Acta fabula
Revue des parutions
vol. 3, n° 2, Automne 2002
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.11203

L'identité des œuvres entre le texte et la réception

Nancy Murzilli

Jacques Morizot, *Sur le problème de Borges. Sémiotique, ontologie, signature*, Paris, Kimé, 1999, 143 p., EAN 2841741486.

Pour citer cet article

Nancy Murzilli, « L'identité des œuvres entre le texte et la réception », Acta fabula, vol. 3, n° 2, , Automne 2002, URL : https://www.fabula.org/revue/document11203.php, article mis en ligne le 01 Septembre 2002, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.11203

Ce document a été généré automatiquement le 30 Avril 2025

L'identité des œuvres entre le texte et la réception

Nancy Murzilli

Le destin de chaque homme est capable de reconduire au même livre, non pas parce que la vie de chacun est interchangeable avec celle de tous les autres et qu'il pourrait dès lors les assumer toutes, mais parce qu'un livre est un diagramme interprétable à l'infini dont la portée outrepasse toujours la signification immédiate des mots et des phrases. Le même énoncé peut alors résulter de genèses originales, provenir de parcours non congruents — seul le point terminal apparent est le même.

(p. 25)

Telle est, selon Jacques Morizot, la manière dont s'explique, dans la nouvelle de Borges « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », la sorte de fatalité qui a conduit Ménard à rédiger un texte déjà écrit, le Quichotte de Cervantès.

L'étrange projet littéraire de Ménard a abouti à une œuvre inachevée qui se compose des chapitres IX et XXXVIII de la première partie du Quichotte et d'un fragment du chapitre XXII. Borges prend soin de noter qu'il ne s'agit ni d'une réécriture, ni d'une transposition de l'œuvre de Cervantès dans une version contemporaine. Ménard, nous dit la nouvelle, « ne voulait pas composer un autre Quichotte — ce qui est facile — mais le Quichotte ». Il n'en réalise pas pour autant une copie, bien que son texte coïncide « mot à mot et ligne à ligne » avec celui de Cervantès. Ménard ne plagie pas Cervantès. Quoique les textes soient identiques, les différences entre les deux œuvres sont multiples, l'œuvre de Ménard n'est pas une tautologie. Borges soutient que nous ne sommes pas en face de la même œuvre puisque le texte de Ménard ayant été produit trois siècles après celui de Cervantès, le style en est archaïsant, et les idées qui s'y expriment y ont une tout autre valeur.

La nouvelle de Borges se présente comme une véritable expérience de pensée qui met en question l'identité de l'œuvre littéraire : sommes-nous en présence de deux œuvres différentes puisque écrites par des auteurs différents, ou de la même œuvre puisque les deux textes sont syntaxiquement indiscernables ? Une telle question conduira Nelson Goodman à parler d'un « Problème de Borges » (L'art en théorie et en action, p. 54). Ce « problème de Borges » a suscité un vif débat philosophique qui peut se résumer dans les termes de la controverse qui oppose

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Gérard Genette à N. Goodman dans le dernier chapitre de *L'œuvre de l'art*. Immanence et transcendance, où Genette récuse le critère goodmanien d'identité des œuvres littéraires. Pour Goodman, le texte de Cervantès et celui de Ménard sont une seule et même œuvre en vertu de leur identité syntaxique : « tout comme le mot "serviette", malgré ses deux applications, est un seul mot et pas deux, Don Quichotte, malgré ses multiples interprétations admissibles est une seule œuvre et pas plusieurs » (*Reconceptions en Philosophie*, p. 63). Genette, en revanche, refuse l'identification de l'œuvre à son texte, parce qu'elle exclut du mode d'existence de l'œuvre littéraire la part de l'interprétation. Pour Genette, le texte de Cervantès et celui de Ménard sont bien deux œuvres distinctes, qui se différencient par « l'histoire de leur production » (*L'oeuvre de l'art*, I, p. 278). En termes genettiens, l'œuvre transcende son objet d'immanence. Somme toute, l'enjeu du débat appartient à la place qu'il convient d'accorder à la dimension extrasémiotique et pragmatique impliquée dans la réception des œuvres, pour la résolution du « problème de Borges ».

Jacques Morizot, qui est l'auteur d'un remarquable ouvrage paru en 1996, *La philosophie de l'art de Nelson Goodman* et le traducteur des *Langages de l'art*, donne ce titre à son dernier livre. Le présent ouvrage est cependant loin de ressembler à un plaidoyer en faveur des thèses de Goodman sur l'identité de l'œuvre littéraire. Car si, comme le souligne Morizot, l'appellation de « Problème de Borges » est issue de Goodman, c'est précisément parce que le Ménard de Borges pose un sérieux problème à la théorie goodmanienne de la notationalité. Tandis que Goodman affirme, en vertu d'un textualisme intransigeant, que le texte est condition suffisante de l'identité de l'œuvre et qu'à un texte correspond une œuvre — ici, celle de Cervantès — Borges soutient que, malgré l'identité textuelle des textes de Cervantes et de Ménard, nous sommes en présence de deux œuvres différentes. À l'horizon du « Problème de Borges » se profile la question de la similitude. Le texte de Ménard, en posant le problème de savoir s'il est une réplique ou une contrefaçon, ébranle la distinction goodmanienne entre les arts allographiques — que l'on peut répliquer indéfiniment sans que cela remette en question l'identité de l'œuvre — et les arts autographiques — dont toute copie est une contrefaçon. Morizot, prend donc acte du fait que le Ménard de Borges révèle les limites du programme notationnel de Goodman. Il s'agit pour lui de savoir s'il est nécessaire de conserver une position textualiste intransigeante pour défendre une théorie notationnelle. À ses yeux, la nouvelle de Borges n'a pas la valeur d'un contre-exemple dont il faudrait défendre la théorie de Goodman, elle est plutôt un moyen d'en tester la force et les limites. « Elle nous installe à la jonction où théorie et invention littéraire entrent dans un nouveau rapport » (p. 16).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Morizot consacre le premier chapitre à la riche complexité du contenu de la nouvelle de Borges elle-même, avant de n'en retenir plus que la structure abstraite. Il la resitue dans son contexte biographique de création, relativement à des textes de l'auteur, ou d'autres écrivains, au projet littéraire apparenté, et en esquisse quelques lignes d'interprétation que suggère sa lecture. Il se place au niveau de la narration et propose un déchiffrement du « Problème de Ménard ». Ce chapitre exemplifie les différents niveaux impliqués dans l'analyse théorique de l'œuvre littéraire que révèleront les chapitres ultérieurs.

Les quatre chapitres suivants, de portée beaucoup plus générale, illustrent chacun des niveaux énumérés par le sous-titre : « sémiotique, ontologie, signature ».

Le deuxième chapitre porte sur des considérations d'ordre ontologique. Il s'agit de voir ce que les recherches d'ordre ontologique sont susceptibles de nous enseigner concernant le statut de l'écrit de Ménard. La question majeure, et déjà ancienne, d'une ontologie de l'art est de savoir s'il est possible de subsumer la diversité des œuvres d'art sous une unique catégorie ontologique. En discutant les théories esthétiques d'auteurs tels que Currie ou Zemach, défenseurs d'une théorie des types pour laquelle tous les arts sont allographiques, où tous les exemples d'une œuvre sont considérés comme étant l'œuvre elle-même, ou encore Levinson qui refuse la réduction de l'allographique au notationnel, Morizot parvient à la conclusion que la position que l'on adopte sur le statut du texte de Ménard dépend en définitive des hypothèses d'arrière-plan que l'on choisit. Le statut ontologique des œuvres est fonction de nos classifications. « L'esthétique ne découle donc pas de critères sémiotiques (ou autres) mais le choix des critères sémiotiques est déjà conditionné par la sorte d'esthétique qu'on a en vue, ne serait-ce qu'à travers le type d'art qui sert de référence » (p. 58). Mais que l'on décide ou non de tracer une frontière entre arts allographiques et autographiques, ne parvient pas à bout du défi que lance Ménard. Celui-ci ne concerne pas tant la question de savoir quand une œuvre peut être instantiée multiplement que celle inverse « de décider si deux œuvres peuvent ou non partager la même structure (...) en vertu d'une spécification inhérente à leurs modalités définitionnelles » (p. 55). Il faut donc prendre en compte les décalages pertinents entre le texte et l'œuvre. La particularité du cas ménardien, où le texte ne peut servir de critère d'identification de l'œuvre, permet précisément de révéler de tels décalages, et par là même aussi les limites d'un refus de tout engagement ontologique. Si le texte n'est pas une condition suffisante de l'identité de l'œuvre, alors des critères intensionnels — tels que les contextes de production et de réception de l'œuvre — doivent être pris en compte dans la caractérisation de son statut d'œuvre, ce à quoi l'extensionnalisme intransigeant de Goodman se refuse catégoriquement.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Ceci conduit Morizot à examiner, dans le troisième chapitre, les contraintes que la théorie sémiotique de Goodman impose à la définition de l'objet littéraire. Goodman choisit comme critère notationnel de base la différenciation. La particularité du texte est d'être différencié syntaxiquement mais non sémantiquement. Le texte et sa classe-de-concordance — qui est un sous-ensemble des êtres ou des événements du monde — ne sont donc pas coextensifs. Autrement dit, à un texte peuvent correspondre de multiples interprétations. Par conséquent, selon Goodman, l'identité de l'œuvre ne peut être garantie que par le texte. Mais une telle élaboration est, pour Morizot, insuffisante à caractériser le texte dans la réalité de ses usages. « La position textualiste change en tout cas de sens et de portée selon le mode d'approche qu'on fait du texte. Celui-ci ne renvoie pas à la même notion pour un logicien, un linguiste, un narratologue ou un poéticien, et comporte autant de faces qu'il existe de méthodes pertinentes d'identification. En conséquence, la question de la similitude qui forme l'horizon du "problème de Borges", doit être posée à plus d'un niveau » (p. 75), soit que l'on considère le texte comme chaîne d'inscriptions, comme support d'un sens ou comme produit d'un auteur.

Morizot remarque, à juste titre, que la nouvelle de Borges, en usant de l'artifice littéraire d'une identité syntaxique absolue, met l'accent sur l'importance du niveau sémantique dans la réception des œuvres, puisque c'est à ce seul niveau que se situent les différences entre l'œuvre de Ménard et celle de Cervantès. Un des apports majeurs de ce texte est donc de mettre en évidence la nécessité d'une revalorisation de la dimension extrasémiotique et pragmatique impliquée dans la réception des œuvres, ce à quoi est destiné le quatrième chapitre. Morizot montre, à l'appui de diverses théories, l'insuffisance du texte à garantir l'identité de l'œuvre. D'une part, « la notion de texte est elle-même sujette à des définitions divergentes et le textualisme qui s'en réclame ne cesse d'osciller entre la fidélité aux phrases et la réactivation du métabolisme sous-jacent de l'écriture ». D'autre part, « des transformations majeures dans l'œuvre sont compatibles avec un respect scrupuleux de la littéralité, comme l'attestent les phénomènes de généricité et de relativité catégoriale. La non-coïncidence de la chaîne syntaxique et des processus d'implémentation du texte semble vouer à l'échec toute tentative de réduire la littérature à des propriétés sémiotiques » (p. 100). Morizot ne voit cependant aucune incompatibilité entre la prise en compte des critères sémiotiques et celle des conditions de réception des œuvres, puisqu'ils n'interviennent pas sur le même plan. « Leurs effets peuvent s'additionner ou se contrarier, non pas se substituer les uns aux autres. On est donc en droit de rechercher une meilleure intégration de la lecture dans la caractérisation de la littérature » (id.). Morizot, à ce sujet, attire l'attention sur l'importance de la suggestion de Borges de pratiquer

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

l'« anachronisme délibéré » en détachant les textes de leurs repères d'origine. L'« anachronisme délibéré » représente peut-être la fonction primordiale de la lecture, sans la considération de laquelle les textes risquent fort de sombrer dans le pur anachronisme, puisque leur serait octroyé la part de sens qu'elle seule permet d'activer. Borges, dans sa nouvelle, utilise une telle stratégie sous la forme de ce que Morizot appelle le « déguisement invisible » (p. 107). Morizot distingue trois niveaux auxquels intervient celui-ci : les personnages, le texte, et son auteur.

Sur ce dernier, en particulier, auquel est consacré le dernier chapitre, il déclare qu'il ne peut se déguiser qu'en lui-même. « La réattribution fautive ou fictive ouvre certes des perspectives inattendues en ce qui concerne le contenu et sa portée mais à l'auteur, désignateur rigide, on ne peut rien substituer » (p. 107). Morizot s'interroge alors sur ce qui fait le lien d'une œuvre à celui qui y met son nom. Il note que la distinction entre l'œuvre et le texte qui la supporte doit être dépassée, lorsqu'on se demande de quoi Ménard peut revendiquer la responsabilité littéraire. « La ligne de partage se déplace donc ; elle passe désormais, au sein d'une situation d'intertextualité au sens large, entre la position d'autorité qu'assume l'auteur en instance légitime et les revendications plus ou moins complaisantes d'appropriation dont le résultat de son activité peut se trouver être l'enjeu » (p. 116). Morizot montre, en s'appuyant sur de nombreux exemples, que la ténuité du lien qui rattache l'auteur à son œuvre n'est pas spécifique aux arts littéraire où le structuralisme a consacré la mort de l'auteur. Quantité de sculptures de Rodin ont été réalisées par ses élèves et ne tiennent de lui que sa signature, il n'empêche qu'elles sont considérées comme ses propres œuvres. Morizot voit alors dans la distinction sémiotique entre allographes et autographes — qui envisage « le problème de l'unité et de la multiplicité dans les limites de l'exigence définitionnelle propre à chaque médium » (p. 124) — le moyen de garantir la relation entre l'œuvre et son auteur. Car si l'on peut, par exemple, établir certaines analogie entre le texte de Ménard et les ready-made de Duchamp leur cas n'est cependant pas identique. Bien que l'on puisse normalement s'appuyer sur l'identité syntaxique pour singulariser une œuvre littéraire, dans le cas de Ménard le texte « devient lui-même médium que seuls des facteurs extérieurs sont susceptibles d'animer » (p. 126). Dans cette situation, l'identité de l'œuvre n'est plus garantie, en amont, par le lien entre l'auteur et son texte, mais en aval, par la relation entre le texte et ses lecteurs.

La confrontation avec des pratiques contemporaines provenant d'autres secteurs artistiques, à laquelle s'efforce Morizot à chacun des niveaux ontologique, sémiotique et pragmatique où il aborde le cas singulier de Ménard, révèle des aspects pertinents qu'occulte la définition reçue des œuvres. Morizot met ainsi au jour l'idée que « quelque chose de ce que l'esthétique aborde dépasse les frontières de chaque domaine » (p. 137). La nouvelle de Borges invite la théorie à revenir sur

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

ses classifications — « la pertinence des catégories sémiotiques et les limites de leur correspondance d'un art à l'autre » (p. 140) — et à repousser ses propres limites. Les considérations d'ordre ontologique et sémiotique diffèrent selon l'art de référence à partir duquel le théoricien envisage l'esthétique. « Ceci pose à la recherche esthétique un problème méthodologique qui tient à l'hétérogénéité constitutive des espèces d'art » (p. 139). L'écrit de Ménard acquiert une portée différente selon qu'on l'envisage du point de vue des arts notationnels ou des arts plastiques. Il « se place pour ainsi dire entre les deux extrêmes que seraient un livre rendu illisible (un objet textuel pour ainsi dire picturalisé) et un texte-partition qui laisse le maximum de latitude à l'interprète (œuvre aléatoire) » (p. 140). On ne peut cependant concevoir l'œuvre ni comme une pure combinaison syntaxique de signes, ni, à l'opposé, comme l'ensemble de ses interprétations correctes. Cette alternative doit être dépassée car, nous dit Morizot, « une œuvre ne forme un monde et ne tend à s'autonomiser que parce que le langage lui confère les propriétés capables d'en projeter un et parce que l'environnement culturel dans lequel elle prend naissance ou dans lequel elle est lue se trouve en mesure de valider le contenu qui en découle » (p. 141). La thèse textualiste est sans aucun doute trop restrictive, puisqu'elle prend le risque de laisser dans l'ombre la richesse et la complexité des significations de l'œuvre, mais elle a le mérite de corriger les dérives herméneutiques. C'est pour cette dernière raison que Morizot tient à préserver la position de Goodman. Rejeter en bloc la théorie goodmanienne serait en quelque sorte la systématiser, et l'on a vu que l'autre pan de l'alternative n'est pas recevable s'il est pris isolément. Morizot envisage donc dans le concours d'une théorie sémiotique et d'une théorie de la réception la solution pour une plus complète compréhension des œuvres littéraires. Sous son apparence de modeste brièveté, l'ouvrage de Jacques Morizot, tout en faisant la part des bénéfices à tirer de ce que proposent les plus récentes théories esthétiques, pose, en fait, les jalons nécessaires à l'élaboration d'une théorie de la fiction qui tienne simultanément compte des dimensions sémiotique et sémantique. Reste la question de savoir comment articuler à une théorie sémiotique dont la base est extensionnaliste une théorie de la réception comprenant des éléments intensionnels qui, même si Morizot nous dit qu'ils n'interviennent pas sur le même plan, n'en relèvent pas moins d'engagements ontologiques divergents.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

BIBLIOGRAPHIE

Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, tr. Claude Hary-Schaeffer, Ed. du Seuil, 1989, p. 74-83.

Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Ed. du Seuil, 1994, p. 266-289.

Nelson Goodman, *Langages de l'art*, tr. Jacques Morizot, éd. Jacqueline Chambon, 1990, p. 149 et p. 246-250.

Reconceptions en philosophie, tr. J.-P. Cometti et Roger Pouivet, PUF, 1994,p. 60-64.

L'art en théorie et en action, tr. J.-P. Cometti et Roger Pouivet, Ed. de l'éclat, 1996, p. 49-54.

Luciano Handjaras, « Entre logique et littérature », tr. D. Soutif, Cahiers du Musée National d'Art Moderne, « Nelson Goodman et les langages de l'art », Automne 1992, p. 109-111.

Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Ed. du Seuil, 1990.

Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Ed. du Seuil, 1989, p. 131-155.

PLAN

AUTEUR

Nancy Murzilli
Voir ses autres contributions

Courriel : nancymurzilli@club-internet.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.