

Sémiotique du titre¹ — le jeu entre deux textes —

A Kim Chie-Sou, mon ami

SASAKI Ken-ichi

0. Statut ambivalent du titre

Au musée des beaux arts, ou dans la salle d'exposition, nous rencontrons, me semble-t-il, deux types de visiteurs qui se comportent de manières très différentes. D'un côté, il y a des gens qui se précipitent tout d'abord, et quelquefois même avant de donner un coup d'œil au tableaux, vers cette petite plaque posée à côté de la peinture. Pour eux, l'information puisée dedans est indispensable pour qu'ils puissent comprendre ou jouir pleinement une œuvre d'art. Il y a, toutefois d'un autre côté, des gens qui ne montrent pas d'intérêt à cette plaque. Il y en a, voire même, qui refusent résolument cette petite information, comme s'ils craignent une contamination souillée et dangereuse.

D'où viennent ces attitudes opposées? Le cas des visiteurs de la première catégorie est évident: ils pensent que la connaissance du nom de l'auteur et du titre leur apportent des éclaircissements significatifs, auxquels ils parviendraient difficilement sans son aide. Du point de vue philosophique, l'audience de la seconde catégorie est la plus intéressante. Non seulement nous y sentons un connaisseur ou un snob, ou tous les deux à la fois, nous pouvons aussi deviner l'esthétique occidentale moderne se refléter dans leur attitude. J'entends ici par l'esthétique moderne le mythe de l'autonomie de l'œuvre d'art, selon lequel une œuvre d'art doit se porter par soi-même, sans aucuns soutiens qui viendraient du dehors d'elle. Voilà la condition absolument nécessaire au moins pour qu'elle soit un chef-d'œuvre. Cette autonomie ne concerne pas seulement l'ontologie de l'œuvre d'art, mais engage aussi l'esthétique au sens d'"esthésique" valérienne du mot, c'est-à-dire l'expérience réceptive de l'œuvre d'art. Il est tout à fait normal que nous respectons le statut de l'objet dans notre expérience. Vis-à-vis d'une œuvre d'art qui se vent autonome, nous devons exclure toute information autre que celles qu'on peut trouver dans l'œuvre. Ce n'est pas une expérience de n'importe qui: elle exige un tas d'expériences et de connaissances. Et celui qui est compétent dans cet exercice autonome s'appelle "connaisseur". Le refus de donner un coup d'œil dans la plaque du tableau, c'est le geste du connaisseur. Si c'est une simple semblance d'être compétent, nous y sentons un snob.

Ce mythe de l'autonomie s'enracine profondément dans la pensée occidentale qui s'appelle

1) C'est le texte dont j'ai fait l'exposé au congrès annuel de l'Association Coréenne des Etudes Sémiotiques, qui avait lieu le 30 novembre à l'Université Ewha de Jeunes Filles à Séoul. Il s'agit d'ailleurs d'une esquisse d'un livre que je prépare. J'exprime ici ma gratitude sincère au Professeur Kim Chie-Sou, Président de l'Association, qui m'a gentiment invité à Séoul.

métaphysique. C'est cette métaphysique qui insiste sur le statut ontologique de chose qui est indépendant et qui se suffit par lui-même, bref *ens per se* (être par soi). Selon cette vue, l'idéal d'un tableau consiste à se suffire par lui-même et sans aide d'autres choses, notamment d'une plaque.

Or ces deux attitudes vis-à-vis de l'information donnée par la plaque étant posées, je n'ai aucune intention de donner d'elles dans cet article un jugement d'authenticité. Sans m'engager dans la discussion sur le droit d'une attitude ou de l'autre je pourrais me permettre de partir du simple fait que le titre de l'œuvre d'art est pratiqué par beaucoup de gens dont les artistes, et d'entrer dans la discussion sur la nature, le fonctionnement et la valeur du titre. Il est d'ailleurs à remarquer que ce genre d'opposition entre deux attitudes ne se trouve que parmi l'audience de l'art visuel. Le lecteur du roman n'a pas cette scrupule. Sans le titre, il ne pourrait même pas choisir un ouvrage pour le lire. Et l'amateur de la symphonie est en general indifférent du titre du morceau qu'il écoute. Le titre n'est cependant pas comme une simple étiquette ou une poignée de tiroir. Il peut quelquefois nous donner une notion théorique sur l'œuvre en question, information indispensable pour la comprendre. C'est sur cette valeur théorique du titre que j'aimerais me concentrer dans cet article.

1. Qu'est ce que le titre de l'œuvre d'art?

Dès le premier abord, je donne ma définition du titre. A mon avis, le titre est *le métatexte donné et unifié à une œuvre d'art d'une manière privilégiée et même exclusive*. J'entends par métatexte un texte parlant sur un autre texte, et reconnaît ici la qualité de texte même à un titre très court consistant en un seul mot, par exemple comme *Décameron* ou *Monalisa*. Le caractère exclusif du titre vient de ce qu'il n'y en a qu'un seul et qu'il est en fait le nom propre de l'œuvre. Nous pouvons distinguer deux aspects dans son caractère d'être "privilégié". Tout d'abord, sur une œuvre d'art, il peut y avoir des métatextes au nombre théoriquement infini. Les métatextes les plus ordinaires sont des critiques ou des discours scientifiques visant sur cette œuvre. Ce sont des métatextes qui se trouvent en dehors de l'œuvre. En revanche, le titre comme métatexte de l'œuvre n'est pas situé tout à fait extérieur à l'œuvre. On peut même dire qu'il en est inséparable en ce que nous ne pouvons pas penser à cette œuvre sans le titre. La *Symphonie fantastique* par exemple, pourtant, est une œuvre musicale constituée de sons, alors que le titre "symphonie fantastique" est lui-même un texte linguistique complètement hétérogène à la musique. Il faudra donc situer le titre, non pas à l'extérieur de l'œuvre ni à son intérieur pur, mais à la frontière entre les deux. Ce caractère d'être privilégié est donc aussi une ambiguïté, dont nous avons constatée un reflet caractéristique dans les attitudes de l'amateur de la peinture.

Maintenant il se pose une question qui nous amènerait au second aspect du privilège propre au titre en tant que métatexte. D'où vient ce privilège? Il est clair que le titre n'est pas un métatexte entre autres, mais qu'il est l'unique parce que c'est l'auteur qui l'a donné à l'œuvre. Le privilège du titre vient de celui que l'auteur a pour son œuvre. Personne ne peut reverser les décisions créatrices que l'artiste fait à son œuvre. Pour ce qui concerne le titre, c'est presque

pareil. Il est vrai qu'on donne parfois un surnom à une œuvre laissée anonyme par l'auteur, comme le cas de la *Symphonie pathétique*. Mais, au moins, il n'y a personne qui puisse changer le titre original donné par l'auteur. Ce second aspect du statut privilégié propre au titre de l'œuvre d'art nous soulève la question sur l'histoire du titre, parce que l'autorité de l'auteur sur son œuvre est une notion complètement moderne². Je pense que le coutume que l'auteur intitule son œuvre est intimement relié à l'esthétique moderne, qui a reconnu à l'artiste la qualité de créateur humain par excellence. En fait, l'histoire du titre à la manière moderne, je veux dire celui donné par l'auteur ne remonte pas si haut que nous ne le croyons en général. Nous croyons sans réflexion comme s'il s'agissait du même caractère chez *l'Illiade* ainsi que chez *le Rouge et le Noir*, chez *l'Appolon de Belvedere* ainsi que chez *le Broadway boogie woogie*. Mais à la vérité, je pense que nous n'avons pas le droit de prendre pour établi au XVIII^e siècle le coutume de l'intitulation par l'auteur dans le domaine de la peinture³. J'ai l'impression qu'il y a très peu d'études sérieuses sur cette histoire ; nous avons ici un champs de recherches laissé intact jusque maintenant. Mais ce n'est pas notre sujet principal ici. Retournons maintenant à notre problème: la valeur théorique du titre.

2. Le titre et "seeing as"

L'opposition des deux attitudes vis-à-vis du titre du tableau, que nous avons discutée au début, révèle que le titre influence fort sa perception esthétique.

Nous en avons un très bon exemple, exemple donné par Michel Butor dans son livre sur *le Mot dans la peinture*: tableau de Brueghel connu en général sous le titre de "la Chute d'Icare". J'ai autrefois fait une expérience dans mon cours. Ayant d'avance annoncé le sujet de leur travail, j'ai demandé à mes étudiants de décrire ce tableau par mémoire après une projection de diapositive donnée assez long. A trois étudiants près, qui avaient connu ce tableau, il n'y avait personne parmi une certaine d'étudiants qui ait su accorder une attention aux jambes saillant de la surface de la mer. Tous les étudiants sans connaissances sur le sujet de ce tableau l'ont décrit comme un simple paysage. Quand il arrive à en connaître le titre, leur perception change tout d'un coup et complètement. Avant la connaissance du titre le centre du tableau se trouvait dans la vie pastorale paisible se développant dans le premier plan à gauche, et puis dans le beau paysage marine s'étendant du moyen plan vers le fond. Maintenant, la connaissance du titre déplace subitement le centre du tableau aux jambes laissées inaperçues jusque là au premier plan à droite; et tous les éléments dans la peinture viennent à se relier à ces jambes et changent par conséquent leurs sens. Nous assistons à un grand événement mythologique ; mais le monde continue la répétition de la vie journalière. Le paysan s'attache à la terre et le berger lève les yeux vers le ciel, sans apercevoir l'infortune qui arrive à Icare. Le soleil levant donne à Icare un

2) Cf. E.E.Hirsch, "Die Werkherrschaft", *Persönlichkeit und Technik im Lichte des Urheber-, Film- und Theaterrechts. Ehrengabe für E.Hirsch*, Baden-Baden, 1969; R.S.Zons, "Über den Ursprung des litterarischen Werks aus dem Geist der Autorschaft", in: W.Oelmüller (éd.), *Kolloquium Kunst und Philosophie* 3 "Das Kunstwerk", Paderborn, München-Wien-Zürich, 1983, p.108, n.8.

3) Un cas typique est celui de Watteau: beaucoup de "titres" de ses tableaux sont donnés par le grand collecteur de ses œuvres Julienne lors de la mise en gravure.

coup meurtrière, alors qu'il apporte au paysan et au berger une grâce de récolte et de vie. Le paysage idyllique reçoit des rayons ironiques sur la vie humaine, et la beauté de la mer même est colorée d'une teinte tragique.

Voilà un exemple qui montre d'une manière frappante le changement causé dans la perception d'une œuvre d'art par la connaissance du titre. Ici, nous pouvons même affirmer qu'on n'arrivera pas à saisir l'intention expressive de l'auteur sans le titre, parce que le héros Icare n'est pas dessiné dans la scène. Le tout de ce tableau où le héros est absent est conçu et constitué en supposant que le spectateur en connaisse le sujet. Autrement dit, la connaissance métatextuelle apportée par le titre fait, en un sens, partie du tableau. Alors quelle est la fonction chargée par le titre? C'est un ordre de perception qui dit ici: "voir ce tableau comme une scène de la chute d'Icare". Suivant cet ordre, le spectateur oriente sa lecture du tableau.

Je trouve la théorie la plus appropriée à cette structure de la perception orientée par le titre, dans la philosophie de Wittgenstein: il s'agit de la théorie de perception appelée généralement en anglais celle de "seeing as". Wittgenstein parle de la fameuse figure que les psychologues appellent "réversible": une qui paraissait de lapin se métamorphose subitement en celle de canard. Il appelle ces deux apparences "aspects", et interprète cette "reconnaissance d'aspect" en termes de la structure de "seeing as". Accordons une attention spécifique sur sa parole suivante: "De voir un aspect et de l'imaginer dépendent d'une volonté. Il existe un ordre <imagine ceci> ou un autre <vois maintenant cette figure comme ceci>; mais il n'en existe pas un comme <vois maintenant cette feuille comme verte> ⁴". Par la mesure de l'impératif, la reconnaissance de l'aspect est opposée à la perception ordinaire. A première vue, il semble que nous trouvions cette opposition même dans les titres parce qu'il y en a un comme "Une jeune fille", donné à un tableau qui ne paraît que celui d'une jeune fille, à la différence des cas typiques de la "reconnaissance de l'aspect" comme celui de la "Chute d'Icare". Effectivement ce type du titre redondant qui calque le tableau constitue le style ordinaire du titre des tableaux aux sujets traditionnels comme l'Annonciation, la Sainte famille, la nature morte ou paysage..., surtout quand ce n'est pas l'auteur qui a donné le titre. Mais si l'on se concentre sur le cas moderne où l'auteur intitule son œuvre avec une conscience claire, on peut affirmer sur le status du titre qu'il s'agit toujours d'un impératif de perception. En ce cas-là, on trouve ce caractère d'impératif même dans un titre tautologique et peu aimable comme "Une jeune fille" donné à un portrait d'une jeune fille: ce titre ordonne de ne pas voir le tableau autre que comme portrait d'une jeune fille.

3. Valeur théorique du titre

Le fait que le titre est un impératif de perception présuppose qu'une œuvre d'art peut être perçue autrement qu'on la perçoit actuellement ou généralement. Par exemple, vous pouvez percevoir *Monalisa* comme L.H.O.O.Q. sans moustache. Autrement dit, l'œuvre n'est pas un objet de la simple perception sensorielle. "L'éclair d'un aspect, dit Wittgenstein, paraît être moitié expérience visuelle, moitié pensée ⁵". Suivant cette parole, nous devons reconnaître qu'à

4) L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen (Investigations philosophiques. II-xi)* éd. par Anscomb, B.Blackwell, 1953, p.213.

5) *Ibid.*, p.197.

l'œuvre d'art intervient toujours une "pensée", qui n'est pas donnée sensoriellement. C'est pourquoi son titre, en tant qu'une pensée, peut fonctionner comme impératif de perception. Cette pensée comme absence ou "extérieur" essentiel à l'œuvre d'art participe de la pensée générale de l'œuvre d'art ou de la notion de l'art, bref de la philosophie de l'art, ou encore de l'esthétique. C'est pourquoi le titre exprime plus ou moins l'esthétique de l'auteur. Par exemple, le titre ci-dessus d'"Une jeune fille" donnée à un tableau figurant apparemment une jeune fille suggère que le peintre pense qu'une peinture doit être purement et simplement telle qu'elle est vue. J'appelle l'esthétique exprimée dans le titre son valeur théorique. J'entends ici théorie au sens que M. Weitz a présenté dans son article aujourd'hui devenu classique sur le rôle de la théorie en esthétique (1956). Il dit comme suit:

Ainsi, le rôle de la théorie n'est pas de définir quelque chose mais d'utiliser la forme de la définition, de façon presque épigrammatique, pour épinglez une recommandation cruciale visant à nouveau notre attention vers les éléments plastiques en peinture ⁶.

Cette notion de la théorie qui consiste à "nous apprendre que chercher dans l'art et comment le regarder" coïncide avec la fonction du titre comme impératif de perception.

Le métatexte qu'est le titre contient un métatexte sur l'art qu'est l'esthétique ou la théorie. De ce point de vue, il serait même possible de décrire une histoire d'esthétique, au moins pour la période où est établi le coutume que l'auteur intitule son œuvre. Nous allons maintenant en esquisser une, très petite bien sûr, essayée dans le seul but d'illustrer la valeur théorique du titre.

4. Une histoire d'esthétique à travers des titres.

a. Clavecin et l'esthétique de l'imitation

Le plus grand événement dans l'histoire moderne de la musique est sans aucun doute la genèse de la musique pure d'instrument. Dans son histoire, l'esthétique de l'imitation jouait le rôle décisif. La tendance a été préluée par les pièces pour luth, mais nous allons aborder cette esthétique exprimée par François Couperin le Grand (1668-1733) dans le titre des pièces pour clavecin. Son *Œuvre pour clavecin* a été publié entre 1713 et 1730 en quatre livres, groupant vingt-sept 'ordres'. Couperin dit 'ordre' au lieu de 'suite', mot qu'on employait ordinairement pour désigner ce genre de recueil de petites pièces instrumentales. Nous y trouvons déjà sa prétention d'une nouveauté, qui est le plus clairement exprimée dans le titre qu'il donne à la plupart des pièces recueillies dans ces quatre volumes. Alors que la suite consistait en combinaison des différentes danses de cour aux rythmes et aux tempos divers, notre compositeur cherche nettement à présenter ses recueils comme une musique à écouter au lieu de celle à danser.

Ce fut le titre qui jouait le rôle d'exprimer cette nouvelle esthétique et d'indiquer la manière d'écouter qui y convient. Nous pouvons le constater dans "Le Rossignol en amour" (1^{ère} pièce

6) Morris Weitz, "Le Rôle de la théorie en esthétique", in: D. Lories (éd. et traduction), *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, 1988, p.39.

de la Suite 14 en Livre 3), pièce incontestablement la mieux connue. Dans la Préface du volume 1, Couperin dit comme suit:

J'ay toujours eu un objet en composant ces pièces: des occasions différentes me l'ont fourni. Ainsi les Titres répondent aux idées que j'ai eues ⁷.

Et il appelle "portraits" les pièces de ce caractère. Nous pouvons reconnaître cette idée dans une pièce descriptive jusque dans les détails comme le "Rossignol en amour". Mais on objectera peut-être que cette pièce de peinture musicale fait exception parmi des morceaux de la musique instrumentale pure et qu'on ne pourrait pas en faire le modèle pour l'appliquer à d'autres pièces.

C'est, cependant, le contraire qui est le cas. Il est vrai que le "Rossignol en amour" est exceptionnel, et la plupart de pièces expriment l'impression ou l'émotion, comme par exemple celle intitulée "la Fleurie, ou la tendre Nanette" (I-16). Il est donc à ce genre de pièces dépeignant des atmosphères que Couperin pensait en écrivant ces lignes citées dessus de sa Préface. Dans le cas de ces deux exemples, le rythme de danse n'est plus marqué dans leurs titres. Ce fait remarquable signifie nettement que la pièce est conçue pour la jouer et l'écouter en fonction de plaisir. Pour cela, le compositeur a servi de l'image pittoresque, qui donne à l'audience l'appui de concentration. Pour terminer ce sujet, j'aimerais ajouter que Jean-Baptiste Du Bos représente dans le domaine de l'esthétique proprement dite cette théorie de l'imitation musicale ⁸.

b. *Les Affinités électives* de Goethe et l'esthétique du sujet idéal

Un siècle environ après, le roman de Goethe *Les Affinités électives* représente une esthétique plus nouvelle. On sait que le roman est un produit de l'époque moderne. Et la plupart du titre des romans du 18^e siècle sont pris soit du nom du héros ou de la héroïne comme *Pamela*, soit de la condition du héros comme le *Paysan parvenu*, soit de l'action principale comme les *Liaisons dangereuses*: bref, il désignait en générale quelque chose de concret dans le roman. Ce caractère correspondait d'ailleurs à l'esthétique de l'imitation ayant pour modèle la peinture⁹. Or, les *Affinités électives* (1809) sont basées sur une esthétique tout à fait nouvelle qui vise à focaliser l'attention du lecteur sur l'idée. L'action en est une histoire de l'amour entre les trois ou quatre personnages ; mais Goethe nous invite à entendre l'amour d'Edouard et d'Otilie, héros et héroïne du roman, en termes de l'affinité élective, idée donnée dans le titre. L'affinité élective, notion de la physique ou de la chimie, est appliquée au phénomène humain. Elle est présentée ici, en effet, comme la force qui fait s'attirer non seulement des choses l'une à l'autre, mais les cœurs aussi, en dépit de toute obstacle: il s'agit d'un principe cosmique qui domine les mondes, celui de l'âme ainsi que celui de la chose physique.

Ce titre pris du vocabulaire scientifique, étant exceptionnel, dut attirer une attention

7) Cité du livret du disque: Erato, ERA 9075 à 77, 1974.

8) Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719, 1^{er} Partie, Sect. 45-47.

9) Pour cette esthétique du 18^e siècle ayant la peinture pour son modèle, voir mon article: "Le Dix-huitième siècle comme ère de la peinture", *Dix-Huitième Siècle*, n° 27, 1995, pp.481-502.

particulière des lecteurs. Nous imaginons qu'il leur a apparu comme énigme en même temps que comme impératif de perception. En tant que notion scientifique, celle d'affinité élective n'était pas familière. On pouvait, sans doute, combiner le sens des deux mots¹⁰, mais pas davantage. Dans le roman, au chapitre 4 de la première partie, c'est-à-dire après en avoir lu à peu près une dixième, le lecteur trouve l'explication donnée à cette question, sous forme de la conversation entre les trois personnages; et la phrase nominale "affinité élective" n'apparaît point ailleurs dans ce roman. Selon l'explication donnée en cet endroit, cette notion scientifique est originellement prise dans le phénomène humain et projetée par la suite dans le monde physique, et désigne, disons, «une tendance innée discrète, qui relie quelque chose spécifiquement avec quelque chose d'autre». Dans la scène de conversation du roman, les personnages essaient d'appliquer la notion à leurs propres relations. Edouard, qui vient de se remarier avec son ancienne amie Charlotte, se trouve au sommet du bonheur. Charlotte, qui avait peur que leur nouveau ménage ne serait dérangé par une troisième personne, vient d'accorder à Edouard d'inviter le Capitaine, son ancien ami, et heureusement le trouve aimable. A ce moment-là, l'affinité élective est supposée par tous les trois personnages entre Edouard et le Capitaine. Pour la balancer un peu, Edouard propose d'appeler chez eux Otilie, nièce et le seul sujet de souci de Charlotte lors de son mariage. Le développement ultérieur de l'histoire révélera une autre et vraie affinité élective ailleurs, c'est-à-dire, entre Edouard et Otilie. Voilà une ironie de la fortune. C'est le lecteur qui comprendra l'histoire de l'amour en termes de la notion d'affinité élective, qui ne sera jamais discuté par des personnages ci-après. Cette interprétation se fait par le lecteur parce que la notion est donnée dans le titre. Ainsi le romain est-il lu en deux strates, une dramatique et une autre idéelle. C'est une esthétique qu'on n'a pas vue au 18^e siècle.

c. "Composition" de Mondrian et l'esthétique de la négation

Ne sachant pas qui a employé le premier ce genre de titre comme "Composition" ou "Construction", je prends comme objet de réflexion Mondrian. Il s'agit d'un type de titre. C'est assez bien connu que l'itinéraire de Mondrian vers l'abstraction pure a laissé un trajet régulier. En chemin, il aimait peindre les arbres et les ports. Dans le cas du "Pommier en fleur" (1912), par exemple, le titre est concret tandis que le tableau est rendu hautement abstrait. La fonction du titre consistant en impératif de "seeing as" s'y applique parfaitement. M. Butor pense que le titre nous enseigne la grande ligne de la conception du peintre d'un tableau abstrait¹¹. Nous en avons ici un cas typique. A l'aide du titre, nous arrivons à former, au-delà du tableau, une image d'un pommier en fleur; nous la superposons ensuite à la figure picturale presque géométrique, et en mesurons la distance. C'est justement la distance de l'itinéraire que le peintre a suivi pour aboutir à l'abstraction. Bref, le style d'expérience que ce titre suggère consiste en une sorte de "réexpérience" (Nacherlebnis). Il n'y a rien de nouveau comme esthétique.

Alors que l'expression picturale de Mondrian évoluait peu à peu, disons "analogiquement",

10) Le titre original allemand "Die Wahlverwandschaften" est constitué d'un seul mot, qui est, pourtant, composé des deux morphèmes correspondant exactement aux deux mots français.

11) Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*, Skira 1969, Flammarion 1980, p.62.

le changement du titre du type du "Pommier en fleur" à celui de la "Composition" est un saut d'un seul coup. La "Composition de rouge, de bleu et de jaune" (1930) visait à "réaliser la beauté pure par des relations pures de couleurs et de lignes pures". C'était effectivement "une nouvelle plastique" comme le prétendait Mondrian, mais pas seulement cela: elle se basait sur nouvelle esthétique, qui est exprimée par le titre. Dans la "Composition de rouge, de bleu et de jaune", il n'y a rien au-delà du tableau. Ce titre tautologique qui calque le tableau signifie la négation de l'esthétique qui cherche à relier le tableau à quelque chose d'autre. Ce titre est pareil à celui d'une "Jeune fille" donné à un portrait réaliste d'une jeune fille, ou à celui d'une "Nature morte" donné à une nature morte. En tant que tautologie, il n'y a aucune différence. Mais la "Jeune fille" ou la "Nature morte" est loin de dénier le mouvement de renvoi significatif, et ne compte pas de négation de la vieille esthétique comme le titre mondrianne de "Composition". Chez Mondrian, le tableau se dénué de strate sémiotique ou significative et avec cela de l'épaisseur idéale pour aboutir enfin à une surface plate, ou à un objet visuel tout court.

On ne peut pas quitter cette esthétique de négation sans faire mention d'un autre titre de ce même esprit: je veux dire le titre "sans titre". Pour autant qu'il refuse de donner d'autres informations que celles visuelles données dans le tableau, le "sans titre" n'est pas beaucoup différent du titre tautologique comme "Composition"; il dénie lui aussi la vieille esthétique. Mais en le considérant un peu en détail, on trouve que l'objet de la négation est un peu différent dans les deux cas. La négation propre au "sans titre" n'est pas dirigée à une notion particulière d'art, mais à l'assortiment d'un métatexte exclusif et privilégié avec ce texte objet qu'est l'œuvre. Est-ce que c'est aussi une accentuation de l'autonomie de l'œuvre d'art? Je suis plutôt incliné à penser qu'il s'agit ici d'un geste d'ouvrir un champ libre d'interprétation à l'appréciateur. Nous nous sommes ainsi arrivés à la frontière de la modernité. On pourrait accumuler des exemples du titre exprimant une esthétique. Mais il me semble avoir pensé suffisamment pour vérifier la valeur théorique du titre.

L'Université de Tokyo

Personal Notice:

I published here in vol. 16 (1991) a "Report Concerning a Research Questionnaire on the Fundamental Concepts in Aesthetics" (pp. 131-144). Now, preparing a Japanese version of this report, I have found that I made serious mistakes in calculation: it concerns mainly the value of expected score of concepts given in parentheses, in the lists of specialists (p. 140), of younger generations (pp. 141-142), and of women (p. 143). I apologize for these mistakes, and I am ready to send the correct figures to the readers who want it.

K.S.