ici également déceler un aspect normatif de la création littéraire : un bon texte devra être détaché de son auteur pour pouvoir être pleinement compris et apprécié à l'aide de connaissances publiques. Une critique pertinente d'un poème utilisera donc des preuves internes au poème qu'elle étudie ou des preuves publiques auxquelles tous ont accès.

Le second type de preuve est constitué de preuves externes, privées ou idiosyncratiques. Elles ne font pas partie de l'œuvre comme fait linguistique. Pour l'exposer simplement, il s'agit du sens voulu par l'auteur tel qu'on pourrait le découvrir dans des entrées de journaux ou d'autres communications privées, mais aussi d'éléments biographiques si ceux-ci sont utilisés pour déterminer le sens du texte étudié (Wimsatt et Beardsley 1946, 477-478). Ces preuves sont indisponibles, car à l'extérieur du texte; et indésirables, car, un poème fonctionne par le fait que seul ce qui s'y trouve est pertinent.

Le troisième type de preuve est constitué de preuves intermédiaires ou semi-privées. Il s'agit, par exemple, du sens qu'un poète ou un groupe de poètes dont il fait partie accorderait à un mot, mais également de preuves sur le caractère d'un poète qui viendrait influencer la signification des mots pour lui. Malgré le fait que les preuves de ce type soient linguistiques, elles sont dévaluées, car elles doivent nécessairement s'appuyer sur des preuves externes ou privées (Wimsatt et Beardsley 1946, 478). En effet, le fait qu'un poète ne partage pas le sens communément admis d'un terme ne pourra pas être prouvé à l'aide de preuves publiques, au sens où Wimsatt et Beardsley l'entendent.

Mais toutes les preuves biographiques ne sont pas à exclure. En effet, les auteurs écrivent : « *The use of biographical evidence need not involve intentionalism, because while it may be evidence of what the author intended, it may also be evidence of the meaning of his words and the dramatic character of his utterance* » (Wimsatt et Beardsley 1946, 478). Une preuve biographique est ainsi légitime seulement si elle concerne le sens des mots utilisés par l'auteur et non ses intentions dans la réalisation de son poème.

Les auteurs affirment également que les types de preuves se confondent l'une dans l'autre, particulièrement les preuves externes ou privées et les preuves semi-privées qui peuvent être difficiles à distinguer. Cependant, l'important est qu'une critique littéraire basée sur des preuves internes ou publiques et modérément sur des preuves semi-privées sera différente d'une critique favorisant les preuves privées (Wimsatt et Beardsley 1946, 478). Il faut comprendre que, pour les auteurs, le premier type de critique est davantage légitime et est même la seule critique véritable.

Pour montrer qu'il n'est pas utile d'utiliser des preuves externes ou privées dans la réalisation d'une critique littéraire adéquate, les auteurs utilisent un exemple de ce type⁹ : pour apprécier les références qu'un poète fait à un autre ou l'influence que le dernier aurait eue sur le premier, il n'est pas nécessaire de savoir que celui-ci a lu celui-là. Le fait de connaître ces détails biographiques est de peu d'intérêt pour le critique (entendons, le critique compétent au sens des auteurs); ce qui lui importe, c'est de comparer les deux textes pour y déceler des références ou des influences à l'aide de preuves internes. Ainsi, seuls les textes devraient intéresser la critique, alors que les auteurs, eux, sont évacués. Cette primauté accordée au texte et ce rejet de l'auteur ne se retrouvent pas uniquement dans « *The Intentional Fallacy* ». En effet, il s'agit d'une question importante qui aura cours tout au long du 20^e siècle, débutant par le *Contre Sainte-Beuve* de Proust, passant par le *New Criticism*, puis le structuralisme et la mort de l'auteur déclarée par Barthes. Wimsatt et Beardsley ne sont pas une exception : ils s'inscrivent dans cette tendance propre au 20^e siècle, lui qui rejette le siècle précédent, sa glorification de la figure de l'auteur et son romantisme qui est décrié par nos auteurs dès les premières lignes de leur article.

Pour terminer, l'article se clôt sur l'image suivante : imaginez avoir pris un pari sur la signification d'un poème de T. S. Eliot. Pour régler le pari, il suffirait de demander au poète la signification de son texte. Mais pour nos auteurs, la critique littéraire ne peut pas se faire en « consultant l'oracle » (Wimsatt et Beardsley 1946, 487 [notre traduction]). Cette image

⁹ Dans « *The Intentional Fallacy* », c'est de l'influence littéraire de Bartram sur Coleridge dont il est question. Toutefois, cet argument pourrait être utilisé pour toute œuvre dans laquelle il est possible de voir des références ou l'influence d'une autre œuvre. Ainsi, ce qui importerait pour Wimsatt et Beardsley ne serait pas de savoir si un poète franco-ontarien publiant en 2026 des œuvres minimalistes et prosaïques sur le quotidien d'un poète aurait lu Patrice Desbiens; l'important est plutôt que l'interprète ait lu des œuvres de Patrice Desbiens pour pouvoir faire l'analyse d'une œuvre avec des thématiques et un style semblable. Ici, il n'y a que ce que le texte fait qui compte, et non ce que l'auteur aurait pu faire ou non.

s'explique, car une élucidation adéquate de l'œuvre doit se faire sans intermédiaire, mais plutôt en contact direct avec le texte. Ce n'est pas à l'auteur de *révéler* la signification de son œuvre.

Tout l'argumentaire de l'article « *The Intentional Fallacy* » repose sur le postulat que le texte littéraire est une preuve suffisante en elle-même, car ce dernier est autonome. Les preuves privées, car elles sont externes au texte, ne sont pas disponibles; et comme la poésie fonctionne, car rien de ce qui y est omis n'est pertinent, elles sont également indésirables. Le texte de Wimsatt et Beardsley défend donc une vision normative de la critique littéraire basée sur l'autonomie de l'œuvre d'art sans jamais défendre explicitement ce présupposé. Il le stipule dans les propositions de départ, mais celles-ci doivent être acceptées sans contestation.

1.5 Des prises de position dans le sillage de 1946

Au départ, trois choses font partie du paralogisme intentionnel : inférer l'état d'esprit du poète à partir du poème (hérité de la *personal heresy*); croire que l'intention d'un poète est pertinente pour l'interprétation d'un poème et considérer l'accomplissement de ses intentions dans l'évaluation d'un texte (Dickie et Wilson 1995, 233). Il faut aussi mentionner qu'initialement, seule la poésie est prise en considération par Wimsatt et Beardsley, alors qu'avec le temps, cette idée sera récupérée pour l'ensemble de la littérature, puis l'ensemble de l'art. Selon G. Dickie et W. K. Wilson, la question de l'évaluation sera également évacuée du débat (Dickie et Wilson 1995, 233).

Les différentes prises de position anti-intentionnalistes qui chercheront à défendre l'article de 1946 seront elles aussi marquées par ce rejet complet de la pertinence des intentions dans l'interprétation et l'évaluation des textes. Les positions sont plus argumentées, mais toujours aussi radicales.

Ainsi, dans *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1958/1981), M. C. Beardsley conserve l'entièreté de sa position originale. Il ne parle cependant plus de poésie seulement, mais d'« objet esthétique » en général (Beardsley 1958/1981, 20 [notre traduction]). Le simple usage du terme « objet esthétique » laisse transparaître que, pour l'auteur, une œuvre est indépendante de son auteur et qu'elle doit être considérée indépendamment de son contexte de création. Ici, tout comme en 1946, il faut rejeter les preuves externes à l'œuvre, car elles ne sont que des preuves indirectes de la signification de celle-ci. Si les preuves internes et externes vont dans le même sens, il n'y a aucun problème; mais si elles entrent en conflit, il faut toujours favoriser les premières (Beardsley 1958/1981, 20). Si la signification d'une œuvre n'était pas distincte de l'intention de l'artiste, n'importe quel objet esthétique pourrait signifier une chose et son contraire – c'est le problème du *Humpty Dumptism*. Il faut donc se référer à la chose que l'on a devant soi (Beardsley 1958/1981, 21).

Il vaut la peine d'expliciter cette notion de *Humpty Dumptism*¹⁰, car elle reviendra souvent comme un argument à l'encontre de la position intentionnaliste. Le *Humpty Dumptism*, c'est faire comme Humpty Dumpty, le personnage inventé par Lewis Carroll dans *De l'autre côté du miroir*, et croire que ce sont les intentions d'un locuteur seules qui permettent de donner un sens au langage. Cette réduction à l'absurde de la position intentionnaliste peut être ramenée au sens d'un texte et aux intentions d'un artiste. Le *Humpty Dumptism* est un piège à éviter pour tous les intentionnalistes plus radicaux, car les mots, alors vidés de leur sens usuel, pourraient avoir une

¹⁰ Elle fut employée pour la première fois par Alfred F. Mackay, en 1968, dans *The Philosophical Review*. Mackay utilisa l'exemple de Humpty Dumpty pour démontrer la tension entre les intentions du locuteur, d'un côté, et l'« insurmontable indépendance du langage » (Mackay 1968, 199 [notre traduction]) de l'autre. La discussion entre Mackay et Keith S. Donnellan, l'auteur visé par les allégations de *Humpty Dumptism*, ne portait pas sur l'interprétation des œuvres d'art, mais plutôt sur la référence et les descriptions définies.

panoplie de significations diverses et variées, selon le bon vouloir de celui qui les utilise. Dans *De l'autre côté du miroir*, Alice ne comprend pas Humpty Dumpty lorsqu'il utilise « voilà de la gloire pour toi » en voulant dire « un bel argument sans réplique » (L. Carroll 1871/1961, 274); celui-ci allant même jusqu'à dire à son interlocutrice qu'elle ne pourra comprendre la signification de ses dires que lorsqu'il lui aura expliqué. Alice met pourtant le doigt sur le nœud du problème en disant que « la question est de savoir si vous pouvez obliger les mots à vouloir dire des choses différentes » (L. Carroll 1871/1961, 274-5).

La référence à Humpty Dumpty est presque essentiellement utilisée pour dénoncer sa manière d'appréhender le langage. D'ailleurs, ce concept est abondamment utilisé en dehors de la discussion sur l'interprétation des œuvres, et il se retrouve souvent chez les philosophes du langage¹¹. On peut remonter jusqu'aux *Recherches philosophiques* (1953/2004) de Wittgenstein qui, même s'il ne mentionne pas explicitement le personnage de Lewis Carroll, s'attaque à son emploi du langage. À sa suite, Saul Kripke ira également dans le sens d'une critique du langage privé (Kripke 1982). Sans le nommer, ce sont exactement les méthodes d'Humpty Dumpty que l'on conteste ici.

Si en 1946, Wimsatt et Beardsley ne distinguaient par explicitement l'interprétation et l'évaluation, c'est le cas dans cet ouvrage du philosophe. En effet, Beardsley prend position contre l'utilisation d'« arguments génétiques » pour évaluer les œuvres : savoir si l'artiste a réussi ses intentions ou non ne nous dit rien sur la valeur de l'œuvre, mais est plutôt un « jugement sur l'ouvrier » (Beardsley 1958/1981, 459 [notre traduction]).

¹¹ Pour une explication du concept de *Humpty Dumptyism*, mais aussi son usage en philosophie du langage et en interprétation des textes, voir « *Humpty Dumpty and Verbal Meaning* » de Michael Hancher (Hancher 1981).

Si en 1946 les intentions de l'artiste pour juger de son œuvre étaient tout autant indésirables qu'indisponibles, Beardsley souligne ici leur indisponibilité. Il écrit : « *We can seldom know the intention with sufficient exactness, independently of the work itself, to compare the work with it and measure its success or failure* » (Beardsley 1958/1981, 458). Il admettra même avoir soutenu une position trop « absolue » en 1946, mais il insiste sur le fait que les intentions d'un artiste sont pratiquement toujours indisponibles (Beardsley 1958/1981, 490 [notre traduction]). Il est intéressant que Beardsley insiste ici sur l'indisponibilité des intentions. Déjà, cela évite de devoir défendre leur indésirabilité : si elles sont inaccessibles, à quoi bon y avoir recours ? Ensuite, cela témoigne du fait que Beardsley, malgré son refus d'une position radicale, croit toujours entièrement que la critique doit être dirigée vers les textes uniquement. Dans ce cas, comme il n'est pas certain que le texte soit un reflet fidèle des intentions de son auteur, il veut mieux considérer qu'elles n'y sont pas et se fier au texte lui-même. Les intentions de l'auteur ne sont pas disponibles, car elles ne se retrouvent pas à l'intérieur de l'œuvre étudiée ; et sortir de cette œuvre pour partir à leur recherche serait indésirable. Beardsley ne veut pas dire que les auteurs demeurent trop taiseux en ce qui concerne leurs intentions ; l'indisponibilité de celle-ci demeurerait la même dans un monde d'auteurs surmédiatisés communiquant la moindre de leurs démarches artistiques sur les réseaux sociaux.

Avec la publication de l'article « *The Scope of the Intentional Fallacy* » (1966), Emilio Roma adopte également une position sans concession face au paralogisme intentionnel. Tout en acceptant entièrement la position originale de Wimsatt et Beardsley, il affirme que ce sont les implications et la portée du paralogisme intentionnel qui sont importantes (Roma 1966, 250-251). Ainsi, si les propositions deux et trois de l'article de 1946 établissent les fondations pour la distinction « en dedans/en dehors » (*inside/outside*), en plus de la zone de l'« enquête critique »

(*critical inquiry*), la distinction en est surtout une de pertinence (Roma 1966, 265). En effet, il est vrai que le sens conventionnel (*conventional meaning*) des mots détermine en partie leur sens poétique (*poetical meaning*). Il est donc possible de trouver des preuves pertinentes concernant la signification du poème à l'extérieur de celui-ci. Ainsi, une preuve « interne » au poème serait en fait une preuve pertinente quant à la signification de celui-ci. À ce sujet, Roma écrit : « *To the extent that this is true, the critical context of the poem is larger than it is usually understood to be by people who like to talk about the "poem itself" or its "insides"* » (Roma 1966, 265). Wimsatt et Beardsley disaient déjà que la littérature en général et tout ce qui la constituait faisaient partie de l'« intérieur » du poème (Wimsatt et Beardsley 1946, 477).

Ainsi, la manière dont un poète et ses contemporains comprenaient un texte peut être une preuve adéquate pour déterminer la signification d'un énoncé poétique, mais ce n'est cependant pas toujours une preuve pertinente (Roma 1966, 265). Même Wimsatt et Beardsley affirmaient que le sens conventionnel des mots était acquis dans des contextes en dehors du poème, et que le sens particulier que le poète leur accordait pouvait être considéré parfois. Roma se place donc dans la lignée de ces auteurs et, pour défendre leur position, met de l'avant une définition très large de l'intérieur du poème. Ainsi, il est considéré comme interne au texte, toute preuve pertinente de la signification conventionnelle des énoncés permettant de déterminer la signification poétique de ceux-ci. On peut donc constater que ce qui constitue l'intérieur du texte s'agrandit. Cela n'est cependant pas contradictoire avec ce qui pouvait constituer une preuve interne pour Wimsatt et Beardsley, c'est-à-dire tout ce qui peut constituer un texte tout en demeurant d'ordre public. Cependant, cet élargissement du texte effectué par Roma pose la question suivante : il est possible de refuser d'emblée les intentions d'un auteur en les jugeant indésirables; toutefois, si elles revêtaient la moindre pertinence, pourrait-on toujours les qualifier d'indisponibles, elles qui se

situeraient désormais à l'intérieur du texte? Le refus de considérer les intentions de l'auteur doit, encore une fois, être accepté à priori et sans questionnement.

1.6 Vers un resserrement et une modération du débat

C'est avec la publication de *Validity in Interpretation* (1967) par E. D. Hirsch que le débat autour du parallogisme intentionnel se resserre sur la question de l'interprétation et se modère de plus en plus. Selon Dickie et Wilson, cette publication marque un moment décisif pour deux raisons : la position intentionnaliste de Hirsch est plus précise et elle est argumentée (Dickie et Wilson 1995, 234). Beardsley affirme également que Hirsch serait le premier intentionnaliste à soutenir sa position à l'aide d'arguments (Beardsley 1970, 22-23). Il cherche probablement à dire que la critique intentionnaliste était auparavant chose courante, mais qu'Hirsch serait le premier à proposer une défense systématique des fondements théoriques de celle-ci.

La proposition de Hirsch, désignée comme « thèse de l'identité » (*identity thesis*) par ses détracteurs, veut que le sens de l'œuvre (*textual meaning*) et le sens voulu par l'auteur pour son œuvre (*authorial meaning*) soient identiques et que le second détermine le premier. En effet, selon Hirsch, les énoncés textuels conservent toujours une certaine indétermination malgré le contexte de l'œuvre dans laquelle ils se trouvent. Cette indétermination ne peut être résolue que grâce au sens voulu par l'auteur pour ses énoncés. Le débat n'est alors plus de savoir si les intentions d'un auteur sont pertinentes dans l'interprétation et l'évaluation de son œuvre, mais, de façon plus restreinte, de savoir si le sens des énoncés dans l'œuvre et le sens voulu par l'auteur pour ces énoncés sont identiques (Dickie et Wilson 1995, 234).

Trois ans plus tard, dans *The Possibility of Criticism* (1970), Beardsley présentera des arguments contre la thèse de l'identité de Hirsch. Il affirmera d'abord que tous doivent s'entendre sur l'existence d'un « principe d'indépendance » (*principle of independance*) pour permettre la

critique, c'est-à-dire considérer que les textes littéraires existent individuellement et peuvent être distingués entre eux (Beardsley 1970, 16). Mais, pour lui, un deuxième principe est logiquement complémentaire du premier, le « principe d'autonomie » (*principle of autonomy*). Celui-ci affirme que les œuvres littéraires sont des entités autosuffisantes dont les propriétés sont décisives pour vérifier nos interprétations et nos jugements. Ce deuxième principe, sous-entendu dès 1946, est sujet à débat – Beardsley l'admet lui-même (Beardsley 1970, 16). Il ne sera cependant pas défendu explicitement. Ce qui sera défendu, c'est la non-existence de la thèse de l'identité soutenue par Hirsch.

1.7 Trois arguments contre l'intentionnalisme

Beardsley oppose trois arguments à la thèse de l'identité. Premièrement, certains textes sont formés sans l'agentivité d'un auteur. Beardsley donne l'exemple d'erreurs d'impression ayant un sens clair, sans être celui dont l'auteur avait l'intention; mais aussi d'un poème créé par un ordinateur. À l'argument qu'il existe tout de même une volonté dans la programmation de cet ordinateur, il répond : « *Here one might claim that there is something like a hovering "authorial will", expressed in the instructions of the programmer; but the instructions were general, and the poem is a particular new composition of words. It has meaning, but nothing was meant by anyone* » (Beardsley 1970, 19).

Ce premier argument est particulièrement stimulant, surtout aujourd'hui, alors que l'intelligence artificielle générative questionne notre rapport à la création artistique et à la définition même de ce qu'est une œuvre d'art. L'omniprésence de la question de l'intentionnalité dans l'art est telle que l'une des questions majeures face à l'émergence de l'IA est de savoir si ce qui en ressort, en l'absence d'agentivité humaine, peut être considéré comme de l'art. L'argument de Beardsley est probant, car il s'attaque à la thèse de l'identité, où chaque parcelle d'une œuvre,

pour acquérir un sens, doit avoir été voulue. Ainsi, le programmeur, le prompteur ou celui qui révisé le travail d'une IA ne pourrait être admis comme ayant une *volonté d'auteur*. Cependant, la question est bien plus complexe que cela. Déjà, les outils d'IA peuvent générer différents types de textes : informatifs, poétiques, etc. On peut penser à des textes « œuvre d'art » où c'est la génération automatique elle-même qui nous intéresse, à des textes s'appropriant d'autres textes sources, pour en pasticher le style, par exemple, ou à des textes générés par ordinateur, puis amplement édités par l'intelligence humaine (Lebrun 2020). Est-ce qu'une œuvre remaniée ainsi peut vraiment être considérée comme vide d'agentivité artistique? Ne pourrait-on parler de cette sélection, de cette organisation du contenu brut généré par intelligence artificielle comme d'une agentivité artistique? Ne pourrait-on parler de cette sélection comme d'une intentionnalité (*intentionality-as-curation*) (Kraaijeveld 2024)? On peut donc faire reposer l'entière agentivité d'un tel poème sur l'ordinateur, comme Beardsley, pour démontrer l'absence d'intentionnalité chez celui-ci; ou, au contraire, mettre l'emphasis sur l'agentivité créative de l'artiste, lui qui élabore des intentions exécutives en utilisant l'IA comme un outil pour poursuivre des objectifs intentionnels (Anscombe 2021). On peut cependant chercher à dépasser cette dichotomie pour parler d'« auteurs emmêlés » (*entangled authorship*) où le programmeur de l'IA, l'utilisateur de celle-ci et l'intelligence artificielle même partageraient tous une part de la création de l'œuvre finale (Bomba et De Angeli 2025). Toutes ces questions démontrent que, malgré la force de l'argument de Beardsley, il n'est pas si clair qu'un poème généré par ordinateur (ou par IA) puisse être considéré comme vide de toutes intentions.

Le deuxième argument de Beardsley est qu'un poème peut changer de signification après la mort de son auteur, évidemment sans que celui-ci en ait eu l'intention. Dans ce cas, la signification du texte et celle dont l'auteur avait l'intention ne peuvent pas être identiques. Il donne

l'exemple du terme « *plastic* » qui n'a pas la même signification aujourd'hui qu'au moment où l'auteur d'un poème du 18^e siècle l'aurait utilisé (Beardsley 1970, 20). Cet argument souligne l'aspect fortement conventionnel du langage; car si les intentions lors de la création demeurent les mêmes, le sens des mots peut varier avec leur usage.

Troisièmement, un texte peut avoir une signification dont un auteur n'était pas au courant, et donc, une signification dont l'auteur n'avait pas l'intention. Il marque ici l'important aspect conventionnel du langage. Sans même avoir à parler une langue étrangère, un québécois demandant une « liqueur » dans un restaurant français pourrait être surpris du breuvage qu'on lui servira. Pourtant, la volonté de signifier une boisson gazeuse par ce mot, et non un alcool fort, est la même; c'est l'usage de ce mot dans la communauté francophone de l'Hexagone qui diffère. Le sens du langage provient-il donc nécessairement de notre volonté? Selon Beardsley, tout ce qui n'est pas à l'esprit ne peut pas être voulu : « *Whatever is unwitting is unwilled* » (Beardsley 1970, 21). Il est donc impossible d'avoir voulu signifier quelque chose dont nous n'avons nullement l'intention.

C'est également, pour Beardsley, une grave exagération d'affirmer que tous les énoncés sont indéterminés, et donc de supposer que ceux-ci doivent nécessairement l'être par la signification voulue par l'auteur (Beardsley 1970, 25). L'ambiguïté, pour Beardsley, ne doit pas être entendue comme une multiplicité des significations, mais comme une indécision quant au sens. Dans ce cas, la volonté d'un auteur ne peut pas « vouloir chasser cette ambiguïté » (Beardsley 1970, 29 [notre traduction]). En effet, pour Beardsley, les textes acquièrent une signification déterminée à travers l'interaction des mots, et ce, sans l'intervention de la volonté de l'auteur. De plus, l'« indétermination » de Hirsch n'a de sens que si les mots peuvent avoir une signification relativement déterminée. Ainsi, affirmer, par exemple, que le mot « ligne » est

indéterminé montre que celui-ci peut être déterminé relativement à son contexte; cela n'aurait aucun sens de dire que ce mot isolé est indéterminé si nous n'avions pas une idée claire de ce qui lui manque en lui-même pour avoir une signification claire (Beardsley 1970, 30).

Plutôt que de se référer à la signification voulue par l'auteur pour trouver un principe de validité, Beardsley croit qu'il faut plutôt une théorie constructive de la signification dans la littérature : « *A theory that will explain how, in fact, it is possible for literary texts to have an independant existence and to exercise their own controlling authority over the efforts of the interpreter* » (Beardsley 1970, 31).

À plusieurs occasions, il s'agit de trouver la signification voulue par l'auteur : lorsqu'il s'agit de lire un testament ou une lettre d'amour. Cependant, la tâche de l'interprète d'un texte littéraire est de trouver le sens de ce texte (*textual meaning*). Beardsley affirme que le premier argument en ce sens est tiré de considérations logiques, et il réitère la non-disponibilité des intentions de l'auteur : l'interprète est un « lecteur de texte » et non un « lecteur d'esprit » (Beardsley 1970, 32-33 [notre traduction]). Il avoue que cet argument n'est pas nécessairement concluant, car l'on pourrait toujours être à la recherche de la signification voulue par l'auteur à travers le texte. C'est donc un argument tiré de considérations esthétiques et, selon lui, plus fondamental qui tranchera la question. Il affirme alors que le but premier de l'interprétation littéraire est d'aider les lecteurs à approcher les œuvres littéraires d'un point de vue esthétique afin d'actualiser leur « valeur artistique » (*artistic goodness*). Puisque la qualité d'un texte est quelque chose qui émerge des ingrédients du poème lui-même, c'est à celui-ci et à son langage que l'interprète doit s'intéresser : « *It is in the language that the poem happens. That is why the language is the object of our attention and of our study when its meaning is difficult to understand* » (Beardsley 1970, 34).

À cet égard, il est intéressant de noter que, si l'argumentaire de Beardsley ne s'attaque qu'à la place des intentions de l'auteur dans l'interprétation des textes, l'évaluation de ceux-ci conserve une place essentielle. En effet, c'est la possibilité même de l'évaluation des œuvres littéraires, le fait d'« actualiser leur valeur artistique » (Beardsley 1970, 34 [notre traduction]), qui justifie, selon lui, le rejet des intentions de l'auteur dans l'interprétation des textes. Le philosophe sait que cet argument est condensé et présuppose plusieurs choses, mais, selon lui, il pointe dans la bonne direction (Beardsley 1970, 35). Si Beardsley évacue rapidement ce dernier point, il est pourtant essentiel. En effet, on peut observer que, pour cet anti-intentionnaliste, l'interprétation de l'art est un domaine particulier, car il sert une finalité esthétique. Il n'est donc pas question de nécessairement remonter à la volonté de sens d'un auteur, comme ce pourrait être le cas pour un testament ou lors d'une conversation, tout simplement parce qu'il ne s'agit pas de la même activité. Le but ici est différent et l'interprétation artistique, celle qui s'intéresse à la valeur artistique des œuvres, doit suivre ses propres normes qui excluent les intentions de l'auteur.

Finalement, en plus de se concentrer davantage sur l'interprétation, Beardsley modère également légèrement sa position avec ce livre publié en 1970. En effet, il affirme avoir des scrupules quant à la formalité et à la rigidité de sa théorie et se demande s'il ne serait pas possible d'ajouter des touches de signification voulue par l'auteur si cela vient enrichir le sens du texte (Beardsley 1970, 35). Il mentionne que cela est possible, mais que ces emprunts de l'extérieur doivent demeurer cohérents avec ce qui se trouve à l'intérieur du texte. À ce sujet, il écrit : « *Therefore whatever comes from without, but yet can be taken as an interesting extension of what is surely in, may be admissible. It merely makes a larger whole* » (Beardsley 1970, 36). Ainsi, un peu comme avec l'article de Roma publié en 1966, ce qui constitue l'intérieur du texte peut être élargi; mais le standard de ce qui est pertinent ou non doit demeurer le texte que nous avons sous

les yeux. De ce point de vue, la position anti-intentionnaliste de Beardsley se modère, car les intentions de l'auteur peuvent être considérées, parfois, comme étant pertinentes pour l'interprétation et l'évaluation d'un texte.

1.8 L'importance des contextes de signification

À ce sujet, l'article « *The Problem of Interpretation: A Case in Point* » (1986) de A. B. Crowder et J. Churchill montre bien pourquoi les intentions de l'auteur peuvent (ou ne peuvent pas) être considérées comme pertinentes dans l'interprétation d'un texte. L'article débute par une analyse du poème « *Everything that Acts is Actual* » de Denise Levertov. Ils disent avoir présenté celle-ci à la poétesse qui la refusa pour deux raisons : les mots et les images ont des associations différentes pour elle et les interprètes; il manque aux interprètes certaines informations cruciales à propos de la vie personnelle de la poétesse au moment où le poème fut écrit (Crowder et Churchill 1986, 127-128). En effet, le texte serait rempli de sous-entendus adressés au mari de la poétesse au sujet d'une liaison qu'elle avait avec un amant, sous-entendus lui étant accessibles, car certains mots utilisés provenaient d'une lettre qu'elle avait reçue de sa part (Crowder et Churchill 1986, 128).

Ainsi, selon les auteurs, demander à une poétesse ce que son poème signifie est suspect pour des raisons différentes de celles normalement données par les défenseurs du paralogisme intentionnel (Crowder et Churchill 1986, 129). C'est que la signification des mots ne réside pas dans les mots eux-mêmes, contrairement à ce qu'affirme Beardsley, ni dans l'intention de ceux qui les écrivent ou les disent, mais bien dans l'usage de ces mots dans des contextes particuliers. Ainsi, les mots à l'intérieur d'un même poème peuvent avoir trois types de signification : littérale, poétique et privée (Crowder et Churchill 1986, 134-135 [notre traduction]). Les deux premières sont tirées de contextes publics que tous ceux ayant un dictionnaire, dans le premier cas, ou une

culture poétique suffisante, dans le deuxième, peuvent comprendre. Mais un contexte privé est par définition non public et inaccessible. Pour les auteurs, la raison pour laquelle Levertov dit connaître la signification de son poème n'est pas parce qu'elle en est l'auteur, mais plutôt, car elle parle le langage de la communauté très restreinte auquel le poème appartient (Crowder et Churchill 1986, 133). De ce fait, publier un tel poème dans la sphère publique, tout en affirmant que sa signification *réelle* est tirée d'un contexte privé, revient à sortir une pièce de cavalier au jeu de dames : même si l'on explique les règles du jeu que nous utilisons, nous ne sommes pas dans le bon contexte pour les appliquer (Crowder et Churchill 1986, 134).

En somme, ce n'est pas parce qu'une signification privée existe qu'elle vient effacer les significations littérales et poétiques d'un poème. Toutefois, les auteurs affirment qu'une signification privée peut éclairer les significations publiques, sans pour autant en être le guide définitif, car il n'existe pas toujours de distinction claire entre les contextes de signification. La différence est une question de degré (Crowder et Churchill 1986, 136). La signification privée d'un texte peut donc être considérée comme pertinente seulement si elle n'est pas trop « ésotérique » (*esoteric*) par rapport à ses significations publiques (Crowder et Churchill 1986, 136-137).

Pour résumer, il est clair que la position de ces auteurs est assez modérée, car elle admet que des significations privées et publiques peuvent coexister. À ce point du débat, il ne s'agit plus de nier que des significations privées peuvent exister; mais de refuser qu'elles doivent contraindre notre interprétation. Comme nous le verrons, ce sera essentiellement la position des anti-intentionnalistes à l'avenir.

De plus, le rôle de ce type de signification ou des intentions de l'auteur n'est pas évoqué en ce qui concerne l'évaluation d'un texte. Nous verrons avec les prochaines prises de position que l'aspect évaluatif sera complètement délaissé : les anti-intentionnalistes ne cherchent plus à

défendre qu'une œuvre *doit* être jugée selon leurs critères, mais, plus modestement, qu'il soit *possible* de faire fi des intentions de l'auteur dans notre compréhension d'une œuvre.

1.9 Évacuation de la question de l'évaluation et modération importante

La troisième phase du débat marque une modération encore plus importante dans les positions anti-intentionnalistes. Les intentions de l'artiste sont entièrement évacuées dans l'évaluation des œuvres et un resserrement décisif se fait sur la seule question de l'interprétation.

En effet, dans « *Intentions and Interpretations: A Fallacy Revived* », l'un des créateurs originels du terme *intentional fallacy* dit explicitement ne plus s'intéresser à la question de l'évaluation des œuvres (Beardsley 1982/2019, 187), mais seulement de leur interprétation, c'est-à-dire, selon lui, et au sens large, dire ce qu'un texte dit (Beardsley 1982/2019, 189). La défense de sa position anti-intentionnaliste sera dès lors appuyée sur la distinction entre la performance et la représentation d'un acte illocutoire¹² (*illocutionary act*) et le fait que la connaissance des intentions de son auteur peut être pertinente dans le premier cas, mais pas dans le second. Pour lui, un poème est (typiquement) la représentation d'un acte illocutoire (Beardsley 1982/2019, 190-191). C'est ainsi sur ces fondements que Beardsley attaquera successivement les arguments intentionnalistes sur l'indétermination de la poésie de Hirsch, les problèmes de l'allusion et de l'ironie et même l'intentionnalisme hypothétique (*hypothetical intentionalism*) de William E. Tolhurst.

Cependant, comme le disent G. Dickie et W. K. Wilson, le débat n'a jamais été à propos d'actes illocutoires, mais bien d'actes locutoires (*locutionary acts*) (Dickie et Wilson 1995, 235).

¹² L'acte locutoire est le fait de dire quelque chose (les mots, les sons transmis) alors que l'acte illocutoire est l'action effectuée en disant quelque chose (par exemple, faire une promesse, une demande, etc.). Pour plus de détails concernant les actes de langage théorisés par J. L. Austin, voir note 17.

La question suivante se pose donc : pourquoi Beardsley semble-t-il passer à côté de la question? Nous supposons à ce sujet que sa position, toujours assez radicale, est trop difficilement soutenable face au déferlement argumentatif des intentionnalistes. Après maints débats, l'heure est à la modération des deux côtés pour s'accommoder des attaques adverses. Mais Beardsley dit toujours attaquer l'intentionnalisme comme étant « l'opinion que les interprétations de la littérature peuvent être supportées par un appel à la connaissance des intentions de l'auteur » (Beardsley 1982/2019, 187 [notre traduction]). Ainsi, aucune pertinence n'est accordée aux intentions de l'auteur et, malgré qu'il dise faire des concessions à ses critiques (Beardsley 1982/2019, 187), Beardsley ne modère pas davantage ses positions que lors de ses dernières interventions.

Observons désormais deux autres articles qui témoignent pour leur part à la fois de ce resserrement sur la question de l'interprétation, mais aussi d'une véritable modération dans les prises de position anti-intentionnalistes. Le premier est « *Empty Intention* » (1992) de B. B. Chang. Dans celui-ci, l'auteur défend l'existence du parallogisme intentionnel par un chemin analytique. Il souhaite d'abord prouver la discontinuité radicale entre l'intention et le texte et ensuite souligner à quel point cette discontinuité libère l'interprétation des intentions de l'auteur en coupant le lien causal entre ce qu'il y a dans l'esprit de celui-ci et ce qui se trouve dans le texte. La raison est qu'il manque au premier la force de détermination causale pour fixer le sens du second. Si Wimsatt et Beardsley réfutaient en principe la désirabilité des intentions de l'auteur dans les pratiques interprétatives, Chang, pour sa part, se dit plus direct : il démontre la non-transitivité de l'intention de l'auteur à la signification du texte (Chang 1992, 218).

Chang concède que l'appel aux intentions de l'artiste fera probablement toujours partie de nos pratiques d'interprétations. Toutefois, le plus important est que ces intentions ne forcent pas

nos interprétations (Chang 1992, 223). Il va donc à l'encontre de la « thèse de la contrainte¹³ » (*constraint thesis*), qui sera soutenue par les intentionnalistes modérés à cette époque. C'est pour le refus de cette thèse que plaideront les anti-intentionnalistes modérés à partir des années 1990.

Cette position anti-intentionnaliste modérée est explicitée et très bien résumée dans « *Confession of a Weak Intentionalist: Exposing Myself* » (1997) de W. K. Wilson. Celui-ci avait d'abord coécrit un article avec G. Dickie attaquant les différents arguments intentionnalistes : « *The Intentional Fallacy: Defending Beardsley* » (1995). L'article de 1997 constitue donc une brève réponse à une défense qu'avait faite Noël Carroll de ses positions à la suite de l'article de 1995.

Le titre de l'article montre que Wilson assume le caractère modéré de sa position. À ce sujet, il affirme que les faits biographiques et les intentions d'un auteur peuvent être pertinents pour nos interprétations des œuvres, mais qu'ils ne devraient pas les contraindre (Wilson 1997, 309-310). C'est cette contrainte défendue par l'intentionnalisme qui est refusée par l'anti-intentionnalisme modéré. En effet, Wilson affirme que Carroll soutient une thèse de la contrainte, mais en proposant en fait des arguments pour une « thèse de la pertinence » (*relevance thesis*) (Wilson 1997, 310). Si Carroll souhaite puiser aux intentions de l'artiste pour appuyer ses interprétations des œuvres, soit. Mais il n'est pas réaliste que cette pratique soit universellement partagée, et Carroll n'argumente jamais que cela *devrait* être le cas (Wilson 1997, 311).

Ainsi, les prises de position anti-intentionnaliste ont non seulement évacué l'évaluation des œuvres, mais elles ont surtout adopté une modération considérable depuis leurs premières

¹³ Encore une fois, le terme provient des opposants à l'intentionnalisme. C'est W. K. Wilson qui l'utilise pour désigner la thèse soutenue par N. Carroll (voir Wilson 1997).

itérations. En effet, il ne s'agit plus d'affirmer que les intentions d'un auteur sont en tout temps indisponibles et indésirables; mais plutôt de conserver l'indépendance des pratiques interprétatives face à celle-ci. Les intentions peuvent être prises en considération, mais elles ne devraient pas obliger nos interprétations.

Notre portrait de l'anti-intentionnalisme s'arrête assez tôt, mais il est une raison à cela : la position anti-intentionnaliste est essentiellement absente du débat lors du 21^e siècle. En fait, ces positions n'évolueront plus après les années 1990 et sa place d'adversaire principal de l'intentionnalisme lui sera ravie pas une nouvelle forme de cette dernière position : l'intentionnalisme hypothétique. Certes, il existe toujours des sympathisants anti-intentionnalistes ou des théories pouvant y trouver quelque accointance¹⁴; mais le débat initié par les deux anti-intentionnalistes fervents de 1946 s'est largement déplacé.

1.10 Conclusion

En conclusion, nous avons pu constater que les prises de position anti-intentionnalistes ont changé considérablement depuis 1946. En effet, alors qu'elles incluaient au départ à la fois les questions liées à l'interprétation et à l'évaluation des œuvres, elles ne concernent finalement plus que l'interprétation, tout en perdant leur caractère radical. La vision fondamentale demeure pourtant toujours la même : permettre un rapport isolé avec une œuvre d'art en la séparant du moment de sa création. Cette vision est toujours présente dans notre rapport aux œuvres. Lorsque nous exigeons la possibilité d'avoir notre propre interprétation d'une œuvre, par exemple, ou

¹⁴ Nous pensons ici à Stephen Davies et sa « théorie de la maximisation de la valeur » (*Value maximizing theory*), qui soutient que l'interprétation adéquate d'une œuvre d'art est celle qui en fait ressortir la plus grande valeur artistique. Davies cherche à rapprocher sa théorie de celle de l'intentionnalisme hypothétique, comme nous pourrions l'observer dans le deuxième chapitre de ce travail. Cependant, il est clair que l'objectif qu'il poursuit se rapproche plutôt de celui que décrivait déjà Beardsley lorsqu'il affirmait que l'interprétation d'une œuvre d'art devait servir à actualiser sa « valeur artistique » (*artistic goodness*) (Beardsley 1970, 34).

lorsque nous refusons les apports d'un artiste après la publication de son travail. La position anti-intentionnaliste est également au fondement des doctrines actuelles qui cherchent à séparer l'art et l'artiste, parfois parce que le premier est inestimable, alors que le second est indéfendable. À quel point un auteur peut-il conserver une emprise sur son œuvre une fois que celle-ci est devenue publique? C'est ce contrôle après la création, cette présence de l'auteur, que refusent à la fois les anti-intentionnalistes et les esthètes et autres partisans de « l'art pour l'art ». Le plus connu de ces esthètes est Oscar Wilde qui, dans la préface du *Portrait de Dorian Grey*, conteste à la fois la présence de l'auteur et le jugement moral de l'art (Wilde 1891). Les esthètes ne cherchent pas uniquement à séparer une œuvre des intentions de son auteur, mais à la dissocier de tout ce qui est extérieur à la sphère artistique. Cette conception, toujours présente aujourd'hui, de la sphère artistique comme indépendante de la sphère sociale ordinaire, met également au jour cette connivence. L'anti-intentionnalisme qui arbore son nom directement est plus rare aujourd'hui, cependant qu'il revêt d'autres formes.

S'il est vrai que les positions antagonistes que sont l'anti-intentionnalisme et l'intentionnalisme ont évolué en réponse l'une à l'autre, il ne faut cependant pas croire qu'elles suivent exactement la même trajectoire. En effet, l'intentionnalisme sera également marqué par une modération de ses prises de position à travers le temps, mais de façon moins linéaire que sa contrepartie anti-intentionnaliste; de plus, la question de l'évaluation demeurera omniprésente. Nous verrons également qu'il existe plusieurs types d'intentionnalisme, et que celui dit hypothétique ira jusqu'à remplacer l'anti-intentionnalisme comme adversaire principale de sa contrepartie réelle.

II. L'ART COMME PRODUIT INTENTIONNEL : L'ÉVOLUTION DES POSITIONS INTENTIONNALISTES

2.1 D'une opposition au parallogisme intentionnel à une diversité théorique

Une œuvre d'art doit-elle être comprise et évaluée à la lumière de ce qu'a voulu en faire son auteur? Prendre en considération celui ou celle qui est à l'origine de l'objet artistique qui est devant nous semble aller de soi. Après tout, comprendre les origines d'une chose permet de mieux la comprendre. C'est pourtant le nécessaire recours à cette « évidence » qui sera attaqué de plein front en 1946. La réponse intentionnaliste visera donc à défendre la plus ou moins grande présence de l'auteur dans notre interprétation et notre évaluation des œuvres.

Pour mieux comprendre les positions intentionnalistes dans ce débat, il faut tout d'abord comprendre que ce dernier peut revêtir deux sens. Au sens large, il s'agit d'établir si les intentions d'un auteur sont pertinentes pour l'interprétation et l'évaluation des œuvres qu'il a produites; au sens restreint, il s'agit d'établir si le sens d'une œuvre est ce que son auteur voulait qu'elle signifie (Dickie et Wilson 1995, 234). À ce propos, il faut noter que les intentionnalistes modérés s'engagent le plus souvent sur le sens large de la question, alors que les intentionnalistes radicaux y répondent plutôt au sens restreint. Le sens restreint peut également être assimilé à la thèse de l'identité défendue par Hirsch; alors que le sens large est plutôt associé à la thèse de la contrainte défendue par Carroll.

Dans ce chapitre, nous observerons l'évolution des positions intentionnalistes à travers le temps. Nous verrons que celles-ci ne suivent pas le même cours que les positions anti-intentionnalistes, bien que les deux se répondent dans leurs argumentaires et qu'elles évoluent toutes les deux vers une modération croissante. Cependant, la question de l'évaluation n'est jamais

évacuée par la position intentionnaliste. De plus, ce sont surtout des débats internes qui animeront les intentionnalistes lors des plus récentes décennies, alors qu'une forme nouvelle de l'intentionnalisme gagne en notoriété : l'intentionnalisme hypothétique.

2.2 L'intentionnalisme avant *Validity in Interpretation*

La parution de l'article de Wimsatt et Beardsley en 1946 sera une véritable onde de choc. De sorte que, dans les décennies suivantes, la réponse intentionnaliste visera directement cette parution en y attaquant des points précis. Par exemple, F. W. Leakey parle de « *The Intentional Fallacy* » comme d'un article contenant des « arguments quelque peu sophistiqués » (Leakey 1954, 192 [notre traduction]). Il attaque ensuite précisément la distinction entre les poèmes réussis (*successful*) et les non réussis (*unsuccessful*) (Leakey 1954, 192).

Un autre assaillant du paralogisme intentionnel est F. Cioffi qui affirme en 1963 que ce qui constitue « le texte » dans l'article de 1946 n'est pas clair. En effet, une fois que les informations biographiques sur l'auteur d'un texte sont connues, il est difficile d'en faire fi. À ce sujet, s'il faut écarter les informations biographiques déjà intégrées. Il écrit : « ... *what is there left to commit fallacies with?* » (Cioffi 1963, 91).

C'est donc directement à l'article original de Wimsatt et Beardsley et à son caractère radical que l'on s'attaque, et non à la position anti-intentionnaliste en général. Cela indique que c'est cette radicalité qui détonne dans le paysage théorique de l'époque, alors que l'intentionnalisme (dans sa forme radicale et aboutie, à tout le moins) ne règne pas en roi et maître.

Ainsi, les défenseurs de l'intentionnalisme tiennent des positions modérées et traitent de la pertinence des intentions d'un auteur à la fois dans l'interprétation et l'évaluation de ses œuvres. Par exemple, I. C. Hungerland affirme que la connaissance des intentions d'un artiste est nécessaire

pour juger de ses compétences. La connaissance des compétences d'un artiste tout comme celle de ses buts étant particulièrement importante lors de l'apparition de formes nouvelles et non familières d'art (Hungerland 1955, 740-741). Toutefois, si cette philosophe s'écarte explicitement de la position de Wimsatt et Beardsley sur ce point, elle affirme néanmoins que l'auteur ne doit pas être considéré comme l'autorité suprême sur son texte, mais plutôt comme une source d'indices à propos de celui-ci (Hungerland 1955, 741). Sa thèse très modérée peut être résumée par cette ligne : « *He should [the author] be neither set up as a standard, nor loftily dismissed as a piece of biographical irrelevance* » (Hungerland 1955, 741).

H. D. Aiken a une position similaire à celle d'Hungerland. En effet, dans un article publié la même année, il souligne l'importance de connaître les intentions de l'auteur d'une œuvre pour apprécier pleinement celle-ci (Aiken 1955, 747). Pour Aiken, le débat sur l'« œuvre elle-même » (*the work itself*) est inutile et il rejette l'idée selon laquelle si une œuvre est réussie, il serait possible de l'apprécier sans avoir à faire référence à des éléments extérieurs à celle-ci; pour lui, contrairement aux auteurs de « *The Intentional Fallacy* », il est ainsi possible de sortir de l'œuvre sans pour autant y insérer quelque chose qui ne s'y trouve pas (Aiken 1955, 751). Cependant, il conserve une position modérée, les intentions d'un artiste n'ayant selon lui qu'une influence indirecte sur notre appréciation d'une œuvre, en nous facilitant l'interprétation de celle-ci : « *Properly regarded, artist's intentions are advisory: they help us to know what to expect and hence how to approach a particular artifact* » (Aiken 1955, 750). Encore une fois, les intentions d'un artiste sont une piste pertinente, mais pas une autorité définitive sur nos interprétations.

Pour finir, ajoutons H. M. Jones dont l'article de 1964 « *The Relevance of the Artist's Intentions* » traite toujours directement de l'article de 1946 et peut être qualifié d'intentionnaliste modéré. En effet, pour cet auteur, les preuves de l'intention d'un artiste, pour être considérées,

doivent être cohérentes avec l'œuvre elle-même – un argumentaire repris au fil des décennies par de nombreux intentionnalistes modérés. L'intention d'un artiste est donc surtout utile dans les cas obscurs ou ambigus; et en cas d'ambiguïté, il faut accepter l'intention de l'auteur, même si une intention qui s'en écarterait était plus riche ou plus intéressante (Jones 1964, 141).

La modération des détracteurs de « *The Intentional Fallacy* » n'est pas surprenante si l'on considère le fait que Wimsatt et Beardsley s'attaquaient eux-mêmes à des intentionnalistes qui étaient loin d'être radicaux. Par exemple, le professeur Stoll, qui est cité dans l'article de 1946, défend sans conteste une théorie centrée sur le texte où il s'agit d'étudier minutieusement la lettre pour atteindre les intentions de l'auteur (Grüttemeier 2022, 147). Ainsi, Stoll écrit « *Most of us read biography rather than poetry, and if poetry, to find the poet.* » (Stoll 1932, 726 cité dans Grüttemeier 2022, 147). Il parle également d'« *insidious biographical fallacy* » (Stoll 1932, 726 cité dans Grüttemeier 2022, 147). Pourtant, Wimsatt et Beardsley affirment clairement que leur position est différente de celle du professeur Stoll. (Wimsatt et Beardsley 1946, 470) Cela montre le peu de marge de manœuvre qu'ils avaient pour adopter une position originale et la raison pour laquelle ceux qui attaqueront « *The Intentional Fallacy* » à la suite de sa publication ne sont pas aussi radicaux que lui : ils se placent dans la continuité qu'avaient d'abord attaquée les auteurs du fameux article de 1946.

Ainsi, au départ, les intentionnalistes visent essentiellement à miner la théorie proposée par Wimsatt et Beardsley. C'est avant qu'ils ne puissent se rallier autour de leur propre proposition forte en la thèse de l'identité d'E. D. Hirsch.

2.3 La théorie intentionnaliste d'E. D. Hirsch avant 1967

Sept ans avant la parution de *Validity in Interpretation* (1967), Hirsch fait paraître un article nommé « *Objective Interpretation* » (1960). Dans celui-ci, Hirsch soutient qu'il faut savoir

distinguer l'évaluation et l'interprétation des textes même si cela n'est pas toujours évident à la lecture d'une critique (Hirsch 1960, 463). Cela a pour but d'éviter les plus grandes fautes de la critique : le subjectivisme et le relativisme (Hirsch 1960, 463). Hirsch cherche ainsi à assurer la validité d'une interprétation objective des textes. Il s'attaque à la question en son sens restreint : le sens d'une œuvre est celui voulu par son auteur. C'est la thèse de l'identité.

Il l'affirme clairement lorsqu'il écrit : « *The permanent meaning is, and can be, nothing other than the author's meaning* » (Hirsch 1960, 466). En effet, les normes publiques seules ne sont pas suffisantes pour déterminer le sens d'un texte, cette impression étant causée par la répétition des mêmes termes (Hirsch 1960, 470). La référence aux intentions d'un auteur ou d'un locuteur demeure essentielle.

Le sens verbal (*verbal meaning*) est déterminé par l'intention d'un auteur, car celui-ci est un « objet intentionnel » (Hirsch 1960, 466 [notre traduction]). Cependant, si le sens d'un texte est déterminé par la volonté de son auteur, celui-ci doit-il avoir l'entièreté de ce sens à l'esprit de façon consciente lors de la création? À ce problème, Hirsch répond que l'auteur ne peut pas avoir toutes les implications que son intention verbale peut avoir (Hirsch 1960, 468). Pour défendre ce point, il a recours au concept husserlien d'horizon¹⁵. Le sens d'un texte, en tant qu'objet intentionnel est donc fixe et déterminé par les intentions d'un auteur; mais il comporte également un horizon qui est « un sens non explicite du tout, dérivé des sens explicites présents à la conscience » (Hirsch, 1960, 468 [notre traduction]). L'interprète travaille donc à partir de l'horizon interne d'un texte, lui qui peut comporter des implications dont l'auteur n'avait pas conscience sans entrer en

¹⁵ Husserl utilisera ce concept tout au long de son œuvre. Il en est notamment question dans *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique* (1913/2018) et *Les méditations cartésiennes* (1931/1994).

contradiction avec ce qu'il avait en tête. Le processus d'explication est donc illimité (Hirsch 1960, 469). C'est là le rôle de l'interprète, alors que le critique, lui, travaille à partir de l'horizon externe d'un texte, c'est-à-dire la signification du texte en relation avec d'autres significations (Hirsch 1960, 470). Ainsi, même si le sens d'un texte est déterminé par son auteur, interprètes et critiques conservent une grande marge de manœuvre.

De plus, dès 1960, Hirsch s'attaque directement à « *The Intentional Fallacy* ». En effet, contrairement à Wimsatt et Beardsley, il ne croit pas que, sous prétexte que le sens d'un texte est public, celui-ci soit déterminé par la communauté de parole (*speech community*) (Hirsch 1960, 474). En fait, Hirsch croit que cette proposition peut être véridique, mais uniquement du point de vue éthique : le langage étant social, il a un fort aspect éthique; cependant, c'est linguistiquement que la théorie du paralogisme intentionnel est insatisfaisante (Hirsch 1960, 474). En effet, il vaut mieux utiliser les termes en leur sens usuel pour se faire comprendre, sans quoi, toute communication serait extrêmement laborieuse. Toutefois, le sens de ces termes est ancré, en dernier lieu, dans la volonté individuelle des locuteurs et non dans un supposé sens public. Hirsch ajoute que la conformité aux normes publiques du langage demeure l'un des critères de validité d'une interprétation (Hirsch 1960, 475). C'est en effet le meilleur des indices : éthiquement, nous devrions signifier par nos paroles ce qu'il est communément admis qu'elles signifient; cependant, que leur sens ne dépend que de notre volonté.

Avec sa monographie publiée sept ans plus tard, Hirsch élaborera cette théorie et fournira les fondements argumentatifs de l'intentionnalisme pour les décennies à venir.

2.4 La théorie intentionnaliste d'E. D. Hirsch à partir de 1967

En 1967, avec la publication de *Validity in Interpretation*, Hirsch continue à soutenir que le sens d'un texte est déterminé par son auteur. Pour ce faire, il s'attaque tout d'abord à la théorie

de l'autonomie sémantique (*semantic autonomy*) – semblable au principe d'autonomie de Beardsley –, non pas en montrant qu'elle échoue à donner des critères de validité adéquats, mais en montrant l'erreur des arguments censés la prouver (Hirsch 1967, 11). C'est que, pour Hirsch, la théorie de l'autonomie sémantique se base sur le mythe du consensus public. Il s'agirait de croire que le sens des mots serait objectivement fixé par la communauté des locuteurs, sans qu'il ne repose sur aucune volonté individuelle. Cependant, il s'agit là d'un problème d'observation et de logique : empiriquement, l'on peut observer l'absence de consensus, et c'est une erreur logique de faire d'un concept descriptif intenable un concept normatif stable (Hirsch 1967, 13). En effet, de nombreuses mécompréhensions ou divergences quant à l'usage de mots prévalent au quotidien. Il serait alors impossible d'affirmer qu'un texte acquiert un sens objectif selon un principe qui n'existe pas vraiment. C'est pour cela que Hirsch parle d'un « mythe » sur lequel il est impossible de fonder l'autonomie sémantique des œuvres.

Hirsch répètera également que le sens d'un texte (*verbal meaning*) est déterminé par la volonté d'un auteur : « *A determinate meaning requires a determining will. Meaning is not made determinate simply by virtue of its being represented by a determinate sequence of words* » (Hirsch 1967, 46). Toutefois, il fait preuve de modération et évite le piège du *Humpty Dumptyism* en affirmant qu'un auteur ne peut pas donner à n'importe quelle séquence de mots n'importe quel sens. En effet, la partageabilité (*shareability*) du sens d'un texte exige que celui-ci soit déterminé et stable, mais aussi que certaines normes permettent sa transmission (Hirsch 1967, 29).

Pour Hirsch, le sens d'un texte (*verbal meaning*) est en somme un « type voulu » (*willed type*). Premièrement, il s'agit d'une entité avec une frontière qui fait qu'une chose peut y appartenir ou non; ensuite, car il peut toujours être représenté par plus d'une instance, c'est-à-dire, par

différents contenus de conscience. Ce sont ces deux caractéristiques qui permettent donc au sens d'un texte d'être à la fois déterminé et partageable (Hirsch 1967, 49-50).

Un chapitre entier de *Validity in Interpretation* est également consacré à l'importance du genre pour l'interprétation. Ainsi, Hirsch affirme que les mêmes méthodes d'interprétation ne peuvent pas être appliquées à tous les genres, mais plutôt aux textes conformes à un même genre (Hirsch 1967, 113). Les genres peuvent être plus ou moins précis, représenter des ensembles plus ou moins grands; mais Hirsch nous rappelle l'importance de la volonté de l'auteur d'un texte particulier, le genre le plus précis étant le « genre intrinsèque » (*intrinsic genre*) propre à un texte individuel (Hirsch 1967, 94). Ce genre intrinsèque est une idée peu précise qu'à l'auteur de son œuvre préalablement à la réalisation de celle-ci (Hirsch 1967, 101). Par conséquent, les genres littéraires ou artistiques ne doivent pas être vus comme des normes objectives et publiques, mais bien comme le cadre d'interprétation qu'un artiste propose pour son œuvre¹⁶.

Tout comme il l'affirmait au commencement de son article paru en 1960, Hirsch réitère l'importance de séparer – ou plutôt de connaître la distinction entre – l'interprétation et la critique. Alors que dans « *Objective Interpretation* », l'auteur parlait d'horizon interne et externe, il argumentera plutôt, dans *Validity in Interpretation*, pour une distinction entre le sens (*meaning*) et la signification (*significance*). Ce dernier terme pourrait également être traduit par l'*importance* ou la *portée* d'un texte; il désigne couramment ce qui est digne d'attention, mais aussi le sens implicite d'une chose. Si le sens d'un texte est déterminé entièrement par son auteur et ne change pas selon

¹⁶ L'importance des genres artistiques ou littéraires est considérable pour les intentionnalistes. Par exemple, les genres fixés par les auteurs sont considérés comme essentiels par un intentionnaliste hypothétique comme Jerrold Levinson, lui qui autrement rejette tout recours aux intentions sémantiques des véritables auteurs (Levinson 1992). Cette position sera détaillée à la fin du présent chapitre.

les interprètes et les époques, ce n'est pas le cas de la signifiante. Celle-ci a un caractère relationnel : il s'agit du sens d'un texte par rapport à une autre chose qui lui est extérieure : une personne, une conception ou quoi que ce soit d'imaginable (Hirsch 1967, 6). Il peut s'agir d'évaluation, et donc du jugement d'une œuvre par rapport à certaines valeurs, mais pas nécessairement (Hirsch 1967, 143). Par exemple, il est possible de faire une lecture marxiste d'un livre paru au 18^e siècle, en jugeant que celui-ci démontre parfaitement la lutte des classes présente en Angleterre au début de la révolution industrielle. Ce n'est pas là le sens du texte, et un interprète aurait tort de l'affirmer si la volonté de l'auteur de l'œuvre était toute autre; mais le critique ne serait pas dans l'erreur dans son jugement.

Toutefois, il faut noter que le domaine de la critique, celui qui juge de la signifiante d'une œuvre, n'est pas jugé comme arbitraire ou dévalué par notre auteur. Bien au contraire, celui-ci affirme que la signifiante est tout aussi déterminée et réelle que le sens. La critique sert à montrer qu'un texte a une valeur ou non sous un certain rapport, et il s'agit d'un objet de connaissance au même titre que l'interprétation (Hirsch 1967, 144).

Finalement, n'est-il jamais possible de connaître avec certitude le sens d'un texte? À moins d'une parole sans équivoque et sans mensonges de son auteur, cela semble peu probable. De plus, c'est une théorie herméneutique que propose Hirsch et il croit que les meilleurs indices se trouvent dans le texte lui-même, comme il l'affirmait déjà en 1960 (Hirsch 1960, 475). C'est pourquoi celui-ci parle de *valider* nos hypothèses interprétatives (soutenir qu'une chose est probablement vrai d'après ce que l'on sait du texte et de son auteur) et non de les *vérifier* (démontrer qu'une conclusion est vraie) (Hirsch 1967, 170-171).

Cependant, malgré son rejet de l'autonomie sémantique et de la position de Wimsatt et Beardsley, Hirsch offre tout de même quelques concessions à l'anti-intentionnalisme. Par exemple,

il affirme que les anti-intentionnalistes avaient raison de dire que la visée qu'à un auteur pour son œuvre n'est pas son accomplissement. C'est là tout le but de la critique intrinsèque, selon Hirsch : contraster le souhait d'un auteur et sa réalisation (Hirsch 1967, 153). Il affirme aussi que le paralogisme intentionnel peut être vrai en partie, mais sous un rapport bien particulier. En effet, il croit qu'il faut distinguer les thèses soutenues dans l'article « *The Intentional Fallacy* » et l'usage populaire qui en a été fait (Hirsch 1967, 11). C'est que, pour cet auteur intentionnaliste, l'acception populaire de la théorie du paralogisme intentionnel est parfaitement valide en ce qui concerne l'évaluation d'une œuvre. À ce propos, il écrit : « *It would be absurd to evaluate the stylistic felicity of a text without distinguishing between the author's intention to convey a meaning and, on the other hand, his effectiveness in conveying it* » (Hirsch 1967, 12). En résumé, il serait absurde de se fier à l'auteur pour tous nos rapports avec un texte; mais il est inévitable lorsqu'il s'agit d'en interpréter le sens.

L'auteur n'est jamais bien loin pour Hirsch, et nous pouvons le constater même dans nos rapports avec un texte qui semblent le plus éloigné de ce dernier. Par exemple, Hirsch affirme que même un jugement extrinsèque, c'est-à-dire l'évaluation d'un aspect du texte en rapport avec un critère extérieur, pour être valide, doit tout de même respecter certains des buts et des valeurs de son auteur (Hirsch 1967, 159). Par exemple, cela n'aurait aucun sens de juger *L'Homme rapaillé* du poète québécois Gaston Miron selon les critères du roman policier. Ainsi, Hirsch affirme qu'il faut tout de même évaluer ce que l'auteur nous propose.

Il est donc clair que pour Hirsch, le seul critère de validité dans l'interprétation d'une œuvre est l'intention de l'auteur. Il s'agit également d'un critère à privilégier lors de l'évaluation d'une œuvre, comme nous l'avons mentionné plus haut. Mais pourquoi prioriser ce critère plutôt qu'un autre? Comment le justifier? Car il nous permet une connaissance plus certaine? Ce n'est pas pour

des raisons épistémologiques, mais bien éthiques que Hirsch privilégie ce critère, comme il l'affirmera en 1976 dans *The Aims of Interpretation*. Nous n'élaborerons sur cet argument qu'au troisième chapitre de ce travail, lui qui sera entièrement consacré à l'aspect éthique du présent débat.

En conclusion, la théorie intentionnaliste de Hirsch conserve la ligne dure, sans pour cela être profondément radicale. Elle systématise, rend sa cohérence et donne des fondements aux pratiques intentionnalistes, sans pour autant porter flanc aux critiques d'un intentionnalisme trop borné. Elle traite surtout de l'interprétation des œuvres, là où la recherche d'un sens ne peut se trouver nulle part ailleurs que dans les intentions de l'auteur; mais elle aborde également l'évaluation des textes, là où l'auteur et ses intentions conservent tout de même une certaine place.

2.5 L'argumentaire intentionnaliste de la décennie 1970

À la suite de la publication de *Validity in Interpretation*, durant la décennie 1970, l'argumentaire intentionnaliste sera marqué par deux caractéristiques. Premièrement, l'importante influence de la théorie de Hirsch. En effet, l'on peut déceler chez les théoriciens publiant à sa suite une volonté de se placer dans la lignée de ce théoricien en affinant sa théorie déjà sophistiquée; l'on se réclame aussi de lui explicitement. De plus, ces années sont caractérisées par un intérêt accru des intentionnalistes pour l'interprétation et un certain délaissement des problématiques liées à l'évaluation, comme c'était le cas chez Hirsch. Deuxièmement, les intentionnalistes des années 1970 utilisent abondamment les concepts tirés de la philosophie du langage populaire à cette époque¹⁷. Les intentionnalistes qui auront recours à ces concepts disent que ceux-ci mettent de

¹⁷ Il s'agit des concepts d'acte locutoire, illocutoire et perlocutoire (*locutionary, illocutionary et perlocutionary act*) élaborés par J. L. Austin dans *How To Do Things With Words* (1962). L'acte locutoire est classifié par son contenu grammatical, lexical et phonétique. C'est le sens linguistique d'une phrase (Austin 1962, 94-98). L'acte illocutoire est classifiable par sa force, ce qu'il peut faire. C'est plus qu'un énoncé, mais aussi une action effectuée par le langage.

l'avant l'aspect intentionnel du langage. En effet, si celui-ci peut *faire*, il n'est pas qu'une incarnation passive de sens; il doit relever de notre volonté. Comme vu précédemment, cette influence pouvait même se faire voir chez les défenseurs de l'anti-intentionnalisme, dans la dernière publication de Beardsley au sujet du débat qui nous intéresse; mais elle se fait essentiellement sentir chez les adversaires du paralogisme intentionnel.

Un bon exemple de ces deux caractéristiques est l'apport de Michael Hancher au débat. En effet, celui-ci affirme explicitement que son article de 1972 se veut une continuation de *Validity in Interpretation* (Hancher 1972, 847). De plus, il accorde surtout de l'importance à la question de l'interprétation des œuvres. Il explique le fait que Wimsatt et Beardsley aient insisté sur l'aspect évaluatif de la question ainsi : « *They emphasized more heavily the problem of evaluation than that of interpretation because for a long time questions of intention arose most urgently in evaluative contexts* » (Hancher 1972, 828). Cette phrase peut nous laisser comprendre, probablement en raison de l'apport de Hirsch, que cette période est terminée pour son auteur. En effet, Hancher insiste véritablement sur l'importance des intentions d'un artiste dans l'interprétation de ses œuvres, quitte à critiquer ceux qui négligeraient cet aspect au profit de la seule évaluation, ce qu'il fera dans sa critique de l'article « *"The Intentional Fallacy" and the Logic of Literary Criticism* » de Rosemarie Maier, par exemple (Hancher 1971, 343-344).

Cet auteur utilise également les concepts de la philosophie du langage dans son argumentaire, puisqu'il affirme que l'interprétation des textes n'est pas différente de celle du langage (Hancher 1972, 839). L'argumentaire de Hancher repose sur une distinction entre trois

(Austin 1962, 98-101). L'acte perlocutoire, lui, est caractérisé par ses conséquences. Ce sont les effets qu'ont une parole sur les sentiments, les pensées ou les actions de son audience (Austin 1962, 101).

types d'intentions : programmatiques, actives et finales. En somme, l'intention d'un auteur de faire une œuvre d'un certain genre, l'intention que cette œuvre signifie quelque chose et l'intention de causer un effet chez le public (Hancher 1972, 831, 834). Sans entrer dans les détails de cette ligne argumentative, ce qui nous intéresse ici est la proximité de ces trois concepts avec ceux d'acte locutoire, illocutoire et perlocutoire de J. L. Austin. Celle-ci est même directement admise par l'auteur (Hancher 1972, 840), qui nuancera en spécifiant que la ligne de séparation entre les deux premiers types d'intention et les deux premiers actes de langage n'est pas la même (Hancher 1972, 841).

Au début des années 1970, Quentin Skinner reprendra les termes utilisés par Austin et défendra la thèse selon laquelle la connaissance de l'intention (illocutoire) d'un artiste serait une condition nécessaire pour l'interprétation d'une œuvre (Skinner 1972, 406). En effet, si pour Skinner les intentions de l'auteur au sens d'effet escompté par lui ne sont pas pertinentes dans l'interprétation, les « intentions illocutoires » (*illocutionary intentions*), c'est-à-dire le sens que l'auteur a voulu donner à sa création, le sont énormément (Skinner 1972, 403). Cependant, pour Skinner, elles ne le sont que pour sa troisième définition du sens d'une œuvre, dans ses mots : « *What does the writer mean by what he says in the work?* » (Skinner 1972, 397). Dans ce cas précis, Skinner croit pouvoir « établir la connexion la plus proche possible entre les intentions qu'à un écrivain lorsqu'il écrit, et le sens de ce qu'il écrit » (Skinner 1972, 404 [notre traduction]). Skinner parle même d'équivalence plutôt que de pertinence (Skinner 1972, 404).

Dans son article, Skinner ne traite pas d'évaluation, mais uniquement d'interprétation des œuvres artistiques. Pour renforcer son argument, il ajoute même que rechercher le sens de l'auteur est « l'entièreté de la tâche de l'interprète » (Skinner 1972, 404 [notre traduction]). Il est en cela nettement influencé par Hirsch, car il accepte qu'il puisse exister d'autres sens à une œuvre, sans

que ceux-ci constituent la tâche adéquate de l'interprète. En effet, malgré l'*équivalence* défendue entre le sens de l'auteur et les intentions illocutoires de celui-ci, Skinner mentionne explicitement qu'il est possible d'admettre une interprétation différente de celle voulue par l'auteur (Skinner 1972, 405). Tout comme pour Hirsch, cela a probablement plus à voir avec la signifiante (*significance*) qu'avec le sens déterminé d'une œuvre.

Un dernier exemple d'article typique des positions intentionnalistes de cette période est « *Intention and Interpretation in Literary Criticism* » de G. Hermerén. En effet, dans celui-ci, Hermerén soutient que la théorie des actes de langage d'Austin pourrait permettre de distinguer les différents types et niveaux d'intentions présents dans les œuvres (Hermerén 1975, 58). Il va jusqu'à affirmer que si les théories des philosophes du langage sont acceptées, il devient trivial d'énoncer que les intentions d'un auteur sont toujours pertinentes (Hermerén 1975, 65). L'on peut donc voir que, pour cet auteur – comme pour plusieurs autres à cette époque –, les outils de la philosophie du langage sont essentiels dans leur argumentaire intentionnaliste.

L'influence de la pensée de Hirsch peut aussi se faire sentir chez cet auteur. En effet, celui-ci affirme qu'une même œuvre peut avoir différents sens, selon les points de vue; il compare cela aux différents angles de vision sur un même objet en 3D. Si le Hirsch de 1967, plutôt que de parler de différents sens (*meaning*) aurait préféré parler de signifiants (*significance*), celui de 1960 utilise la même métaphore visuelle qu'Hermerén (Hirsch 1960, 467).

Tout au long des années 1970, les deux influences majeures sur la position intentionnalistes sont donc la théorie des actes de langage et l'argumentaire de Hirsch, le tout avec un intérêt notable pour les questions d'interprétation. Mais au début de la décennie suivante, un choc secouera les défenseurs d'une position intentionnaliste : un article, plutôt que de chercher à raffiner ce qui avait déjà été fait, radicalisera singulièrement cette position.

2.6 « *Against Theory* » : intentionnalisme jusqu'au-boutiste

« *Against Theory* » (1982), rédigé à quatre mains par S. Knapp et W. B. Michaels, défend une position intentionnaliste qu'on pourrait aisément qualifier d'*extrême*, mais les auteurs se défendent à la fois d'être anti-intentionnalistes et intentionnalistes; en fait, ils affirment l'inutilité de fonder (*grounding*) le sens d'un texte sur l'intention de l'auteur, les deux choses étant selon eux identiques (Knapp et Michaels 1982, 724). Selon les auteurs, ce n'est pas l'intention d'un auteur qui détermine le sens d'un texte, mais bien le sens d'un texte qui *est* l'intention de son auteur : « *We have argued that what a text means and what its author intends it to mean are identical and that their identity robs intention of any theoretical interest* » (Knapp et Michaels 1982, 731). Aucune entreprise théorique n'est donc nécessaire pour révéler le sens d'un texte; il est aisément accessible, entièrement et sans altérations, dans l'intention de l'auteur.

Malgré cette radicalisation évidente de la position intentionnaliste, les deux caractéristiques ayant marqué cette position lors de la décennie précédente sont également présentes chez Knapp et Michaels. En effet, l'influence de la philosophie du langage se fait sentir chez ces auteurs qui disent que l'intention ne peut pas être soustraite du langage, car celui-ci est composé d'actes de langage, qui, eux, sont toujours intentionnels (Knapp et Michaels 1982, 736).

Ensuite, la filiation avec l'argumentaire développé par Hirsch est évidente et il est même évoqué directement par les auteurs. En fait, ceux-ci affirment que Hirsch n'a pas réussi à voir la force de sa propre formulation, et qu'il aurait dû comprendre que le sens d'un texte et le sens de l'auteur étaient une seule et même chose (Knapp et Michaels 1982, 725). De plus, Knapp et Michaels affirmeront que le fait de privilégier le sens de l'auteur n'est pas un choix éthique – ce que Hirsch affirmait en 1976 –, mais bien le seul choix; il n'y a pas d'alternative (Knapp et Michaels 1982, 727).

La publication de cet article jusqu'au-boutiste ne restera pas sans réactions. Hirsch lui-même répondra à celui-ci en affirmant que Knapp et Michaels font de lui un « homme de paille » (Hirsch 1983, 743 [notre traduction]). Les deux auteurs répondront à leurs critiques en 1983, puis ils feront paraître une suite à « *Against Theory* » en 1987 : « *Against Theory 2: Hermeneutics and Deconstruction* ».

L'intérêt de ce deuxième article est qu'il s'attaque à un argument souvent évoqué par les anti-intentionnalistes, comme les intentionnalistes modérés : l'importance des conventions de langage. Encore une fois, les auteurs tirent toutes les conclusions de leur position immodérée. En effet, pour eux, les conventions de langage (comme les dictionnaires) ne donnent pas les possibilités de signification d'un énoncé; ils ne peuvent que donner des indices sur les intentions d'un locuteur (Knapp et Michaels 1987, 57). Ainsi, « les conventions ne sont pertinentes à l'interprétation que dans la mesure où elles aident les interprètes à atteindre le sens voulu (*intended meaning*) » (Knapp et Michaels 1987, 59 [notre traduction]). C'est donc Humpty Dumpty qui avait raison, selon les auteurs : les conventions de langage ne sont en rien contraignantes, et la seule chose qui peut déterminer le sens d'un texte ou d'un énoncé est la volonté de son auteur. Les conventions ne sont que des indices, plus ou moins utiles, pour atteindre la seule chose qui devrait compter aux yeux de l'interprète : l'intention de l'auteur.

Nous avons donc pu voir que Knapp et Michaels ne concèdent rien aux arguments adverses; aucune brèche ne les expose à quelque modération que ce soit. Cependant, cette version extrême de l'intentionnalisme sera passagère; il s'agit d'une parenthèse dans un processus de modération quasi constant des différentes positions. La raison est assez simple : dans le débat autour du paralysisme intentionnel, chaque camp évolue en réponse aux arguments de ses adversaires. Les deux positions s'éloignent des conceptions extrêmes, car elles sont difficilement défendables. Dans

le cas présent, les auteurs acceptent les conséquences de l'*Humpty Dumptyism*, répercussions qui défient pourtant le sens commun. Cependant, leur appel à en finir avec toute théorie littéraire, l'on pourrait dire, toute médiation autre que l'œuvre entre l'auteur et son public, ne leur assure pas un accueil favorable de la part de certains théoriciens de l'interprétation.

2.7 Auteurs irréels : l'intentionnalisme hypothétique

Une sous-catégorie de la position intentionnaliste qui sera particulièrement débattue au courant des années 1990 est ce qui sera nommé l'intentionnalisme hypothétique, en opposition à ce qui portera désormais le nom d'intentionnalisme réel (*actual intentionalism*). Jusqu'alors, le débat portait sur les intentions d'auteurs véritables, créateurs historiques des œuvres que l'on se propose d'interpréter. Tout le débat sur l'usage ou non d'informations privées, comme les journaux intimes d'un auteur, pour informer notre compréhension d'une œuvre démontre bien qu'il était question d'auteurs réels. Désormais, certains défenseurs de l'intentionnalisme croient qu'il est préférable de faire porter notre enquête sur des auteurs hypothétiques plutôt que réels. Cela a pour avantage de conserver l'emphase mise sur le texte lors de l'interprétation, tout en admettant qu'une œuvre soit le produit intentionnel d'un créateur. Cette position intentionnaliste semble donc incorporer certains aspects de l'anti-intentionnalisme; et, comme nous l'avons mentionné précédemment, elle prendra essentiellement la place de cette dernière dans le débat. Nous entrerons dans le détail de cette position, dont la genèse remonte à la toute fin des années 1970.

En effet, c'est William E. Tolhurst avec « *On What a Text Is and How it Means* » (1979) qui établira les bases de l'intentionnalisme hypothétique. La prémisse de sa position est que la signification d'un texte (*text meaning*) doit être comprise comme la signification d'une énonciation (*utterance meaning*). En prenant en considération le contexte d'énonciation, cela permet, selon lui, d'éviter les positions « extrêmes » de Beardsley ou de Hirsch qui disent respectivement que les

suites de mots (*word-sequence*) déterminent la signification d'un texte ou que les suites de mots ne peuvent être déterminées sans l'intention d'un auteur (Tolhurst 1979, 8-9).

Toutefois, ce qui nous intéresse particulièrement, dans le cas présent, est ce qu'il nous présente comme étant la signification d'une énonciation dans le cadre d'une œuvre d'art : « *What we now argue is that utterance meaning is best understood as the intention which a member of the intended audience would be most justified in attributing to the author based on the knowledge and attitudes which he possesses in virtue of being a member of the intended audience* » (Tolhurst 1979, 11).

Ainsi, la signification d'une œuvre se trouve toujours dans les intentions d'un auteur; mais il s'agit ici des intentions *attribuées* à un auteur par son public visé (*intended audience*). La dynamique est en quelque sorte renversée : l'auteur ne communique plus des informations à son public pour l'informer à propos de son œuvre; il est plutôt constitué par son public à partir de son œuvre. Selon Tolhurst, trouver le public visé par une œuvre n'est généralement pas un problème dans la pratique. Par exemple, en ce qui concerne les textes littéraires, l'on pourrait dire que l'auteur écrit pour un lecteur idéal, qualifié et avec un certain niveau d'intelligence et de culture (Tolhurst 1979, 12). De plus, comme la signification d'un texte ne provient plus de l'auteur réel, mais de suppositions faites par un public visé à partir du texte lui-même, cette théorie permet d'éviter les possibles incohérences entre les intentions de l'auteur et la signification textuelle.

Cette idée d'un auteur construit ou postulé par son lectorat sera reprise par Alexander Nehamas dans « *The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Idea* » (1981), où il est question d'une interprétation idéale (*ideal interpretation*) plutôt que d'un public visé (Nehamas 1981, 144). En cherchant à écarter le pluralisme critique, l'auteur affirme qu'il ne doit pouvoir exister qu'une seule interprétation correcte d'une œuvre, posture nommée le « monisme critique »

(*critical monism*) (Nehamas 1981, 144). Pour lui, il s'agit d'une idée régulatrice où la signification d'un texte est ce qui est spécifié par l'interprétation idéale d'un texte. Cette interprétation doit pouvoir prendre en compte l'entièreté des aspects d'une œuvre, et Nehamas affirme lui-même qu'il est peu probable de pouvoir un jour l'atteindre. La meilleure interprétation est donc celle qui répond au plus de questions au sujet d'une œuvre (Nehamas 1981, 144). Cette théorie explique donc à la fois pourquoi il existe de nombreuses interprétations contradictoires d'une œuvre et comment surmonter ce problème. Il ne s'agit pas réellement d'un pluralisme des significations, mais d'un pluralisme méthodologique compatible avec un « monisme du contenu » (*monism of content*) (Nehamas 1981, 147).

Notre interprétation d'une œuvre évoluera avec le temps et se rapprochera de plus en plus d'une compréhension totale d'une œuvre. Pour ce faire, il faut pouvoir se référer aux intentions d'un auteur hypothétique, un auteur fabriqué par une interprétation idéale et qui sera amené à évoluer sans cesse : « *The author is postulated as the agent whose actions account for the text's features; he is a character, a hypothesis which is accepted provisionally, guides interpretation, and is in turn modified in its light* » (Nehamas 1981, 145). Toutefois, si l'auteur dont parle Nehamas est distinct de l'auteur véritable d'une œuvre, l'auteur postulé doit tout de même être historiquement plausible (Nehamas 1981, 145). L'auteur postulé d'une œuvre ne cessera d'évoluer qu'au moment de la perte de notre intérêt : « ... *each text is inexhaustible: its context is the world* » (Nehamas 1981, 149). L'auteur d'une œuvre pour Nehamas est une hypothèse au sens strict du terme. Il s'agit d'une proposition, assurément temporaire, qui devra être infirmée, ou confirmée et raffinée afin d'améliorer sans cesse dans le temps notre compréhension d'une œuvre.

Par la suite, au courant des années 1990, plusieurs intentionnalistes préféreront les auteurs hypothétiques aux auteurs réels dans leur théorie. Par exemple, Gregory Currie qui croit que la

signification intentionnelle d'un texte provient d'un auteur fictionnel (*fictional author*) (Currie 1990) ou William Erwin et son concept d'« *urinterpretation* » qui établit une distinction entre l'auteur historique d'un texte et celui que l'on construit lors de l'interprétation de ce même texte (Irwin 1999).

Cependant, lors de cette décennie, c'est Jerrold Levinson et son intentionnalisme hypothétique ou constructif (*construsive intentionalism*) qui aura le plus d'impact, notamment par le nombre de commentaires (et d'oppositions) qu'il suscitera. C'est à partir de cette époque que cette position sera systématiquement prise en compte dans le débat, présenté à la fois comme un adversaire du camp anti-intentionnaliste et de ce qu'il faut désormais nommer l'intentionnalisme réel.

En effet, dans « *Intention and Interpretation: A Last Look* » (1992), Levinson propose une vision de l'intentionnalisme qu'il croit être un compromis entre l'intentionnalisme et l'anti-intentionnalisme (Levinson 1992, 224). Il y reprend l'argumentaire de Tolhurst en affirmant que l'intention de l'énonciateur réel n'est pas ce qui détermine le sens d'un texte littéraire, mais une intention hypothétisée optimalement en prenant en compte toutes les ressources disponibles dans la structure interne d'une œuvre, ainsi que dans ce qui peut être pertinent de son contexte de création (Levinson 1992, 224). Cependant, si Tolhurst parlait de public visé, Levinson, lui, préfère le terme de public *approprié* (ou *idéal*) (*appropriate (or ideal) audience*) qu'il définit comme étant connaisseur de la tradition dont est issu un texte, familier de l'œuvre d'un auteur ainsi qu'avec la personne publique, littéraire et intellectuelle d'un auteur (Levinson 1992, 228 [italiques dans l'original]).

Toutefois, Levinson n'écarte pas complètement l'importance de l'auteur réel dans notre interprétation et notre évaluation des œuvres. En effet, il croit qu'il existe deux types d'intentions

distinctes : les intentions catégorielles et les intentions sémantiques. Les premières concernent la façon d'approcher une œuvre en la catégorisant dans un genre plutôt que dans un autre, alors que les secondes sont les intentions qu'un auteur a de signifier quelque chose à l'aide de son œuvre. Levinson affirme que seul le deuxième type d'intention peut échouer, la raison étant qu'une intention catégorielle est une partie intégrante de la création d'une œuvre (Levinson 1992, 233). En effet, une œuvre ne fait que contenir des intentions sémantiques alors qu'elle est formée à partir d'une intention catégorielle originelle.

En fait, Levinson affirmera plus tard que ses investigations hypothétiques concernent pourtant l'auteur réel : « ... *the actual author is the object of interpretive hypotheses seeking to arrive at work meaning* » (Levinson 2010, 140-141). Ainsi, contrairement à son prédécesseur Nehamas qui théorisait un auteur véritablement hypothétique, Levinson propose une méthode admettant que le fondement de la signification d'une œuvre est son auteur réel¹⁸, tout en excluant l'emprise gênante que pourrait avoir le créateur sur sa création. En somme, l'intentionnalisme de Levinson est réel métaphysiquement; alors qu'épistémologiquement, il est hypothétique.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, c'est à partir de cette époque que l'adversaire principal de l'intentionnalisme (réel) sera sa variante hypothétique, et non plus l'anti-intentionnalisme. Les deux dernières positions proposent une méthode où l'appel aux intentions de l'auteur est à proscrire. Cependant, aucune des deux ne cherche à nier l'existence de ces auteurs. Une comparaison entre l'anti-intentionnalisme et l'intentionnalisme hypothétique est intéressante

¹⁸ Dans « *Defending the Hypothetical Author* » (2023), Lin distingue deux versions de l'intentionnalisme hypothétique : l'intentionnalisme hypothétique d'auteur véritable (*Actual Author Hypothetical Intentionalism*) et l'intentionnalisme hypothétique d'auteur hypothétique (*Hypothetical Author Hypothetical Intentionalism*). Dans la première catégorie se retrouvent Levinson (2010), Tolhurst (1979) ou Trivedi (2015); alors que dans la deuxième catégorie, il note Currie (1990), Nehamas (1981) ou Scruton (1998) (Lin 2023, 579).

en ce que les deux insistent sur la primauté des œuvres au détriment des auteurs; cependant que l'intentionnalisme hypothétique, lui, reconnaît explicitement que l'œuvre est le résultat d'une création intentionnelle. Levinson va plus loin en admettant que cet auteur dont on fait le portrait à coups d'hypothèses soit en fait le véritable auteur de l'œuvre interprétée. Il semble difficile de se défaire des auteurs réels; peut-être parce qu'éthiquement, comme aurait pu le dire Hirsch, il vaut mieux reconnaître à ceux-ci le fruit de leur travail, sans pour autant les laisser tout contrôler.

De plus, mentionnons que l'intentionnalisme hypothétique de Levinson a pour but principal l'interprétation des textes et non leur évaluation. À tout le moins, ici, les deux aspects sont indépendants et l'un n'est pas au service de l'autre. Levinson s'en défendra explicitement en affirmant qu'une hypothèse peut être considérée si elle est *épistémiquement* meilleure, et non pas *esthétiquement* meilleure (Levinson 2010, 141). Les hypothèses d'un intentionnaliste hypothétique doivent donc primordialement chercher la signification véritable d'une œuvre, et non à rendre celle-ci plus appréciable. Levinson traite cet aspect de sa théorie pour contredire Stephen Davies et sa théorie de la maximisation de la valeur. Ce dernier affirme que l'interprétation des œuvres doit chercher, fondamentalement, à en découvrir les mérites. Ainsi, la compréhension d'une œuvre sera toujours subordonnée à la maximisation de sa valeur artistique (Davies 2006, 225). Il est donc impossible que deux hypothèses interprétatives soient également probables du point de vue épistémique, si l'une d'elle procure une valeur supérieure à l'œuvre (Davies 2006, 241-242). Davies ajoute – et c'est ce qui provoqua une réponse de Levinson – que l'intentionnalisme hypothétique et la théorie de la maximisation de la valeur sont inséparables, car la valeur d'une œuvre doit être fondamentale dans notre compréhension de celle-ci. Il écrit : « *This is because the assessment of epistemic plausibility, rather than being independent of issues of literary merit, crucially presupposes them* » (Davies 2006, 241). À cela, Levinson réplique que les auteurs ne

font que « viser l'excellence » (*strive for the best*), sans nécessairement l'atteindre (Levinson 2010, 142). C'est pourquoi il refuse que l'intentionnalisme hypothétique, comme le souhaiterait Davies, place l'interprétation au service de l'appréciation d'une œuvre.

Finalement, pour Levinson, l'intentionnalisme hypothétique présente deux avantages par rapport à l'intentionnalisme réel : il conserve la distinction entre ce qui a été dit dans l'œuvre et ce que l'auteur essayait de dire; il respecte également le fait qu'en littérature les œuvres sont plus importantes que les personnes. Voilà deux avantages qui, habituellement, se trouvaient dans le camp anti-intentionnaliste. On peut donc observer que cette position tire de nombreuses leçons du débat qui sévit depuis 1946 et évite les critiques qui pourraient accabler un intentionnalisme trop robuste. Elle se rapproche également de l'anti-intentionnalisme plus contemporain, tout en s'éloignant de l'intentionnalisme traditionnel de cette même période, en ce qu'elle priorise l'interprétation à l'évaluation.

2.8 Auteurs tempérés : l'intentionnalisme réel modéré

À cette époque, l'intentionnalisme hypothétique aura pour adversaire idéologique l'anti-intentionnalisme, certes, mais c'est surtout l'intentionnalisme traditionnel, celui que l'on nommera désormais *réel*, qui lui fera face. Cette dernière position, dans sa forme modérée (*Modest Actual Intentionalism*), s'érigera contre son pendant hypothétique et sera, jusqu'à ce jour, la forme la plus attractive de l'intentionnalisme.

Tout d'abord, si nous avons pu observer à travers le temps une modération progressive de la position intentionnaliste, l'affirmation explicite de celle-ci sera faite par les opposants à l'intentionnalisme hypothétique. Par exemple, Gary Iseminger dans « *Actual Intentionalism vs. Hypothetical Intentionalism* » croit que son intentionnalisme réel modéré peut posséder les mêmes qualités que l'intentionnalisme hypothétique de Levinson; notamment, en répondant à la critique

du *Humpty Dumptyism*. Ainsi, selon la position d'Iseminger, si la signification de l'énonciateur est ce qui détermine celle d'un texte, celle-ci doit pourtant être compatible avec celle-là. Il n'est donc pas possible pour lui de prioriser les intentions d'un auteur qui ne seraient pas compatibles avec le texte que nous avons sous les yeux (Iseminger 1996, 322-323). Il avance également, contre l'intentionnalisme hypothétique, qu'il faut préférer les réponses vraies aux réponses justifiées (*warranted*) (Iseminger 1996, 323). Un argumentaire qui sera repris par un autre intentionnaliste réel modéré, Noël Carroll.

En effet, dans « *Interpretation and Intention: The Debate Between Hypothetical and Actual Intentionalism* » Carroll mène également la charge contre l'intentionnalisme hypothétique à la faveur d'un intentionnalisme réel modéré. Il y affirme, par exemple, que les intentions réelles d'un auteur sont pertinentes dans l'interprétation des œuvres en ce qu'elles contraignent nos possibilités interprétatives (Carroll 2000, 76). Toutefois, cela ne détourne pas le lecteur du texte, car la meilleure preuve des intentions d'un auteur est justement le texte qu'il a produit (Carroll 2000, 77). Il propose également plusieurs arguments empiriques pour préférer l'intentionnalisme réel à l'hypothétique, notamment le fait de blâmer moralement ou politiquement les auteurs pour ce qu'ils créent, ce qui nécessite des auteurs réels¹⁹ (Carroll 2000, 88). Somme toute, il croit que l'interprétation et l'évaluation artistique s'intéressent non pas à des auteurs hypothétiques, mais à des auteurs réels. À ce sujet, il écrit : « *Rather, it seems to me that the art world is a place where people are praised for their control of their materials. They are not applauded when, unintentionally, their work gets out of control* » (Carroll 2000, 90).

¹⁹ Ce dernier type d'argument, mobilisé plus longuement dans un article précédent de cet auteur (voir Carroll 1993), sera détaillé dans le troisième chapitre de ce travail.

Tout l'argumentaire de Carroll repose sur un refus de distinguer l'interprétation de l'art et celle que nous pouvons faire dans la vie quotidienne lors d'une conversation. Préalablement à sa critique de l'intentionnalisme hypothétique, cette thèse sera développée dans son article de 1992 « *Art, Intention, and Conversation* ». Dans celui-ci, Carroll se base sur la théorie sémantique de H. P. Grice telle que développée dans « *Meaning* » (1957). Dans celle-ci, une personne veut dire X si elle a l'intention d'induire la croyance chez son interlocuteur qu'elle avait l'intention de dire X. La théorie gricéenne admet également qu'un locuteur utilise généralement les mots dans leur sens usuel, et qu'il faudrait une bonne raison pour croire que ce n'est pas le cas (Grice 1957, 387). Carroll cherche donc à établir une continuité entre les arts et la vie en affirmant que l'interprétation d'une œuvre d'art pour en trouver la signification n'est pas fondamentalement différente d'une conversation : il s'agit toujours d'identifier les intentions de l'auteur derrière les énonciations (Carroll 1992, 98). Cependant, au-delà de la métaphore, peut-on véritablement appliquer les règles de la conversation à l'interprétation des œuvres d'art? L'auteur est tout de même plus éloigné de son œuvre que le locuteur ne l'est de ses propos lors d'une discussion. Nous verrons que cette image, si elle demeure de première importance, n'évitera pas les critiques au cours des années suivantes.

Avec cette thèse, Carroll cherche à contrecarrer deux arguments avancés par les anti-intentionnalistes :

- Premièrement, l'argument ontologique qui stipule qu'une œuvre d'art est d'une nature autre que celle des dires ordinaires. La réponse de Carroll à ce premier argument est assez claire.
- Deuxièmement, l'argument esthétique qui affirme qu'une œuvre doit être d'abord et avant tout appréciée pour son but esthétique.

Ainsi, il serait par exemple possible d'écarter les intentions de l'auteur si celles-ci entrent en contradiction avec une interprétation permettant une plus grande appréciation du public. Au sujet de cet argument, Carroll ne nie pas l'existence d'intérêts esthétiques lors de notre rencontre avec les œuvres d'art; il croit cependant que nous avons également des intérêts dits conversationnels. C'est-à-dire qu'en lisant un livre ou en contemplant un tableau, nous cherchons également à entrer en relation avec son créateur, et donc à véritablement comprendre ce que notre interlocuteur cherche à nous dire. (Carroll 1992, 117) De plus, une partie importante de notre attrait pour l'art serait même d'exercer nos facultés d'interprétation dans le cadre d'une véritable conversation (Carroll 1992, 118). La prémisse de la métaphore conversationnelle est donc que l'art n'est pas séparé de la vie réelle : les mêmes règles et les mêmes attraits peuvent s'y exercer, ce qu'anti-intentionnalistes comme intentionnalistes hypothétiques refusent.

L'argumentaire de Noël Carroll sera repris par d'autres intentionnalistes réels modérés, comme Paisley Livingston dans « *Intentionalism in Aesthetics* » (1998). Lui aussi utilise l'analogie de la conversation et affirme que la signification implicite d'une œuvre peut être articulée autour d'un « schéma globalement gricéen » (*broadly Gricean framework*) (Livingston 1998, 835). Mais Livingston se démarque surtout en insistant sur l'importance de l'intentionnalisme réel dans l'évaluation des œuvres d'art et en affirmant que cette théorie permet de faire la différence entre la réalisation d'objectifs de valeur (*valuable aims*) et celle d'ambitions médiocres (*mediocre goals*) (Livingston 1998, 843). Il ajoute : « *Recognizing that in some cases limited or boring semantic intentions are decisive of a work's features is the price we pay for an interpretive principle that allows us, on other, happier occasions, to recognize that the artist's laudable and complex aims were decisive* » (Livingston 1998, 844). Cette valorisation de l'intentionnalisme réel pour ses

qualités évaluatives le distinguera amplement de sa variante hypothétique et marquera, comme nous pourrons le voir, l'intentionnalisme jusqu'aujourd'hui.

Pour finir, notons qu'un point commun entre les intentionnalismes réel et hypothétique est le respect des genres artistiques que les auteurs réels donnent à leur œuvre. Toutefois, pour Levinson et son intentionnalisme hypothétique, c'est l'aspect interprétatif de la question qui est mis de l'avant; alors que l'intentionnalisme réel de Carroll, sur ce sujet, insiste sur les bienfaits du recours à des auteurs réels en ce qui concerne l'évaluation des œuvres. Il donne pour exemple le film *Plan 9 from Outer Space* (1957) d'Ed Wood. Il refuse de considérer celui-ci comme un film transgressif et d'avant-garde, car l'auteur souhaitait réellement s'inscrire (bien que maladroitement) dans les codes hollywoodiens (Carroll 1992, 199-121). Il faut donc le considérer pour ce qu'il est, et non en faire un objet plus aisément appréciable. Il est vrai qu'il s'agit toujours, à première vue, d'une règle concernant l'interprétation des œuvres; toutefois, c'est essentiellement pour ses conséquences sur l'appréciation de celles-ci que Carroll souhaite recourir aux auteurs réels. Ici, en quelque sorte, l'interprétation est au service de l'évaluation. Nous pourrons voir que cette imbrication sera plus largement développée par les intentionnalistes réels modérés au cours du 21^e siècle.

Il est clair qu'un tournant majeur s'opère au courant des années 1990 et que celui-ci est encore visible de nos jours. L'intentionnalisme hypothétique a non seulement pris en importance, mais il devient désormais l'adversaire principal de l'intentionnalisme dit réel. À l'aube du 21^e siècle, peut-on dire que l'intentionnalisme a gagné et qu'il s'agit désormais d'un débat interne à cette position? N'allons pas si vite, car la variante hypothétique de l'intentionnalisme cherche à préserver, plus ou moins, la même autonomie pour le critique que pouvait le faire l'anti-intentionnalisme. Après tout, la question a toujours été de préserver aux œuvres une certaine

indépendance vis-à-vis de leurs auteurs réels. Toutefois, cette autonomie sera mise à rude épreuve par l'époque contemporaine, qui est surtout marquée par l'omniprésence de l'intentionnalisme réel modéré.

2.9 La période contemporaine : victoire de la modestie

Depuis les années 2000, la position intentionnaliste réelle modérée trouve son lot de défenseurs tout en gardant ouvert le débat avec sa variante hypothétique. Cette dernière est désormais systématiquement prise en compte par ses adversaires, ce qui n'était pas le cas avant l'arrivée de Levinson. Finalement, le temps est toujours à la modération et le qualificatif « *modest* » sera également repris et adopté par les intentionnalistes hypothétiques (Trivedi 2015 ; Lin 2023²⁰).

Toutefois, une exception peut confirmer la règle. C'est le cas de William Irwin qui se réclame, lui, de l'intentionnalisme réel extrême (*Extreme Actual Intentionalism*) (Irwin 1999 ; 2015). Il soutient que le sens d'un texte est toujours fixé par l'auteur²¹, alors que sa signifiante (*significance*), elle, ne l'est pas. Il reprend cette distinction à Hirsch et ajoute que la limite de ce dont on peut avoir l'intention est la croyance (même infime) de pouvoir être compris (Irwin 2015, 143-145). Si Irwin est l'un des rares à refuser l'appellation « modéré » pour sa théorie, il n'en demeure pas moins qu'il refuse une prise de pouvoir entière de l'auteur sur son œuvre, comme ont pu le faire Knapp et Michaels dans les années 1980. Ainsi, s'il affirme préférer un intentionnalisme plus musclé, car plus « parcimonieux et cohérent » (Irwin 2015, 141 [notre traduction]), nous

²⁰ Trivedi et Lin proposent tous deux une version modifiée de la position de Levinson en prenant en compte certains contrarguments.

²¹ C'est de l'homosexualité du personnage de Dumbledore dans la saga *Harry Potter* dont il est question dans cet article. Pour Irwin, celui-ci est effectivement homosexuel, car sa créatrice l'a affirmé, bien que cela ne soit jamais mentionné dans le récit.

sommes loin du radicalisme des auteurs d'« *Against Theory* ». C'est qu'il permet au texte d'échapper à son créateur grâce à la signifiante (*significance*), tout en proposant une certaine condition de correspondance entre le texte et l'intention de l'auteur – il faut pouvoir croire qu'on sera minimalement compris. Ce dernier point sera d'ailleurs une caractéristique partagée par toutes les théories intentionnalistes réelles modérées. En effet, les théories intentionnalistes réelles sont qualifiées de modérées, car elles nécessitent un critère de correspondance entre les intentions de l'auteur et son œuvre. Pour l'illustrer, observons trois importants défenseurs de cette position ayant chacun un critère différent. Premièrement, celui proposé par Carroll relève simplement d'une compatibilité minimale entre l'œuvre et les intentions de l'auteur. Si les dires de l'auteur n'ont rien à voir avec ce que l'on peut discerner dans l'œuvre, alors ce n'est pas l'auteur qui en détermine le sens (Carroll 2000, 76). Pour expliquer cette contrainte, Carroll recourt à l'analyse gricéenne de la signification. En effet, selon Grice, pour qu'un locuteur signifie quelque chose, il faut qu'il ait l'intention de signifier quelque chose par son énoncé et la croyance que son auditoire reconnaîtra cette intention. Pour ce faire, il faut donc user du sens conventionnel des mots (Carroll 2011, 119-120).

Deuxièmement, Stecker défend une condition de compatibilité qui repose sur les mêmes bases que Carroll, tout en allant un peu plus loin. En effet, il fait également dériver celle-ci de la théorie de Grice, mais il insiste sur la réception du public. Ainsi, une intention est réalisée si un public peut la comprendre directement dans l'œuvre en vertu de la signification conventionnelle de celle-ci (Stecker 2006, 429). Très semblable à la condition de Carroll, celle de Stecker est pourtant plus forte. Par exemple, cette compatibilité ne peut pas être rétrospective et l'auteur doit impérativement avoir eu l'intention de communiquer ce qu'il voulait à l'aide de significations conventionnelles.

Pour finir, mentionnons Livingston et sa condition de l'« harmonisation » (*meshing*). Le terme anglais, signifiant littéralement « maillage », laisse entendre une plus forte adéquation entre l'œuvre et les intentions de son auteur (Livingston 2005, 154-155). Ainsi, les intentions d'un auteur et ce qu'il produit ne doivent pas simplement être compatibles, mais bel et bien s'harmoniser, s'imbriquer. Il serait peut-être plus approprié de parler d'interdépendance que de compatibilité dans le cas présent; le lien entre l'œuvre et les intentions de l'auteur doit être une évidence, à tout le moins une fois qu'il est nommé.

Le critère de compatibilité du *meshing* laisse supposer qu'il ne s'agit pas d'une condition binaire de réussite ou d'échec. En effet, il peut y avoir différents degrés d'harmonisation entre les intentions d'un auteur et ce que l'on peut discerner dans une œuvre. Il peut n'exister aucune contradiction entre ce qu'affirme un auteur et son œuvre, sans pour autant que ce qu'il affirme nous semble en parfaite adéquation avec ce qu'il a créé. L'on conserve donc un seuil minimal de compatibilité, tout en admettant que certaines intentions se retrouvent plus distinctement dans le texte.

Comme nous avons pu le voir précédemment, l'intentionnalisme réel modéré s'articule beaucoup autour de ce que nous appellerons la métaphore conversationnelle. Dans « *The Conversation Argument for Actual Intentionalism* », Huddleston affirme même que le succès de l'intentionnalisme réel modéré est dû en grande partie à l'image de la conversation qui lui est accolée (Huddleston 2012, 240). Si cette image de la conversation remonte aux années 1990 et à Carroll, elle sera reprise par la suite, notamment par Iseminger ou Trivedi (Iseminger 1996 ; Trivedi 2015). Plusieurs raisons peuvent expliquer sa popularité : elle est simple, paraît des plus sensées, mais surtout, elle refuse la dichotomie entre la vie de tous les jours et le monde de l'art. En effet, cette métaphore présuppose que la compréhension du sens des œuvres et celle des paroles

quotidiennes répondent aux mêmes enjeux et ont les mêmes objectifs – ce que nient les intentionnalistes hypothétiques. Mais elle est surtout rendue possible grâce au soutien de la théorie de Grice. En effet, sans cela, elle ne serait qu'une métaphore, alors qu'elle s'impose comme une comparaison au pouvoir explicatif valable.

Il faut également noter qu'avec le début du 21^e siècle, les positions intentionnalistes ne semblent plus défendre la thèse de l'identité qui concernait le sens textuel des œuvres. En effet, l'on ne parle plus de sens des mots, de *word-sequences*, comme c'était le cas au début du débat, mais plutôt de sens global de l'œuvre. Encore une fois, cette tendance peut être observée chez Carroll depuis plusieurs années, alors qu'il ira même jusqu'à parler de « paralogisme linguistique » (*linguistic fallacy*) pour accuser ceux qui se limitent au sens des mots pour établir le sens d'une œuvre (Carroll 2011, 121-124). Pour reprendre les termes du débat qu'avait eu ce philosophe avec Dickie et Wilson à propos de son article « *Art, Intention, and Conversation* », les intentionnalistes ne soutiennent plus une revendication étroite (*narrow claim*), c'est-à-dire la thèse de l'identité; ils défendent plutôt une revendication plus large (*broad claim*), c'est-à-dire ce que ses adversaires nommaient la thèse de la contrainte (Carroll 1997). Autrement dit, le sens global d'un texte n'est pas identique aux intentions de son auteur, mais celui-ci est contraint par celui-là. Un texte, sans être entièrement soumis à son créateur, ne peut pas y échapper complètement non plus. Et cette thèse de la contrainte est défendue par tous les intentionnalistes réels modérés depuis les années 1990 jusqu'aujourd'hui.

Pour finir, une autre caractéristique importante de la période contemporaine, et ce, depuis les années 1990, est l'importante articulation entre l'interprétation et l'évaluation pour l'intentionnalisme réel modéré. En effet, il peut arriver encore, à ce stade du débat, de voir un argumentaire être développé en ne prenant en compte que l'aspect interprétatif de la question.

Cependant, lorsque les deux éléments sont abordés, ils sont presque assurément imbriqués. Plus spécifiquement, nous constatons que pour cette catégorie d'intentionnalistes, l'appréciation d'une œuvre est régulièrement utilisée comme argument pour justifier un type d'interprétation, c'est-à-dire, l'intentionnalisme réel modéré. Bien entendu, l'on peut penser à Carroll et à son refus de considérer *Plan 9 From Outer Space* comme autre chose que ce qu'il est, au détriment de sa réception critique éventuelle (Carroll 1992); ou à Livingston, qui croit nécessaire de payer le prix de certaines déceptions, car recourir à l'intentionnalisme lors de l'interprétation nous accorde, également, un principe d'évaluation significatif (Livingston 1998 ; 2005). En somme, dans la majorité des cas, lorsque les aspects interprétatif et évaluatif de la question sont évoqués, ils sont étroitement liés; la nature de cette union faisant souvent en sorte que l'interprétation soit au service de l'évaluation. Cette priorisation de l'évaluation pourrait être reprochée à l'intentionnalisme réel modéré, lui qui voit pourtant l'interprétation d'une œuvre comme une conversation. En effet, elle est bien étrange la conversation qui aurait pour finalité d'évaluer les propos de son interlocuteur. C'est une critique que fera notamment Huddleston à Carroll (Huddleston 2012, 255). Il est également utile de rappeler que l'intentionnalisme hypothétique de Levinson, lui, refusait de mettre l'interprétation au service de l'évaluation.

Tout de même, n'est-il pas vrai qu'une meilleure compréhension des intentions d'un artiste nous permette une plus grande appréciation de son travail? En effet, comment juger adéquatement de ce que l'on ne comprend pas convenablement? Le fait de ne pas bien saisir le sens d'une œuvre peut raisonnablement affecter la valeur que nous lui accordons. Il pourrait donc effectivement exister un lien entre l'interprétation et l'évaluation d'une œuvre, où l'approfondissement du premier aspect viendrait bonifier le second. C'est ce que viendrait confirmer une étude empirique du *Centre for Anthropology and Mind* de l'université d'Oxford qui a démontré en 2011

l'importance de la reconnaissance et de la compréhension des intentions de l'artiste dans notre appréciation de l'art visuel (Jucker et Barrett 2011). Cette imbrication entre l'interprétation et l'évaluation ne serait donc pas simplement théorique, mais aurait réellement préséance dans nos rapports avec l'art. C'est que tout objet de fabrication humaine – comme l'art – ne pourrait être compris qu'à l'intérieur d'un modèle intentionnel. À tout le moins, c'est ce qu'affirme Alessandro Pignocchi, qui dans *L'œuvre d'art et ses intentions* (2012), lorsqu'il écrit que « la catégorisation d'un artéfact parmi les œuvres d'art repose sur une référence implicite aux intentions de son auteur » (Pignocchi 2012, 106). À l'intérieur du modèle intentionnel, selon cet auteur, il est normal que l'interprétation d'une œuvre participe à son évaluation. Pignocchi utilise l'exemple d'un objet simple comme un marteau pour laisser entendre que notre appréciation de ce dernier dépendra de notre compréhension de ce pour quoi il a été fabriqué (Pignocchi 2012, 108). Même si une œuvre d'art n'est pas un artéfact aussi simple, sa complexité ne fait que « renforcer la place des intentions de l'artiste dans nos relations à elle » (Pignocchi 2012, 109). Ainsi, plus un objet de fabrication humaine est complexe, plus notre compréhension des desseins derrière sa fabrication influera sur notre appréciation de celui-ci.

2.10 Conclusion

En résumé, nous avons pu voir que l'évolution de la position intentionnaliste n'est pas aussi linéaire que pour sa contrepartie anti-intentionnaliste. Certes, dans les deux cas, il s'agit d'une modération progressive permettant d'incorporer au mieux les contrarguments de la part adverse. Cependant, les modifications de l'intentionnalisme ne se font pas en ligne droite : il perdura des regains de radicalité – pensons à « *Against Theory* », en 1982 – et les théoriciens affirmant une véritable retenue dans leur position ne l'assumèrent qu'à partir des années 1990. De plus, le camp intentionnaliste n'est pas aussi monolithique que celui de ses adversaires et une variante

hypothétique de sa théorie émergera à partir de la toute fin des années 1970, pour prendre définitivement son envol dans les années 1990. L'intentionnalisme hypothétique est intéressant en ce qu'il place l'œuvre au centre du travail critique, tout en admettant que celle-ci demeure un objet de création intentionnel. Comme pour l'anti-intentionnalisme, cette théorie présuppose que la transmission dans le monde de l'art répond à des normes différentes de celles de la communication ordinaire, ce que refusent les intentionnalistes réels. Finalement, l'évaluation des œuvres demeurera au cœur des préoccupations et des argumentaires intentionnalistes réels.

D'ailleurs, cette importance accordée à l'évaluation des œuvres pour les intentionnalistes réels repose, entre autres, sur ce besoin qu'a le critique de louer ou blâmer le créateur d'une œuvre. Cela est d'autant plus vrai lorsqu'une œuvre est perçue comme immorale. L'on peut ainsi féliciter un auteur pour les vertus morales que son œuvre contient, ou, au contraire, le condamner pour les comportements indécents qu'elle dépeint. Nous verrons au courant du prochain chapitre que les arguments basés sur des questions éthiques sont essentiellement utilisés par les intentionnalistes, notamment parce que les anti-intentionnalistes considèrent le domaine de l'art comme indépendant et autotélique. De toute manière, qui pourrions-nous blâmer pour une œuvre qui n'a plus aucune attache avec son créateur? Il semblerait donc que la possibilité d'évaluer moralement une œuvre soit un argument de plus en faveur de l'intentionnalisme.

III. LES IMPLICATIONS ÉTHIQUES DU DÉBAT SUR LE PARALOGISME INTENTIONNEL

3.1 Au-delà de l'aspect artistique des œuvres

La querelle entre l'intentionnalisme et sa contrepartie anti-intentionnaliste porte surtout sur l'interprétation des œuvres d'art; mais elle concerne aussi l'évaluation de celles-ci. Dans ce dernier cas, il s'agit avant tout de l'appréciation esthétique des objets artistiques, bien qu'il soit également possible de les examiner et de les juger du point de vue éthique.

En effet, le débat autour du paralogisme intentionnel implique de nombreuses questions d'ordre éthique. La fameuse question à savoir si l'on peut dissocier une œuvre de son auteur n'a pas que des conséquences herméneutiques; elle est également vivement discutée dans le domaine éthique lorsqu'elle concerne des artistes ou des œuvres jugées immorales. Ainsi, on peut aisément concevoir le fait qu'adopter l'une ou l'autre des positions interprétatives influencera nos considérations morales de l'art.

Dans ce chapitre, nous observerons certaines conséquences du débat sur le plan éthique, tant chez la position anti-intentionnaliste que chez la position intentionnaliste. Nous verrons tout d'abord que l'intentionnalisme cherche à fonder sa théorie sur un argumentaire éthique, ce qui n'est pas le cas pour l'anti-intentionnaliste. Nous aborderons également ces questions en insistant sur les liens possibles entre la valeur éthique d'une œuvre et sa valeur esthétique. En effet, si la possibilité de critiquer légitimement l'aspect éthique d'une œuvre semble, de prime abord, mobilisée à la fois par les intentionnalistes et les anti-intentionnalistes, nous verrons qu'elle bénéficie surtout à l'intentionnalisme. Pour appuyer cette conclusion, nous mobiliserons la théorie

éthiciiste de Bery Gaut, car elle illustre parfaitement les liens entre les intentions d'un auteur et l'évaluation éthique de son œuvre.

3.2 Les fondements éthiques de la position intentionnaliste

E. D. Hirsch, l'un des plus importants défenseurs de la thèse intentionnaliste, sera également le premier à justifier celle-ci par un argumentaire éthique. En effet, dans *The Aims of Interpretation* (1976), Hirsch reprend à son compte l'impératif catégorique kantien pour défendre sa théorie intentionnaliste. Il affirme que le sens d'un texte doit être celui voulu par son auteur, car il n'est pas possible, éthiquement, d'utiliser les mots d'un autre à nos propres fins (Hirsch 1976, 90). Cet argument rappelle celui de l'impératif catégorique qui fonde la dignité humaine en nous imposant de considérer la valeur intrinsèque de chacun et en nous interdisant de considérer autrui comme un moyen plutôt que comme une fin en soi. Pour Hirsch, l'impératif catégorique peut être transféré aux paroles et aux écrits, car ces derniers sont une extension et une expression des personnes dans le domaine social (Hirsch 1976, 90).

Ainsi, le fondement moral de l'action selon Kant est repris dans la théorie de Hirsch comme un fondement moral de l'interprétation. Plus simplement, l'on pourrait dire que la communication est une des parties du domaine de l'action, et qu'il faut, dans chacun de ces domaines, respecter l'autre comme une fin en soi. Dans tous les cas, il est intéressant de noter que le débat change avec cet argument éthique de Hirsch. En effet, il ne s'agit plus simplement de savoir si l'intentionnalisme est une bonne façon d'interpréter un texte pour en connaître le sens (aspect épistémologique de la question); mais de savoir si l'intentionnalisme est une façon *éthiquement* bonne d'interpréter un texte pour en connaître le sens (aspect éthique de la question). Avec Hirsch, affirmer que le sens d'un texte est autre chose que le sens de l'auteur n'est plus seulement une faute d'interprétation, mais un manquement éthique. Par conséquent, il faut toujours joindre les

intentions d'une personne à ses mots, sans quoi l'on perdrait « l'essence de la parole » (*soul of speech*) (Hirsch 1976, 90). Elle peut être résumée ainsi : le respect d'autrui – et du sens de sa parole. Pour appuyer son propos, Hirsch s'adresse aux critiques et renvoie à la Règle d'or : « Toi, tu aimerais qu'on ne se réfère pas à tes intentions dans l'interprétation de ta critique? » (Hirsch 1976, 91).

D'autres intentionnalistes, à la suite de Hirsch, proposeront également une base éthique à leur position. C'est notamment le cas de Noël Carroll qui reprend à son compte l'argument de la Règle d'or²² (Carroll 2009, 145). De plus, il croit que, dans toute relation de communication, nous sommes liés par certaines responsabilités morales. Il s'agit des devoirs de justice (*fairness*), de charité et de précision lorsque nous formons nos meilleures hypothèses sur les intentions de l'auteur d'un texte (Carroll 2009, 144-145 [notre traduction]). Ces devoirs impliquent que l'éventail des interprétations acceptables soit moralement contraint par nos meilleures hypothèses à propos de ce dont le créateur de l'œuvre interprétée avait l'intention (Carroll 2009, 144-145).

Il faut toutefois souligner que ces deux philosophes n'usent pas d'arguments éthiques de même portée, car ils ne défendent pas des thèses intentionnalistes de même degré. En effet, l'impératif catégorique kantien mobilisé par Hirsch vise à soutenir la thèse intentionnaliste de l'identité, c'est-à-dire que le sens d'un texte équivaut au sens voulu par l'auteur. Il s'agit d'une position intentionnaliste forte qui doit être soutenue par un argumentaire éthique ferme : l'impératif kantien est un devoir applicable en toutes circonstances, tout comme l'intentionnalisme de Hirsch, qui doit être appliqué systématiquement dans nos interprétations. Pour sa part, Carroll

²² « La meilleure preuve de cet engagement moral est peut-être l'injustice que l'on ressent nous-mêmes lorsque l'on croit que les autres nous "mettent des mots dans la bouche" » (Carroll 2009, 145 [notre traduction]).

soutient plutôt la thèse intentionnaliste de la contrainte, c'est-à-dire que nos interprétations d'une œuvre doivent être contraintes par nos meilleures hypothèses sur les intentions de l'auteur; l'argument des devoirs interprétatifs fait que nos interprétations sont *moralement* contraintes. Ces règles imposent une conduite moins rigide que celle obligée par un impératif catégorique, car elles soutiennent, finalement, un intentionnalisme plus mesuré. Dès lors, malgré leur similitude, la robustesse de ces deux arguments éthiques n'est pas la même, car ils ne cherchent pas à établir des positions intentionnalistes qui ambitionnent d'avoir la même portée.

3.3 La critique éthique de l'art : entre moralisme et autonomisme

Nous avons constaté que l'intentionnalisme peut chercher à fonder sa position sur un argument éthique. Il s'agirait ainsi d'une bonne pratique interprétative, car ce serait la bonne chose à faire moralement. La contrepartie anti-intentionnaliste n'évoque pas de tels arguments, se contentant d'affirmer que sa pratique est la meilleure façon d'accéder au sens d'un texte, sans allusions morales. Le débat ne change pas fondamentalement pour autant. L'argument éthique ne vient pas remplacer la conviction qu'ont les intentionnalistes d'avoir la meilleure manière d'accéder au sens d'une œuvre; il s'y ajoute. De plus, cet aspect n'est qu'une petite partie de la discussion générale sur la question.

Une partie des plus intéressante, néanmoins, car elle touche à de nombreuses questions pratiques concernant notre rapport aux œuvres. En effet, la question de la moralité des œuvres, tout comme celle des auteurs de celles-ci, évoque inévitablement de nombreux enjeux soulevés par le débat autour du paralogisme intentionnel : est-il possible de dissocier une œuvre de son auteur? Un auteur coupable d'une faute éthique entache-t-il par ce fait même son œuvre? Quels rapports entretiennent les intentions qu'un auteur a pour son œuvre avec la critique éthique qu'il

est possible de faire de celle-ci? Croire ou non en l'existence du paralogisme intentionnel nous fera assurément répondre différemment à ces questions.

Il faut d'abord mentionner qu'il existe différents types de critiques éthiques. Premièrement, l'on peut critiquer les moyens de production d'une œuvre, autrement dit, le contexte de sa création. Par exemple, il est possible de blâmer une toile ayant été réalisée à l'aide de poissons rouges trempés dans la peinture, puis agonisants sur le canevas (pour cet exemple et une discussion sur ce type de critique éthique, voir Giovannelli 2010). Deuxièmement, il y a la critique des conséquences de l'œuvre. Ici, ce qui peut être pointé du doigt n'est plus la genèse de l'œuvre, mais ce qui vient après sa réception, les répercussions possibles qu'une œuvre d'art peut avoir sur son public et la société. C'est, par exemple, le débat de longue date sur les jeux vidéo, à savoir si ceux-ci rendent leurs consommateurs plus violents. Il faut surtout noter que la possibilité de ce type de critique atténue l'importance des intentions de l'auteur. En effet, comme le note Gisèle Sapiro, l'œuvre s'autonomise de son auteur à travers son processus de réception, ce qui fait que « l'intention (responsabilité subjective) ne dispense pas de la responsabilité objective créée par la réception des œuvres » (Sapiro 2020, 85). Troisièmement, et c'est la plus grande part des critiques éthiques et ce qui nous intéressera essentiellement ici, il y a la critique des œuvres elles-mêmes. Elles peuvent sembler condamnables pour ce qu'on y retrouve de propos, de personnages ou de représentations immorales. On peut se demander s'il faut recourir aux intentions de la personne à l'origine de l'œuvre analysée éthiquement avant de pouvoir critiquer celle-ci; mais on peut aussi s'interroger sur les incidences qu'une évaluation éthique serait en droit d'avoir sur notre appréciation esthétique d'une œuvre.

En effet, cette dernière question peut être plus directement reliée au débat autour du paralogisme intentionnel, car il ne concerne pas que l'interprétation des œuvres, mais aussi leur

évaluation. En ce qui concerne la critique éthique, le débat est précisément de savoir si la valeur esthétique d'une œuvre est liée à sa valeur éthique. Ici aussi, deux positions plus ou moins modérées se confrontent²³. D'un côté, la position moraliste – aussi nommé par certains, éthiciste – croit que l'évaluation éthique d'une œuvre influence sa valeur esthétique. Les radicaux, comme Platon ou Tolstoï²⁴, croient que la dernière repose entièrement sur la première; alors que les modérés, comme Noël Carroll ou Berys Gaut croient que l'évaluation éthique d'une œuvre influence sa valeur esthétique (voir Carroll 1996 dans Talon-Hugon 2011 et Gaut 1998 dans Talon-Hugon 2011). De l'autre côté, la position esthète, ou autonomiste, croit que ces deux valeurs sont indépendantes. Pour les autonomistes radicaux, les questions morales n'ont rien à faire dans le monde de l'art. C'est par exemple le cas du critique d'art formaliste Clive Bell qui argumente en ce sens dans *Art* (1914/1987), ou de la préface au *Portrait de Dorian Grey* où Oscar Wilde écrit qu'« il n'existe pas une telle chose qu'un livre moral ou immoral. Les livres sont bien écrits ou mal écrits. C'est tout » (Wilde 1891 [notre traduction]). Les modérés, pour leur part, croient qu'il est possible d'adresser des reproches ou des éloges éthiques à une œuvre, cependant que celles-ci n'impactent pas sa valeur esthétique (voir Anderson et Jeffrey 1998 dans Talon-Hugon 2011 ou Posner 1997 dans Talon-Hugon 2011).

Au premier abord, on peut être porté à croire que les défenseurs de la position anti-intentionnalistes seront plus disposés à adopter le point de vue autonomiste; alors que les intentionnalistes seront plus volontiers moralistes sur cette question. Cet apriori peut s'expliquer

²³ Il existe également une troisième position, minoritaire, mais persistante, qui affirme que la valeur esthétique d'une œuvre est inversement proportionnelle à sa valeur éthique. C'est l'immoralisme. Cette position peu commune ne sera pas discutée ici, car elle est pratiquement absente du débat. Pourtant, dans sa version modérée, elle est encore défendue, pour l'humour par exemple (voir Nannicelli 2014).

²⁴ Platon en traite dans *La République* (vers 380 av. J.-C./2004), alors que Tolstoï défend cette position dans *Qu'est-ce que l'art?* (1898/2006).

par l'importance accordée à l'autonomie de l'art par les anti-intentionnalistes. En effet, si celui-ci doit demeurer autonome par rapport aux intentions de son créateur, il doit également l'être en ce qui concerne le domaine de l'évaluation morale. De plus, l'anti-intentionnalisme et une vision formaliste de l'art peuvent aisément aller de concert, évacuant du même coup la question éthique et celle des intentions de l'auteur, car elle refuse tout ce qui est extérieur à l'œuvre elle-même. C'est par exemple le cas de M. C. Beardsley, qui a attiré l'attention sur le problème posé par le paralysisme intentionnel. En effet, bien que celui-ci ne s'en prenne jamais directement au moralisme, il soutient que les critères moraux n'impactent aucunement l'évaluation esthétique des œuvres, elle qui repose sur des raisons objectives (voir Beardsley 1958/1981, 457 dans Gaut 1998, 162 dans Talon-Hugon 2011). Ce n'est pas que la position esthète soit dénuée de sens moral. Au contraire, celle-ci repose bel et bien sur des valeurs comme celles d'ouverture, de détachement, d'hédonisme, de tolérance et de préservation de la sphère privée; somme toute, les valeurs de l'individualisme libéral (Posner 1997, 117 dans Talon-Hugon 2011). Ce sont donc ces valeurs qui soustraient le domaine de l'art à la critique éthique en lui accordant l'indépendance nécessaire à ce que son évaluation ne se fasse qu'en des termes esthétiques. À l'opposé, il semble plus cohérent pour un intentionnaliste (modéré) tel que Noël Carroll d'adopter la position moraliste modérée qui est la sienne, car il ne défend pas l'autonomie de l'art professée par les anti-intentionnalistes – il compare abondamment l'art à une conversation ordinaire. Il est donc légitime pour lui d'analyser et d'évaluer une œuvre à la fois à la lumière de sa genèse, mais aussi de son aspect éthique.

Cependant, la critique éthique n'est pas l'exclusivité des intentionnalistes. En effet, bien que certains d'entre eux affirment que la possibilité même d'une critique éthique donne du poids à la position intentionnaliste, l'opposé est également vrai. Dès lors, l'aspect éthique de la question est si riche qu'il est peut être mobilisé par les deux parties. Voyons si cela est véritablement le cas.

3.4 La critique éthique est-elle du côté intentionnaliste ou de leurs adversaires?

Tout d'abord, pour Noël Carroll, la possibilité de critiquer l'aspect éthique d'une œuvre est un argument en faveur de l'intentionnalisme. En fait, il affirme que la position intentionnaliste et l'« herméneutique du soupçon²⁵ » (*hermeneutics of suspicion*), c'est-à-dire déchiffrer les significations cachées sous la surface, sont non seulement compatibles, mais que la première est requise à la dernière (Carroll 1993, 251).

Pour appuyer cette thèse, Carroll propose deux exemples. En premier lieu, il examine le cas du roman *L'île mystérieuse* (1875) de Jules Verne. Ce livre prend sans conteste parti contre l'esclavagisme et le racisme, alors qu'il est abolitionniste et en faveur des politiques d'Abraham Lincoln. Cependant, la façon qu'a Verne d'y dépeindre le personnage de Neb, un ancien esclave affranchi, demeure douteuse. En effet, dans le livre, celui-ci est présenté comme superstitieux, naïf et docile. Il désigne toujours comme « maître » un autre personnage et présente une affinité particulière avec un singe domestiqué (Carroll 1993, 249). Ici, l'auteur semble coupable de racisme paternaliste. Cependant, pour pouvoir affirmer que ce portrait du personnage de Neb est bel et bien raciste, il faut justement avoir recours à l'intentionnalisme et croire que l'auteur a voulu faire un portrait positif d'une personne noire. En somme, *L'île mystérieuse* contient du racisme justement parce que son auteur avait l'intention que le portrait de cet ancien esclave soit antiraciste (Carroll 1993, 249).

En second lieu, Carroll soutient que, pour critiquer le sexisme de Ian Fleming, il faut croire qu'il fait de James Bond un portrait héroïque. En effet, la manière dont il traite les femmes n'est jamais présentée comme un tort; il est plutôt dépeint comme un parangon de la masculinité. Il

²⁵ Le terme est de Paul Ricoeur dans *De l'interprétation : Essai sur Freud* (1965/2014).

pourrait être dépeint comme un personnage d'ombre et de lumière, cet aspect lui portant préjudice, mais il est idéalisé, non malgré, mais avec son machisme exacerbé (Carroll 1993, 251).

Ted Nannicelli croit également que les hypothèses requises à une critique éthique de l'art sont mieux défendues par l'intentionnalisme réel modéré (Nannicelli 2017, 401). Cela proviendrait du fait que la critique éthique doit être dirigée vers de vrais agents – il faut donc exclure les auteurs mis de l'avant par l'intentionnalisme hypothétique –, car ils ont un contrôle intentionnel de l'œuvre en question (Nannicelli 2017, 408). Il est intéressant de noter que, dans les deux cas, ce ne sont pas tant les œuvres que l'on cherche à critiquer, mais les auteurs pour les œuvres qu'ils ont créées. En effet, ici, les torts reprochés aux œuvres découlent directement d'intentions pouvant être critiquées du point de vue éthique. Une œuvre ouvertement raciste ou misogyne n'a pas à être analysée éthiquement à partir des intentions de son auteur pour recevoir des reproches. De plus, l'intentionnalisme extrême est à proscrire ici, car peu d'artistes affirmeraient avoir eu l'intention de créer une œuvre raciste ou misogyne. Dans ce cas de figure, il ne serait pas possible pour Carroll de critiquer *L'île mystérieuse* comme il le fait.

L'intentionnalisme permet donc la critique éthique des œuvres par le biais de leurs auteurs. En effet, de prime abord, que les intentions de ceux-ci soient louables ou non, elles permettent une analyse éthique plus appropriée du contenu de leurs œuvres. Cependant, pour certains, la critique éthique des œuvres peut se faire au détriment des auteurs et de leurs intentions. C'est donc plutôt la position anti-intentionnaliste qui permettrait une prise de position éthique sur diverses œuvres.

Effectivement, pour Ralf Grüttemeier, c'est bien plutôt la possibilité de faire certaines critiques éthiques qui constitue la preuve d'un changement dans les conventions de lecture des œuvres, changement permis par la publication de « *The Intentional Fallacy* », et donc, l'anti-intentionnalisme. Ce type de critique éthique serait bien exemplifié par une histoire de censure du

poème « *avenidas* ». L’auteur de ce poème de 1953 est le poète suisse Eugen Gomringer, considéré comme le père de la poésie concrète. En espagnol, le poème pourrait se traduire comme suit en français : « avenues/avenues et fleurs//fleurs/fleurs et femmes//avenues//avenues et femmes//avenues et fleurs et femmes et/un admirateur » (cité dans Grüttemeier 2022, 1 [notre traduction]). Selon Grüttemeier, la manière d’interpréter ce texte était standard : donnée par l’auteur, puis acceptée et répétée par les universitaires, interprètes et critiques. L’on y conçoit la poésie comme *concrète*, c’est-à-dire comme mettant de l’avant la répétition, la réduction, le mot comme matériel poétique et l’utilisation de structures logiques dans la construction du texte (Grüttemeier 2022, 1).

En 2011, Gomringer recevra le prix poétique de l’Université des sciences appliquées Alice Salomon de Berlin; le poème « *avenidas* » sera peint sur la façade de l’université en son honneur. L’histoire débute en 2016, alors que le comité général étudiant de l’université demande le retrait du poème dans une lettre ouverte. On peut y lire que :

Le poème reproduit une tradition patriarcale classique de l’art dans laquelle les femmes sont réduites à des muses inspirantes pour les actes créateurs des mâles. [...] Le poème rappelle de manière déplaisante le harcèlement sexuel auquel les femmes sont exposées tous les jours. [...] Il mène à la peur du harcèlement et à l’expérimentation concrète de ces actes. (Grüttemeier 2022, 2 [notre traduction]).

Un vote aura lieu dans la communauté étudiante, à la fin de l’année suivante, et le poème sera remplacé sur la façade. L’auteur de celui-ci se défendra en affirmant que l’art est absolument libre et que son poème ne contient aucun message, encore moins en ce qui concerne la politique de genre (*gender politics*) (Grüttemeier 2022, 3). Pourtant, la représentante du comité étudiant dira faire une lecture d’« *avenidas* » à partir de sa perspective de travailleuse sociale – l’université est reconnue pour ce programme – et croit important « qu’on ne nie pas cette interprétation » (Grüttemeier 2022, 3 [notre traduction]). Pour Grüttemeier, il est clair que ce type d’interprétation

et de critique éthique sont légitimés par une position anti-intentionnaliste où les intentions de l'auteur perdent en importance dans notre rapport aux œuvres.

Effectivement, il semblerait que cette interprétation d'« *avenidas* » ne pourrait être soutenue par le comité général étudiant si celui-ci adoptait une position intentionnaliste. L'intentionnalisme extrême interdirait tout écart avec les intentions de Gomringer, alors qu'elles sont entièrement étrangères à ce qui est critiqué par l'association étudiante. L'intentionnalisme modéré, lui non plus, ne pourrait permettre une telle interprétation, car celle-ci devrait être à tout le moins contrainte par les desseins annoncés publiquement par l'auteur à propos de son œuvre. Cette interprétation trouvant à redire au poème concret n'est pourtant pas invraisemblable; il ne s'agit pas d'un cas de « *Humpty Dumptyism* inversé » où c'est la critique du texte qui n'aurait plus rien à voir avec celui-ci.

Ainsi, dans ce cas précis, c'est l'anti-intentionnalisme qui semble permettre la critique éthique du comité général étudiant. Cependant, nous argumenterons qu'au contraire, c'est bien une forme d'intentionnalisme qui la rende possible. En effet, bien que la critique semble épargner les intentions d'Eugen Gomringer pour adresser ses reproches uniquement au poème, celles-ci revêtent une importance capitale. En réalité, ce n'est pas uniquement le contenu du poème qui dérange, mais la manière dont il est traité dans « *avenidas* ». Le fond pourrait être le même et rappeler le harcèlement sexuel ou l'abaissement des femmes au statut d'inspiration pour les poètes masculins, tout en dénonçant vertement ces deux choses. Dans le cas présent, le problème est justement qu'il soit possible de voir ce type de contenu à l'intérieur du poème, alors qu'aucun discrédit ne semble lui être porté par l'œuvre ou son auteur. Celui-ci représente quelque chose que cette association étudiante souhaite dénoncer; il n'en fait pas l'apologie, certes. Cependant, l'usage que fait la poésie concrète des mots comme d'un simple matériel poétique – des mots comme

« femmes », par exemple – peut laisser supposer le désintéressement du poète à condamner ce que dénoncent le comité étudiant de cette université de Berlin. L’auteur ne fait pas l’apologie de ces violences, mais contribue en quelque sorte à leur banalisation, bien que cela n’ait pas été son *intention*.

Ainsi, pour permettre la critique éthique d’une œuvre, l’attitude que celle-ci adopte par rapport à son contenu est primordiale. Étant donné que cette attitude peut être davantage comprise à la lumière des intentions de l’auteur, c’est l’intentionnalisme, et non la position contraire, qui admette préférentiellement ce type de critique. Voyons plus en détail en quoi cette position interprétative est plus favorable à l’analyse morale d’une œuvre.

3.5 L’éthicisme de Berys Gaut

Berys Gaut défend une position moraliste qu’il nomme « éthicisme », selon laquelle les qualités éthiques manifestées dans une œuvre peuvent être considérées comme des mérites esthétiques, puisqu’il voit le caractère moral comme une sorte de beauté (Gaut 2007, 107). Le sixième chapitre de *Art, Emotions and Ethics* offre une défense détaillée de cette position (voir Gaut 2007, 107-132). Toutefois, ce qui nous intéressera présentement est la manière dont il arrive à évaluer moralement une œuvre.

Comme nous en avons discuté précédemment, selon lui, il ne s’agit pas simplement d’évaluer moralement le contenu d’une œuvre, mais bien l’attitude manifestée par cette œuvre à l’égard de ce contenu. Cette attitude est le fait d’avoir une posture favorable ou non au contenu qu’elle décrit (Gaut 1998, 151 dans Talon-Hugon 2011). Plus précisément, l’évaluation éthique doit être dirigée vers les actes artistiques exécutés dans l’œuvre. Gaut reconnaît que l’on peut facilement substituer les actes d’un artiste pour l’artiste lui-même. C’est donc l’artiste tel que manifesté par les actes artistiques exécutés dans l’œuvre qui sera le sujet de l’évaluation esthétique;

cette substitution ayant l'avantage de faire porter les mérites ou les blâmes moraux sur un agent moral lui-même. Cependant, il ne peut s'agir d'artistes fictifs, sans quoi cette responsabilité morale serait sans fondement (Gaut 1998, 152 dans Talon-Hugon 2011). L'artiste manifesté ainsi n'est donc pas un auteur hypothétique, au sens où l'intentionnalisme du même nom l'entend. Dès lors, si la théorie de Gaut peut servir l'intentionnalisme, ce sera l'intentionnalisme réel. Qui plus est, nous argumenterons qu'elle peut surtout soutenir l'intentionnalisme réel modéré.

L'éthicisme de Gaut ne vise pas à évaluer moralement l'attitude des artistes en dehors de leurs œuvres. Il admet toutefois que ces attitudes privées peuvent servir d'indices pour juger des œuvres. En effet, si la notion d'acte artistique permet de séparer les actes privés d'un artiste de ce qu'il a créé (Gaut 2007, 72-73), le véritable test est de savoir si l'on peut détecter dans l'œuvre ces attitudes privées (Gaut 2007, 74). Un cas emblématique de condamnation morale d'une œuvre entière à la lumière des attitudes d'un artiste envers celle-ci est le cas de l'écrivain pédophile Gabriel Matzneff²⁶. Ici, ce ne sont pas uniquement les actes de pédophilie contenus dans les romans qui posent un problème, mais le fait que l'auteur ait cherché à magnifier ses propres actes criminels à travers la littérature. Son œuvre est ainsi perçue à juste titre comme une apologie de la pédocriminalité. Pour rendre compte de ce fait, il faut néanmoins avoir recours aux intentions de l'artiste par rapport à son œuvre, à ses entrevues ou ses entretiens privés. C'est l'intentionnalisme et la connaissance de la vie privée de l'auteur qui permet de condamner cette œuvre avec une telle autorité.

²⁶ Pour une étude de ce cas mettant en lumière les liens entre les actes de l'artiste et son œuvre, voir Sapiro 2020, 116-130.

Gaut apporte toutefois certaines nuances à sa théorie. Il affirme qu'il n'est pas besoin de connaître les états mentaux d'un artiste au moment de la création de son œuvre, car l'acte artistique présent dans l'œuvre suffit comme objet de notre évaluation éthique. En effet, tout comme il est possible de manifester de la compassion sans en éprouver réellement, il est tout à fait plausible de voir une œuvre manifester certaines attitudes alors que celles-ci sont absentes chez l'artiste (Gaut 2007, 72-73). De plus, un artiste peut échouer à accomplir ses intentions et ne pas réussir à manifester l'attitude qu'il souhaitait dans son œuvre (Gaut 2007, 108). Ce serait, par exemple, le cas d'une œuvre souhaitant dénoncer la violence en en faisant une représentation ludique et jouissive.

Cependant, nous argumenterons que ces difficultés ne posent aucun problème à l'intentionnalisme en tant que tel, mais uniquement à ses variantes les plus radicales. En effet, les versions plus modérées de cette position, comme celles de Livingston ou Carroll, prennent déjà en considération la possibilité que les intentions d'un artiste échouent à constituer son œuvre. De plus, l'intentionnalisme réel modéré admet que la meilleure preuve des intentions d'un artiste est l'œuvre qu'il a créée. Ainsi, s'il n'est pas nécessaire de connaître les attitudes privées manifestées par un artiste, celles-ci peuvent constituer des indices pour évaluer celles qui sont manifestées par son œuvre. Dès lors, la possibilité d'évaluer éthiquement une œuvre d'art en jugeant de son attitude envers le contenu qu'elle contient est possible en adoptant une position intentionnaliste réel modéré. Imaginons deux cas qui pourraient exemplifier cette conclusion.

3.6 L'attitude d'une œuvre vis-à-vis son contenu exemplifié

Imaginons deux œuvres critiquées pour leur contenu discriminatoire envers un groupe stigmatisé²⁷. Les deux œuvres sont semblables presque en tous points : il s'agit de romans, publiés la même année, par des auteurs aux origines semblables, et c'est un personnage secondaire qui tient des propos injurieux à l'intérieur du récit. Toutefois, ce n'est pas la même personne qui est à l'origine des deux romans.

Les deux auteurs refusent que leur œuvre soit jugée discriminatoire. Ils affirment en effet qu'il ne s'agit que d'une représentation de l'intolérance et que leur roman ne peut être qualifié de discriminatoire en lui-même. Nos deux auteurs n'ont jamais tenu de tels propos publiquement; ceux-ci témoignent simplement, à travers des personnages fictifs, d'agissements qu'il est possible de rencontrer dans la vraie vie.

Dès lors, si l'auteur du premier roman dit vrai, et que rien dans ses sorties publiques ou ses propos privés ne laisse supposer qu'il souscrive à l'attitude de son personnage, il est plus crédible de croire à une simple représentation de l'intolérance dans son roman. L'attitude de ce premier auteur serait au pire neutre, en ce qu'il cherche à dépeindre fidèlement la réalité; ou, au mieux, un acte de dénonciation, alors qu'il désignerait dans son œuvre des comportements à bannir pour parvenir à une société meilleure. Dans tous les cas, l'œuvre pourrait difficilement être jugée discriminatoire, car l'attitude qu'elle manifeste ne valide pas le caractère discriminatoire qui pourrait lui porter atteinte. Ici, l'intentionnalisme est de mise, car c'est l'auteur qui nous informe

²⁷ Ces deux exemples fictifs sont librement inspirés des cas du rappeur Orelsan et de l'écrivain Michel Houellebecq présentés dans *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur* de Gisèle Sapiro. Pour le cas d'Orelsan, voir (Sapiro 2020, 83-89); pour celui de Houellebecq, voir (Sapiro 2020, 61-70).

sur l'attitude de l'œuvre elle-même envers son contenu; c'est lui qui décrédibilise cette critique éthique.

Au contraire, si l'auteur du second roman présentait la même défense publiquement, mais qu'il tenait des propos discriminatoires dans la sphère privée, il serait plus difficile de ne pas retenir ce tort contre son œuvre. En effet, si ce dernier manifestait personnellement une attitude discriminatoire, qui plus est envers le même groupe que peut le faire son personnage, il est plus plausible de légitimer une critique éthique négative de son œuvre. Au mieux, le roman laisserait transparaître les véritables dispositions de l'auteur envers ce groupe stigmatisé; au pire, l'on pourrait supposer qu'il encourage cette attitude et cherche à convaincre son lectorat d'adopter son point de vue. Encore une fois, l'intentionnalisme est de mise, car les propos privés de l'auteur constituent des indices sur l'attitude qu'à son œuvre envers son contenu. Dans les deux cas, la connaissance de la sphère privée de l'auteur constitue une clef de compréhension et d'évaluation de son œuvre.

Cela ne signifie pas pour autant qu'une œuvre ne puisse pas être critiquée simplement par rapport à son contenu, alors que son auteur se défend d'endosser tout ce qu'elle peut comporter de contraire à la morale. Simplement, cela indique que l'intentionnalisme peut servir d'argument pour crédibiliser ou discréditer la critique éthique d'une œuvre.

3.7 Conclusion

En somme, dans notre étude de l'aspect éthique du débat autour du paralogisme intentionnel, nous avons pu constater que celui-ci revêt une importance toute particulière pour la position intentionnaliste. En effet, la position intentionnaliste peut être fondée en dernière instance sur des arguments de nature éthique, ce que Hirsch et Carroll font, notamment. De plus, si la possibilité d'évaluer éthiquement une œuvre pourrait être revendiquée à la fois par les anti-

intentionnalistes et les intentionnalistes comme un argument en faveur de leur position respective, nous avons pu constater que celle-ci semble plutôt du côté de ceux qui admettent la pertinence des intentions de l'auteur. Effectivement, nous avons cherché à faire voir que la théorie éthiciste de Bery Gaut, elle qui avance qu'une œuvre doit être évaluée éthiquement à la lumière de l'attitude qu'elle (et son auteur) manifeste vis-à-vis de son contenu, est plus compatible avec la position intentionnaliste. En effet, comment écarter de notre évaluation éthique d'une œuvre les attitudes privées manifestées par son auteur à propos du contenu de son œuvre? Il semble difficile de rejeter ce genre d'indications une fois qu'elles sont portées à notre connaissance. Ainsi, non seulement l'intentionnalisme semble mieux établir la possibilité d'une critique éthique, mais il semble refléter plus adéquatement la manière dont nous pratiquons réellement celle-ci au sujet des œuvres d'art et des personnes qui en sont à l'origine. Certes, d'autres façons de faire la critique morale d'une œuvre existent légitimement, mais celle théorisée par Gaut, permise par la position intentionnaliste, est celle qui s'avère illustrer au mieux le rapport entre le contenu éthique d'une œuvre et les intentions de son auteur dans nos pratiques d'interprétation.

CONCLUSION

Depuis 1946, le débat autour du paralogisme intentionnel a beaucoup évolué. Nous avons pu constater une modération croissante des positions, alors que la question de l'évaluation était progressivement évacuée de l'anti-intentionnalisme, pour être reprise de plus belle par l'intentionnalisme depuis près de trente ans. Ces modérations successives découlent de la nécessité des deux positions à accommoder les contrarguments de leurs adversaires. Aujourd'hui, il est bien rare de rencontrer une théorie interprétative qui ne soit pas à la fois teintée d'intentionnalisme et d'anti-intentionnalisme.

Il est possible de percevoir toute l'évolution de la position anti-intentionnaliste chez l'un de ses chefs de file et cocréateur du terme *intentional fallacy*, M. C. Beardsley lui-même. En effet, il adoptera, au fil du temps, des positions de plus en plus modérées et se désintéressera des bienfaits de sa position théorique pour l'évaluation des œuvres. L'anti-intentionnalisme atteindra sa forme actuelle, c'est-à-dire, sa forme modérée, dès la fin des années 1990. À partir de cette période, les thèses formulées par Wimsatt et Beardsley s'opposeront toujours à l'intentionnalisme, cependant que celui-ci sera plus occupé à des débats internes.

L'intentionnalisme progressera également vers une retenue croissante de ses positions, bien que l'on puisse observer quelques sursauts d'extrémisme en ses rangs. En effet, malgré les apports d'« *Against Theory* » ou de quelques intentionnalistes dits *extrêmes*, c'est l'intentionnalisme réel modéré qui est désormais la version la plus répandue de cette position. Nous parlons d'intentionnalisme *modéré*, car les intentions attribuées à l'artiste doivent être en accord avec l'œuvre que nous interprétons; mais surtout, nous parlons d'intentionnalisme *réel*, car nos

investigations concernent l'auteur historique des œuvres analysées. En contrepartie, depuis la toute fin des années 1970, un intentionnalisme dit *hypothétique* s'intéresse aux intentions d'un auteur reconstruit à partir de son œuvre. Cette variante de l'intentionnalisme gagnera en importance au courant des années 1990 et en viendra même, en quelque sorte, à remplacer l'anti-intentionnalisme en tant qu'adversaire principal d'un intentionnalisme plus traditionnel.

Le débat est-il réellement clos?

Faut-il pour autant déclarer que le débat est clos et que l'intentionnalisme, dans sa variante réelle et modérée, représente aujourd'hui la seule position tenable? S'il est vrai, aujourd'hui, que l'intentionnalisme réel modéré soit plus répandu que les autres positions, et qu'il affronte essentiellement sa variante hypothétique, nous ne croyons pas que l'intentionnalisme soit entièrement hégémonique pour autant. Le débat n'est pas clos et il continue toujours en des termes semblables à ceux d'il y a 80 ans : faut-il accorder une plus grande importance à l'œuvre ou aux intentions de son auteur?

L'évaluation éthique des œuvres est également un aspect important de ce débat. L'anti-intentionnalisme ayant déjà progressivement éliminé l'aspect évaluatif de sa position, il n'est pas surprenant que la critique éthique serve surtout l'intentionnalisme. Qui plus est, cette dernière position cherche parfois à fonder sa théorie sur un argumentaire éthique. Le débat autour du paralogsme intentionnel est corollaire de celui sur la séparation des œuvres et des auteurs. Ainsi, l'anti-intentionnaliste cherchera souvent à ne pas entacher l'œuvre des torts qui accablent son créateur. Mais la possibilité d'une critique éthique – elle qu'il est possible de voir abondamment exercée aujourd'hui – incite davantage à adopter une position intentionnaliste, car elle explique plus finement notre rapport entre les intentions d'un auteur et le contenu moral de son œuvre.

Nous ne croyons pas pour autant qu'il s'agisse d'enterrer l'anti-intentionnalisme pour de bon. En effet, le rapport envers les œuvres qu'il préconise est toujours bel et bien vivant; un recul théorique n'implique pas nécessairement une absence de nos pratiques interprétatives. Il est encore fréquent de lire *contre l'auteur*, de refuser la vision qu'il présente de son œuvre ou de faire l'analyse d'une œuvre d'art selon un schéma interprétatif qui échappe entièrement à l'artiste. En fait, dans la réalité, la plupart des lecteurs ou autres membres du public n'adoptent pas une position arrêtée en la matière : ils interprètent l'œuvre avec ce qu'ils ont devant eux, décident de s'intéresser aux intentions de son créateur ou non, puis imbriquent plus ou moins celles-ci dans leur compréhension de l'art qu'ils rencontrent. En vérité, les deux niveaux d'interprétation cohabitent couramment : l'on peut accepter les intentions d'un auteur tout en ne refusant pas une lecture que l'on juge conforme à l'œuvre.

C'est éventuellement là qu'il faut aller chercher la conclusion du débat autour du parallogisme intentionnel. Les deux positions interprétatives n'ont pas à toujours demeurer antagonistes. La modération des deux camps témoigne de cette adhésion à certaines positions adverses, créant une sorte de synthèse. Ou bien, comme le croyait Paul Ricœur, il pourrait s'agir de deux moments complémentaires de l'arc herméneutique, alors qu'une lecture au premier degré perçoit le texte comme la manifestation d'un psychisme étranger; tandis qu'un deuxième niveau d'interprétation s'affranchit de l'intention de l'auteur pour faire l'analyse structurelle du texte et expliquer celui-ci à partir de sa logique interne (Grondin 2021, 94). Si la question nous intéresse uniquement à partir du débat anglo-saxon, l'apport que pourrait y faire la tradition herméneutique n'est pas à négliger. Sans pour autant dépasser l'opposition entre intentionnalistes et anti-intentionnalistes, différentes configurations pourraient être conjuguées pour accommoder les deux positions; ces points de convergence pourraient être trouvés en dehors de la tradition

analytique. Dans tous les cas, nous pouvons parier que la question est loin d'être épuisée et que le débat n'est pas près de se terminer. Comme pouvaient le dire Wimsatt et Beardsley en 1946, ce sont là des questions complexes qui ne peuvent pas être réglées en consultant un oracle.

BIBLIOGRAPHIE

- AIKEN, H. D. (1955). The Aesthetic Relevance of Artists' Intentions. *The Journal of Philosophy*, 52(24), 742–753. <https://doi.org/10.2307/2022699>
- ALTIERI, C. (2017). The Fallacy of “Fallacy” and Its Implications for Contemporary Literary Theory. *Representations*, (140), 175–193. <https://www.jstor.org/biblioproxy.uqtr.ca/stable/26420627>
- ANDERSON, J. C. et JEFFREY, T. D. (2011). L'autonomisme modéré (traduit par C. Talon-Hugon, G. Chevallier, G. Dallas et B. Pernelle). Dans Talon-Hugon, C. (dir.). *Art et éthique : perspectives anglo-saxonnes* (1^{er} éd., pp. 177-202). Presses Universitaires de France. (Article original publié en 1998).
- ANSCOMB, C. (2021). Creative Agency as Executive Agency: Grounding the Artistic Significance of Automatic Images. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 79(4), 415–427. <https://doi.org/10.1093/jaac/kpab054>
- AUSTIN, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford University Press.
- BARTHES, R. (1984) « La mort de l'auteur ». Dans *Le bruissement de la langue* (pp.63-69). Seuil. (Publication originale en 1968).
- BEARDSLEY, M. C. (1970). *The Possibility of Criticism*. Wayne State University Press.
- BEARDSLEY, M. C. (1981). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (2^e éd.). Hackett. (Publication originale en 1958).
- BEARDSLEY, M. C. (2019). Intentions and Interpretations: A Fallacy Revived. Dans Lamarque, P. et Olsen, S. H. (dir.) *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition, An Anthology* (2^e éd., pp. 187-196). Wiley-Blackwell. (Article original publié en 1982).
- BELL, C. (1987). *Art*. Oxford University Press. (Publication originale en 1914).
- BOMBA, F., et DE ANGELI, A. (2025). Agency and authorship in AI art: Transformational practices for epistemic troubles. *International Journal of Human - Computer Studies*, 205. <https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2025.103652>
- CARROLL, L. (1961). *De l'autre côté du miroir* (traduction de J. J. Pauvert). Gallimard. (Publication originale en 1871).
- CARROLL, N. (1992) Art, Intention, and Conversation. Dans Iseminger, G. (dir.). *Intention and interpretation* (pp. 97-131). Temple University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt14bs87q.11>

- CARROLL, N. (1993). Anglo-American Aesthetics and Contemporary Criticism: Intention and the Hermeneutics of Suspicion. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(2), 245–252. <https://doi.org/10.2307/431391>
- CARROLL, N. (1997). The Intentional Fallacy: Defending Myself. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55(3), 305–309. <https://doi.org/10.2307/431800>
- CARROLL, N. (2000). Interpretation and Intention: The Debate Between Hypothetical and Actual Intentionalism. *Metaphilosophy*, 31(1/2), 75–95. <http://www.jstor.org/stable/24439299>
- CARROLL, N. (2009). *On criticism*. Routledge. <http://site.ebrary.com/id/10313088>
- CARROLL, N. (2011). Art Interpretation The 2010 Richard Wollheim Memorial Lecture. *The British Journal of Aesthetics*, 51(2), 117–135. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayr006>
- CARROLL, N. (2011). Le moralisme modéré (traduit par C. Talon-Hugon, G. Chevallier, G. Dallas et B. Pernelle). Dans Talon-Hugon, C. (dir.). *Art et éthique : perspectives anglo-saxonnes* (1^{er} éd., pp. 37-58). Presses Universitaires de France. (Article original publié en 1996).
- CHANG, B. G. (1992). Empty intention. *Text and Performance Quarterly*, 12(3), 212–227. <https://doi.org/10.1080/10462939209359648>
- CHEVREL, Y. (2023). *La littérature comparée* (8^e éd.). Presses Universitaires de France.
- CIOFFI, F. (1963). Intention and Interpretation in Criticism. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 64, 85–106. <http://www.jstor.org/biblioproxy.uqtr.ca/stable/4544688>
- CROWDER, A. B. et CHURCHILL, J. (1986). The Problem of Interpretation: A Case in Point. *College Literature*, 13(2), 123–140. <http://www.jstor.org/stable/25111695>
- CURRIE, G. (1990). *The Nature of Fiction*. Cambridge University Press.
- DAVIES, S. (2006). Authors' Intentions, Literary Interpretation, and Literary Value. *The British Journal of Aesthetics*, 46(3), 223–247. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayl001>
- DICKIE, G. et WILSON, W. K. (1995). The Intentional Fallacy: Defending Beardsley. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53(3), 233–250. <https://doi.org/10.2307/431349>
- DICKIE, G. (1997). Reply To Noël Carroll. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55(3), 311. https://doi.org/10.1111/1540_6245.jaac55.3.0311
- FOUCAULT, M. (1994). « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». Dans D. Defert et F. Ewald (dir.). *Dits et écrits : 1954-1988* (1^{er} éd., pp. 789-821). Gallimard. (Publication originale en 1969).
- GAUT, B. (2007). *Art, Emotion and Ethics*. Oxford University Press.

- GAUT, B. (2011). La critique éthique de l'art (traduit par C. Talon-Hugon, G. Chevallier, G. Dallas et B. Pernelle). Dans Talon-Hugon, C. (dir.) *Art et éthique : perspectives anglo-saxonnes* (1^{er} éd., 149-176). Presses Universitaires de France. (Article original publié en 1998).
- GIOVANNELLI, A. (2010). Pour une critique éthique des moyens de production des œuvres (traduit par C. Talon-Hugon). *Nouvelle revue d'esthétique*, 6(2), 39-50. <https://doi.org/10.3917/nre.006.0039>.
- GRICE, H. P. (1957). Meaning. *The Philosophical Review*, 66(3), 377–388. <https://doi.org/10.2307/2182440>
- GRONDIN, J. (2008). *L'herméneutique* (2e éd.). Presses universitaires de France.
- GRONDIN, J. (2021). *Paul Ricœur* (3^e éd.). Presses universitaires de France.
- GRÜTTEMEIER, R. (2022). *Intention and Interpretation: A Short History*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110767858>
- HANCHER, M. (1971). The Extensional Fallacy: Comment on Rosemarie Maier. *College English*, 33(3), 343–345. <https://doi.org/10.2307/375022>
- HANCHER, M. (1972). Three Kinds of Intention. *Mln*, 87(7), 827–851. <https://doi.org/10.2307/2907788>
- HANCHER, M. (1981). Humpty Dumpty and Verbal Meaning. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40(1), 49–58. <https://doi.org/10.2307/430352>
- HERMERÉN, G. (1975). Intention and Interpretation in Literary Criticism. *New Literary History*, 7(1), 57–82. <https://doi.org/10.2307/468278>
- HIRSCH, E. D. (1960). Objective Interpretation. *Pmla*, 75(4), 463–479. <https://doi.org/10.2307/460609>
- HIRSCH, E. D. (1967). *Validity in interpretation*. Yale University Press.
- HIRSCH, E. D. (1976). *The Aims of Interpretation*. University of Chicago Press.
- HIRSCH, E. D. (1983). Against Theory?. *Critical Inquiry*, 9(4), 743–747. <http://www.jstor.org/stable/1343381>
- HUDDLESTON, A. (2012). The Conversation Argument for Actual Intentionalism. *British Journal of Aesthetics*, 52(3), 241–256. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ays020>
- HUNGERLAND, I. C. (1955). The Concept of Intention in Art Criticism. *The Journal of Philosophy*, 52(24), 733–742. <https://doi-org.biblioproxy.uqtr.ca/10.2307/2022698>
- HUSSERL, E. (1994). *Méditations cartésiennes et les conférences de Paris* (traduit par M. B. Launay). Presses Universitaires de France. (Publication originale en 1931).

- HUSSERL, E. (2018). *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique* (traduit par J-F. Lavigne). Gallimard. (Publication originale en 1913).
- IRWIN, W. (1999). *Intentionalist Interpretation: A Philosophical Explanation and Defense*. Greenwood Press.
- IRWIN, W. (2015). Authorial Declaration and Extreme Actual Intentionalism: Is Dumbledore Gay? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73(2), 141–147. <https://doi.org/10.1111/jaac.12158>
- ISEMINGER, G. (1996). Actual Intentionalism vs. Hypothetical Intentionalism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54(4), 319–326. <https://doi.org/10.2307/431914>
- JONES, H. M. (1964). The Relevance of the Artist's Intentions. *The British Journal of Aesthetics*, 4(2), 138–145. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/4.2.138>
- JUCKER, J.-L. et BARRETT, J. L. (2011). Cognitive Constraints on the Visual Arts: An Empirical Study of the Role of Perceived Intentions in Appreciation Judgements. *Journal of Cognition and Culture*, 11(1-2), 115–136. <https://doi.org/10.1163/156853711X568716>
- KNAPP, S. et MICHAELS, W. B. (1982). Against Theory. *Critical Inquiry*, 8(4), 723–742. <http://www.jstor.org/biblioproxy.uqtr.ca/stable/1343194>
- KNAPP, S., et MICHAELS, W. B. (1983). A Reply to Our Critics. *Critical Inquiry*, 9(4), 790–800.
- KNAPP, S. et MICHAELS, W. B. (1987). Against Theory 2: Hermeneutics and Deconstruction. *Critical Inquiry*, 14(1), 49–68. <https://www.jstor-org.biblioproxy.uqtr.ca/stable/1343571>
- KRAAIJEVELD, S. R. (2024). AI-generated art and fiction: signifying everything, meaning nothing? *AI & Society: Journal of Knowledge, Culture and Communication*, 40(1), 217–219. <https://doi.org/10.1007/s00146-023-01829-4>
- KRIPKE, S. A. (1982). *Wittgenstein on Rules and Private Language: An Elementary Exposition*. Harvard University Press.
- LEAKEY, F. W. (1954). Intention in Metaphor. *Essays in Criticism*, IV(2), 191–198. <https://doi.org/10.1093/eic/IV.2.191>
- LEBRUN, T. (2020). Pour une typologie des œuvres littéraires générées par intelligence artificielle. *Balisages*, 1. <https://doi.org/10.35562/balisages.304>
- LEITCH, V. B. (2010). *American literary criticism since the 1930s* (2e éd.). Routledge. <http://www.myilibrary.com?id=228343>
- LEVINSON, J. (1992). Intention and Interpretation: A Last Look. Dans Iseminger, G. (dir.). *Intention and interpretation* (pp. 221-256). Temple University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt14bs87q.17>

- LEVINSON, J. (2010). Defending Hypothetical Intentionalism. *The British Journal of Aesthetics*, 50(2), 139–150. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayp072>
- LIN, S.-Y. (2023). Defending the Hypothetical Author. *British Journal of Aesthetics*, 63(4), 579–599. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayac062>
- LIVINGSTON, P. (1998). Intentionalism in Aesthetics. *New Literary History*, 29(4), 831–846. <http://www.jstor.org/stable/20057514>
- LIVINGSTON, P. (2005). *Art and Intention: A Philosophical Study*. Clarendon Press/Oxford University Press.
- MACKAY, A. F. (1968). Mr. Donnellan and Humpty Dumpty on Referring. *The Philosophical Review*, 77(2), 197–202. <https://doi.org/10.2307/2183320>
- MAIER, R. (1970). “The Intentional Fallacy” and the Logic of Literary Criticism. *College English*, 32(2), 135–145. <https://doi.org/10.2307/374640>
- NANNICELLI, T. (2014). Moderate Comic Immoralism and the Genetic Approach to the Ethical Criticism of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72(2), 169–179.
- NANNICELLI, T. (2017). Ethical Criticism and the Interpretation of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 75(4), 401–413. <https://doi.org/10.1111/jaac.12395>
- NEHAMAS, A. (1981). The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal. *Critical Inquiry*, 8(1), 133–149. <http://www.jstor.org/biblioproxy.uqtr.ca/stable/1343210>
- PIGNOCCHI, A. (2012). *L'Œuvre d'art et ses intentions*. Odile Jacob. <https://doi-org.biblioproxy.uqtr.ca/10.3917/oj.pigno.2012.01>.
- PLATON. (2004) *La République* (traduit par G. Leroux; 2^e éd.). Flammarion. (Publication originale vers 380 av. J.-C.).
- POSNER, R. A. (2011) Contre la critique éthique (traduit par C. Talon-Hugon, G. Chevallier, G. Dallas et B. Pernelle). Dans Talon-Hugon, C. (dir.). *Art et éthique : perspectives anglo-saxonnes* (1^{er} éd., pp. 115-148). Presses Universitaires de France. (Article original publié en 1997).
- PREMINGER, A. (dir.). (1974/1975). *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (éd. rev. et aug.). Princeton University Press. (Publication originale en 1965).
- PROUST, M. (1954). *Contre Sainte-Beuve*. Gallimard.
- RICOEUR, P. (2014). *De l'interprétation : Essai sur Freud*. Le Seuil. <https://doi-org.biblioproxy.uqtr.ca/10.3917/ls.ricoe.2014.02>. (Publication originale en 1965).

- ROMA, E. (1966). The Scope of the Intentional Fallacy. *The Monist*, 50(2), 250–266. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/scope-intentional-fallacy/docview/1296697080/se-2>
- SAPIRO, G. (2020). *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur?*. Éditions du Seuil.
- SCRUTON, R. (1998). *The Aesthetic Understanding*. St Augustine's Press.
- SEARLE, L. F. (2005). New Criticism. Dans Groden, M., Kreiswirth, M. et Szeman, I. (éds.), *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism* (2e éd., pp. 528-531). Johns Hopkins University Press.
- SKINNER, Q. (1972). Motives, Intentions and the Interpretation of Texts. *New Literary History*, 3(2), 393–408. <https://doi.org/10.2307/468322>
- STECKER, R. (2006). Moderate Actual Intentionalism Defended. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(4), 429–438. <https://doi-org.biblioproxy.uqtr.ca/10.1111/j.1540-594X.2006.00221.x>
- STERN-GILLET, S. (1985). Le rôle du concept d'intention dans la formation du jugement esthétique : D'une controverse anglo-saxonne et de son précurseur belge. *Revue Philosophique de Louvain*, 83(58), 197–213. doi : 10.2143/RPL.83.2.2013619
- STOLL, E. E. (1932). The Tempest. *PMLA*, 47(3), 699–726. <https://doi.org/10.2307/457947>
- TALON-HUGON, C. (2004). Valeur et esthétique, valeur marchande. *Philosophique*, 7, 63-77. <https://doi.org/10.4000/philosophique.84>
- TILLYARD, E. M. W., et LEWIS, C. S. (1965). *The Personal Heresy: A Controversy*. Oxford University Press.
- TOLHURST, W. E. (1979). On What a Text is and How It Means. *The British Journal of Aesthetics*, 19(1), 3–14. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/19.1.3>
- TOLSTOÏ, L. (2006). *Qu'est-ce que l'art?* (traduit par T. de Wyzewa). Quadrige/PUF. (Publication originale en 1898).
- TRIVEDI, S. (2015). Surplus, Authorial Intentions, and Hypothetical Intentionalism. *College Literature*, 42(4), 699–724. <https://doi.org/10.1353/lit.2015.0036>
- WILDE, O. (1891). Préface du *Portrait de Dorian Grey*. Université du Minnesota à Duluth. https://www.d.umn.edu/~cstroupe/handouts/8906/wilde_preface_dorian_gray.pdf
- WILSON, W. K. (1997). Confession of a Weak Anti-Intentionalist: Exposing Myself. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55(3), 309. <https://doi.org/10.2307/431801>
- WIMSATT, W. K. (1942). Comment on Two Essays in Practical Criticism. *The University of Kansas City Review*, 9, 139-143.

- WIMSATT, W. K. et BEARDSLEY, M. C. (1943) Intention. Dans Shipley, J. T. (dir.), *Dictionary of World Literature* (pp. 326-339). The Philosophical Library.
- WIMSATT, W. K. et BEARDSLEY, M. C. (1946). The Intentional Fallacy. *The Sewanee Review*, 54(3), 468–488. <http://www.jstor.org/stable/27537676>
- WIMSATT, W. K. et BEARDSLEY, M. C. (1949). The Affective Fallacy. *The Sewanee Review*, 57(1), 31–55. <http://www.jstor.org.biblioproxy.uqtr.ca/stable/27537883>
- WIMSATT, W. K. (1954). *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. University of Kentucky Press.
- WIMSATT, W. K. (1968). Genesis: A Fallacy Revisited. Dans Demetz, P., Greene T. et Nelson, L. (dir.) *The Disciplines of Criticism* (pp. 193-225). *Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*. Yale University Press.
- WITTGENSTEIN, L. (2004) *Recherches philosophique* (traduit par F. Dastur, M. Élie, J-L, Gautero, D. Janicaud et É. Rigal). Gallimard. (Publication originale en 1953).