Ce qui précède l'exécution : direction, non figure

Arnaud Quercy

9 août 2026

Études idéamorphiques — disputatio

Quatrième note de la série N, consacrée à la première proposition de l'idéamorphisme : toute création commence par une idée, toute idée a une forme avant d'avoir une matière, la forme précède le faire. L'audit établit d'abord que le terme central n'avait pas été explicité : forme se dit au sens exemplaire, comme principe d'ordre, et au sens figuratif, comme image. Sous la seconde lecture la proposition est fausse ; sous la première elle est vraie et entièrement anticipée par la question De ideis de Thomas d'Aquin. Le verdict est donc Anticipated, l'énoncé conservé et complété d'une clause d'usage qui gouverne l'ensemble du corpus fondateur. La disputatio oppose une tradition exemplariste — Thomas, Coomaraswamy, Maritain — à un banc pragmatiste et analytique — Collingwood, Wollheim, Dewey, Gombrich, Mead, Winfield — et fait apparaître trois éléments qui n'étaient ni dans l'énoncé ni dans la littérature consultée : une architecture à trois strates distinguant la technique acquise, le codex stipulé et l'idée actée ; la proposition que le hasard n'est jamais dans la règle mais toujours dans ce que la règle touche, attestée sur cinq dispositifs aux critères de réussite hétérogènes ; et un régime double, selon que la boucle perceptive de l'exécutant est disponible ou coupée. Le dilemme de Leibniz sur la souveraineté de la volonté, l'objection de Mead sur la reconstruction rétrospective et le cas de John Cage restent ouverts.

Une proposition sur l'antériorité de la forme, auditée jusqu'à son terme : elle survit, mais son noyau appartient à Thomas d'Aquin, et ce qui reste en propre est ailleurs que dans l'énoncé.

Arnaud Quercy — Études idéamorphiques

Limitations déclarées d'entrée

Registre empirique. Je n'ai rien trouvé sur le symbolisme phonétique ni sur les appariements cross-modaux motivés attestés expérimentalement. La question sous-jacente — existe-t-il de la relation motivée, et non stipulée ? — est donc instruite dans le registre philosophique et non dans le registre empirique. Cette absence prive la thèse et non l'antithèse : aucun verdict adverse n'y prend appui.

Simondon partiel. L'adversaire principal désigné à l'ouverture n'est présent que par le cours sur l'imagination et les textes techniques. Le volume où il soutient que la forme ne s'impose pas à une matière passive, mais que l'une et l'autre se constituent ensemble dans l'opération, n'a pas été consulté. Aucun verdict favorable à l'antithèse n'y prend appui non plus.

I. Quaestio

Ce qui précède l'exécution est-il un principe d'ordre déjà déterminé, que l'exécution réalise — ou l'ordre ne se constitue-t-il que dans l'exécution, qui le fixe autant qu'elle l'accomplit ?

II. Énoncé

Proposition 1 — Idée primordiale. Toute création commence par une idée. Toute idée a une forme avant d'avoir une matière. La forme précède le faire.

Forme s'entend ici comme principe d'ordre — la relation entre les parties et au tout — et non comme figure, contour ou image.

Trois assertions, dont deux quantificateurs universels. C'est la deuxième qui est instruite ici ; la première est quasi analytique, la troisième en est le corollaire.

III. Ce que la pratique en dit

Ce que j'ai avant de commencer n'est pas une image. C'est une intention de relation. Sa mise en forme est directionnelle : ce qui reste constant d'un bout à l'autre du travail, c'est la direction que je prends dans la relation, non une figure que j'aurais vue d'avance et qu'il s'agirait de reproduire.

Cette intention se présente sous deux régimes. Tantôt elle est simple, et elle s'appuie sur l'entraînement et la mémoire — des années de pratique me disent ce qu'un accord porte. Tantôt elle est plus difficile à cerner, parce qu'elle porte en elle-même un nombre d'inconnues. Dans les deux cas c'est le point de départ.

Si je décide de travailler sur un accord augmenté, l'idée est connue et son impact harmonique l'est tout autant : je sais la relation entre les notes, je sais son potentiel. Ce qui reste ouvert n'est pas l'idée, c'est son exécution. Comment vais-je appuyer sur les touches — fortissimo, pianissimo. C'est l'interprétation, et même stipulée, le geste apporte sa part d'inconnues. Je distingue l'idée du geste, mais je ne peux pas dissocier ma connaissance du geste de la formulation de l'idée.

En peinture, la boucle est coupée. Je connais la direction, je l'exécute le plus fidèlement possible avec mes yeux et avec le nom des couleurs sur les tubes, et je ne peux pas m'autocorriger. Je sais que c'est mon handicap, donc je l'intègre dès le départ dans l'idée de la peinture, via le codex. Malgré cela je ne peux pas être sûr du résultat, parce que mes yeux ne le voient pas comme la norme. Je vis donc à la fois dans l'idée et dans le geste, avec mes incertitudes.

La correction du geste pour le rendre conforme à l'intention, je ne la remets pas en question : c'est l'art du geste. Ce n'est pas celui de l'idée et de sa forme. Il n'y a pas d'action-réaction qui vienne contester l'idée. La fausse note peut occasionner un déplacement, le sable aussi. L'artiste n'est pas tenu à l'idée originelle et peut décider de la déplacer, mais ce choix lui est souverain.

Quand l'exécution n'est pas conforme, l'idée n'a pas été corrigée : l'artiste choisit la suite à donner, et cette suite est une deuxième idée, pas l'originale. Dans le sable, rien ne conteste non plus : je peux corriger la forme à volonté tant que la physique et le temps me le permettent. Ce qui limite n'est pas la matière, c'est la fenêtre.

Mais la substitution n'est pas un effacement. L'idée précédente reste, et même si je souhaitais la remplacer, je ne l'efface pas réellement. Elle a une lignée.

IV. Videtur quod — il semble que la forme précède le faire

La forme de l'art est dans l'artisan avant l'ouvrage. Thomas d'Aquin définit l'idée comme la forme qu'une chose imite par l'intention d'un agent qui se prédétermine une fin — *idea sit forma quam aliquid imitatur ex intentione agentis, qui praedeterminat sibi finem* [1]. Nous disons de la forme de l'art dans l'artisan qu'elle est le modèle du produit de l'art. Cette forme ne se contente pas d'accompagner le faire : elle le mesure, et l'ouvrage est dit vrai dans la mesure où il atteint la forme conçue dans l'intellect de celui qui fait.

L'exemple canonique n'est pas un tableau mais une maison. Rien n'y est copié : aucun modèle extérieur n'existe dont l'ouvrage serait la ressemblance. Ce qui préexiste est un ordre, non une image — et c'est ce que la proposition affirme.

Forme et relation ne s'opposent pas. L'objection immédiate — une forme n'est-elle pas déjà une mise en relation ? — reçoit sa réponse dans la tradition même. Bonaventure distingue deux acceptions de forme, la perfection d'une chose et la forme exemplaire, et note que dans les deux cas une relation est postulée : dans le second une relation à la matière informée, dans le premier une relation à ce qui est exemplifié [2]. Les deux ne diffèrent pas par leur nature mais par leur terme.

Accorder que toute forme est relationnelle ne décide donc rien. La question n'est pas de savoir si l'amont est une relation — il l'est — mais si cette relation précède l'exécution ou en résulte.

Le sens retenu vaut pour tous les arts. Carroll établit que tout énoncé portant sur la forme d'une œuvre est un énoncé portant sur une relation entre ses parties, traduisible en « x a telle relation à y » : les sons d'un poème entre eux, les phrases musicales fragmentées et redistribuées, le conflit dramatique, l'équilibre des volumes [3]. Une seule définition, tous les domaines.

Et Dewey, qui figure à l'antithèse, confirme que le rétrécissement de forme à la figure est un idiome des arts visuels : c'est surtout à propos des tableaux, écrit-il, que la forme est identifiée aux motifs définis par les contours linéaires — or la figure n'est qu'un élément de la forme esthétique, elle ne la constitue pas [4].

La clause d'usage de la section II n'importe donc rien d'étranger. Elle restitue l'acception que la tradition emploie sans adjectif, et que l'usage moderne a rétrécie.

L'écart d'exécution est prévu, et il ne touche pas l'idée. La tradition exemplariste n'ignore pas que l'ouvrage diffère de sa forme. Coomaraswamy le formule : la forme actuelle de l'œuvre est déterminée non seulement par l'idée comme cause formelle, mais aussi par les causes efficiente et matérielle, lesquelles introduisent des facteurs qui ne sont pas essentiels à l'idée ni inévitablement annexés à elle [2]. Cette forme-là s'appelle forme accidentelle.

Ce que la section III décrit — le fortissimo ou le pianissimo, la main qui réussit ou rate — trouve ici son emplacement doctrinal, du côté de l'accident et non du côté de l'idée.

L'habitus : l'échec d'exécution est un défaut d'usage, non de contenu. Maritain reprend la doctrine de l'art comme *habitus*, disposition stable et profondément enracinée dans l'âme, et en tire la conséquence exacte : celui qui possède la vertu d'art n'est pas infaillible dans son œuvre, parce que souvent, en agissant, il n'use pas de sa vertu ; mais la vertu d'art, en elle-même, n'est jamais fausse [5].

L'échec n'entame donc pas ce qui gouverne. Il porte sur l'usage qu'on en fait.

Limite à déclarer : l'habitus est général — la disposition à faire des œuvres — et ne couvre pas l'idée de cette œuvre-ci. Il rend compte du premier régime décrit en section III, celui qui s'appuie sur l'entraînement et la mémoire ; il ne rend pas compte du second.

Déterminé sans préfigurer. Deleuze sépare deux notions que la discussion confond ordinairement : détermination et ressemblance. Le virtuel, écrit-il, loin d'être indéterminé, est complètement déterminé ; sa réalité est structure. Et pourtant l'actualisation rompt avec la ressemblance : les termes actuels ne ressemblent jamais aux singularités qu'ils incarnent, en sorte que l'actualisation est une création véritable. Le virtuel a la réalité d'une tâche à accomplir, d'un problème à résoudre : c'est le problème qui oriente, conditionne et engendre les solutions, mais celles-ci ne ressemblent pas aux conditions du problème [6].

Ce que la proposition a besoin d'établir est exactement là : ce qui précède peut être entièrement déterminé sans préfigurer la figure qui le réalisera.

Emprunt déclaré et partiel. La structure est retenue ; l'ontologie qui la porte est refusée. L'Idée deleuzienne est pré-individuelle, elle n'est dans l'esprit de personne, et son actualisation n'est le fait d'aucun agent. La thèse défendue ici tient au contraire que l'amont appartient à celui qui l'institue. Deleuze est donc convoqué pour une distinction, non pour une métaphysique, et la coupure est déclarée plutôt que dissimulée.

L'antériorité est concédée par l'adversaire principal. Simondon, désigné dès l'ouverture comme le remplaçant probable de la proposition, ne conteste pas qu'il y ait un amont. Il l'affirme : au commencement de la vie, l'image est un faisceau de tendances motrices, une anticipation à long terme de l'expérience de l'objet — comportement qui guide le vivant dans son milieu avant toute expérience et avant toute reconnaissance d'objet. Il la nomme image *a priori*, et parle de schémas d'action existant chez les vivants comme anticipations de comportements possibles [7].

Ce que Simondon refuse n'est pas l'antériorité mais sa finalité : ces images primitives, dit-il, n'ont pas d'autre contenu que les mouvements eux-mêmes — image autokinétique, non finalisée. L'objection sera reprise au *Sed contra*. Elle laisse debout ce que le *videtur quod* avait à établir : quelque chose précède, et ce quelque chose est orienté.

Ce qui précède peut être tenu, ou déplacé, par celui qui le tient. Reste à savoir ce que l'artiste peut faire de ce qu'il tient. La tradition aristotélicienne, relue par Boulnois, distingue deux principes : le principe d'agentivité — l'agent agit par lui-même — et le principe de maîtrise — l'agent est maître d'agir ou de ne pas agir. Le propre de l'agir n'est pas de commencer une série d'événements, ce que les substances naturelles font aussi ; il est de pouvoir inhiber cette causalité. Ce dont un agent est principe maître est précisément l'action dans ce qu'elle a de contingent [8].

L'objection qui vient aussitôt — l'accident a décidé, non l'artiste — est écartée à la source : la responsabilité exige seulement que l'agent soit le principe de l'action ; elle n'interdit pas qu'il soit mû par autre chose au moment de déclencher l'action. Quel que soit le mobile, l'action reste imputable à l'agent, puisque c'est lui qui l'exécute [8].

Duns Scot pousse plus loin en distinguant deux indéterminations : celle des puissances passives, qui est un manque appelant une détermination venue d'ailleurs, et celle de la puissance active, qui vient de la perfection de l'acte et fonde une autodétermination. La volonté n'est pas déterminée par autre chose à vouloir, et elle a des possibilités alternatives dans le présent, pour le même instant, non pas seulement successivement [9].

Bratman, enfin, fournit ce dont la thèse a besoin contre l'inférence adverse. Reconsidérer une intention, montre-t-il, revient à la mettre entre parenthèses : pendant la reconsidération, à proprement parler, on ne l'a plus ; et si l'on s'y réengage, il y a discontinuité historique — l'intention n'est pas l'ancienne conservée, elle a le statut d'une intention neuve [10]. Ce qui établit exactement ce que la section III affirme : quand l'exécution n'est pas conforme, l'idée n'est pas corrigée, une seconde lui est substituée. Et ce qui coupe l'inférence inverse : qu'une idée ait été déplacée ne montre pas qu'il n'y avait pas d'idée.

Réserve de méthode. Le pont entre la philosophie de la volonté et l'idée de l'artiste, je ne l'ai pas trouvé dans la littérature. « Liberté de l'artiste » y désigne à peu près toujours la liberté à l'égard du pouvoir, du marché ou de la censure, non la liberté interne à l'acte de faire. Souriau constatait déjà, au congrès international d'esthétique de 1964, que la question n'avait guère été traitée d'un point de vue strictement esthétique, et posait l'alternative dans laquelle je la retrouve : d'un côté l'exercice de ce que Fichte appelait une liberté vide, de l'autre la soumission à un strict fatalisme [11]. Le franchissement opéré ici est donc une construction, et il est déclaré comme telle. Gilson en donne l'antécédent le plus proche, sans le franchir : le germe de toute œuvre d'art n'est pas un concept mais une idée, et la liberté de l'artiste n'a d'autres limites que celles qui lui sont imposées par les conditions requises pour que l'œuvre puisse exister [12].

V. Sed contra — mais il semble que l'exécution détermine ce qu'elle exécute

L'impulsion n'est pas la forme. Collingwood accorde qu'il y a quelque chose avant l'œuvre, et refuse de l'appeler forme. Quelque chose était là, sans doute, avant que le poème n'existe — une excitation confuse dans l'esprit du poète — mais ce n'était pas la matière première du poème ; il y avait aussi l'impulsion d'écrire, mais cette impulsion n'était pas la forme du poème non écrit [13].

Son critère est la précision. La préconnaissance qui définit le métier, dit-il, n'est pas vague mais précise : qui conçoit sa table comme faisant entre deux et trois pieds de haut n'est pas un artisan. D'où sa question, qui est la forme la plus dure de l'objection : quelles étaient les mesures et spécifications du poème que le poète projetait de composer ?

Il faut noter d'où vient ce critère. Collingwood le construit pour décrire le métier, précisément afin de le refuser à l'art : la distinction de la forme et de la matière, écrit-il, appartient à la philosophie du métier et non à celle de l'art. L'objection est donc réelle mais son étalon est emprunté à ce qu'elle oppose — ce dont le *Respondeo* devra tenir compte plutôt que de l'ignorer.

La préconception totale est impossible. Wollheim la refuse deux fois. Aucune préconception totale du tableau, indépendante de tout engagement avec le médium, n'est une possibilité sérieuse ; et en aucun cas il n'est raisonnable de penser que l'intention appelle une préconception totale dans la tête de l'artiste, une sorte d'image intérieure d'une image extérieure qui n'existe pas encore [14].

Le mécanisme qu'il oppose est perceptif. Le peintre place son corps comme il le fait parce qu'il peint avec ses yeux : ce n'est pas qu'il peigne d'abord et regarde ensuite. Sa dépendance envers lui-même comme spectateur est ce qui maintient le tableau sur ses rails.

Et il vise nommément le régime que la section III décrit. L'art conduit sous l'égide d'une figure idéalisée devient, écrit-il, un art de préconception, où l'œuvre est pensée comme déjà complète dans l'esprit avant que la peinture ne touche la toile ; le terme d'œuvre devient alors impropre, puisque l'art est censé préexister au travail et que la contribution de la main, du pinceau, du médium ne peut plus être qu'une non-pertinence. Il range cette vue parmi les attractions pathologiques [14].

La fin est une fin-en-vue, non un schéma antécédent. Dewey ne conteste pas qu'il y ait une visée, il conteste qu'elle soit fixée d'avance et qu'elle serve d'étalon. Une prédétermination rigide du produit final conduit à un produit mécanique ou académique, de l'ordre du pochoir — et il précise, ce qui coupe l'échappatoire : même si le modèle dont on tire le pochoir existe dans l'esprit et non comme chose physique. L'artiste, ajoute-t-il, se soucie du résultat comme achèvement de ce qui précède, et non en raison de sa conformité ou de sa non-conformité à un schéma antécédent tout prêt [4].

Il faut mesurer où porte le coup. Il ne vise pas l'existence de l'amont : il vise la conformité comme critère. Et il ajoute ce que la conformité fait perdre : les artistes apprennent par leur travail, à mesure qu'ils avancent, à voir et à sentir ce qui ne faisait pas partie de leur plan et de leur intention d'origine.

Winfield porte la même attaque plus loin, et jusqu'à la racine. Une idée qui n'est pas déjà mariée à une configuration sensible, écrit-il, n'est pas encore une idée artistique ; ce qui fait que la créativité artistique mérite ce nom, c'est que l'essence de l'œuvre n'est pas donnée avant sa production mais surgit dans sa réalisation. Il énumère alors les engagements que prend quiconque tient la position inverse : une forme définissable indépendamment du produit, un matériau ne contribuant rien d'essentiel, une signification reproductible en une autre incarnation, et une critique qui consiste à évaluer avec quelle justesse la forme donnée a été incarnée dans le matériau donné. Il les énumère pour conclure qu'ils réduisent l'art à l'artisanat [15].

C'est l'objection la plus exactement dirigée du banc : elle vise le point où la section III se place — un amont relationnel et non sensible — et elle vise l'instrument de mesure que la pratique emploie.

Le contenu de départ est vague et se précise en s'extériorisant. Carroll décrit la genèse comme un affinement. L'artiste commence par un sentiment insistant mais vague, qu'il cherche à mettre au net ; il le fait en partie en l'extériorisant, en expérimentant différentes manières de l'exprimer, puis en prenant du recul pour demander si c'est juste. Le tableau est guidé par l'émotion, mais à mesure que le tableau gagne en détail et en définition, l'émotion en gagne aussi [3].

L'objection porte frontalement contre le cas de l'accord augmenté : là où la section III soutient que l'idée est connue et son impact harmonique avec elle, Carroll soutient qu'elle n'est pas connue et qu'elle se détermine en s'exécutant.

Le schéma précède, mais il est fait. Gombrich accorde plus qu'aucun autre, et retire autrement. Il accorde qu'un schéma précède, et qu'il est même indispensable : puisqu'un schéma est nécessaire, écrit-il, même un schéma faux est un outil utile, car notre appareil perceptif ne se met en action que s'il est aiguillonné ainsi. Il cite la formule qui résume sa position : la perception peut être regardée comme primairement la modification d'une anticipation [16].

Mais ce schéma est appris. Le copiste procède par schéma et correction : il choisit un vocabulaire de formules hérité, qu'il ajuste ensuite à ce qu'il a devant lui. *Making comes before matching.* Ce qui précède est donc le dépôt d'un apprentissage, et l'antériorité est chronologique sans être première.

L'objection touche la section III en son propre aveu, puisque celle-ci reconnaît que le premier régime s'appuie sur l'entraînement et la mémoire. Elle touche aussi le *videtur quod*, puisque l'habitus de Maritain est par définition une disposition acquise.

L'acte est premier, et le passé se reconstruit depuis lui. Mead récuse que l'objet visé soit déterminé avant l'acte. L'acte s'initie par un stimulus distant et passe par une phase manipulatoire où l'objet reçoit son caractère : c'est la main qui façonne la chose perceptuelle. Et le passé de l'acte, dans sa philosophie du présent, est continuellement reconstruit depuis le point de vue de l'événement émergent [17].

L'objection ne vise ni l'antériorité ni la souveraineté mais l'invariance. Elle ne nie pas qu'on retrouve une direction constante en regardant en arrière ; elle nie que la retrouver établisse qu'on la tenait. Elle est, pour cette raison, immunisée contre le témoignage de celui qui la tenait.

Il faut cependant relever ce que Mead accorde. La simple disponibilité, dit-il, ne confère aucune permanence dans un acte entièrement habituel ; mais là où il y a des réponses alternatives, qui maintiennent l'attention centrée sur le stimulus en faisant ressortir tantôt un caractère tantôt un autre, apparaît la permanence — et le contenu dure alors avec un noyau constant face à des phases changeantes [17]. Il accorde donc un noyau ; il le tient pour engendré par la pluralité des exécutions possibles, non pour antérieur à elles.

L'achèvement se décide, il n'est pas prescrit. Valalas soutient que l'achèvement est relatif. En l'absence d'un sujet extérieur déterminé — le cas des œuvres non figuratives — l'achèvement d'une œuvre paraît être le résultat d'une décision personnelle de l'artiste, qui délibérément ou intuitivement juge qu'il a terminé ; entre une esquisse et une œuvre terminée il n'y a pas de différence qualitative mais une différence de degré [11].

L'objection porte contre l'idée qu'une condition d'achèvement puisse être fixée en amont. Elle vaut d'autant plus que la pratique en cause est abstraite, donc sans modèle contre lequel un seuil pourrait se mesurer.

Passeron, dans le même volume, décrit pourtant un cas qui ne s'y range pas : chez les artistes qui exécutent fidèlement une esquisse mise au point auparavant — Vasarely parle d'exécution aveugle — l'achèvement de l'œuvre coïncide avec la fin de l'exécution, et suit quasi mécaniquement un achèvement interne antérieur qui a permis d'y passer [11]. L'antithèse contient donc, en son propre camp, la description du régime que la section III revendique.

La souveraineté sur le déplacement est-elle une instance, ou un mot ? Le *videtur quod* a fait reposer sur la volonté ce que la matière ne fournit pas : l'accident occasionne, l'artiste dispose. Leibniz oppose à cette construction un dilemme dont aucune branche ne lui laisse de place.

Ou bien la volonté se donne son objet sans raison, par caprice — et l'acte libre est alors irrationnel, inexplicable, le résultat du hasard. Ou bien elle se détermine selon des raisons préexistantes — et alors la distinction entre la volonté et ses motifs devient superflue, puisque ce sont les raisons qui font le travail. Mieux vaut donc admettre d'emblée, conclut-il, que la volonté n'est pas distincte de l'inclination elle-même [18].

Il ajoute que l'indifférence, loin de fonder la liberté, la rendrait impossible : nous ne serions pas libres si rien n'inclinait la volonté et si tout lui était parfaitement indifférent. Et il désamorce par avance le témoignage intérieur — nous croyons notre volonté indifférente parce que nous ne sommes pas toujours conscients des raisons qui nous meuvent ; le sentiment de décider ne vaut pas plus que celui qu'aurait une aiguille de boussole se croyant libre de tourner vers le nord [18].

L'objection ne porte pas sur ce qui précède l'exécution, mais sur ce qui fait que l'artiste tient ici et cède là, à chaque itération. Elle rejoint en cela celle de Mead par une autre voie : chez Leibniz le sentiment de décider est produit par des raisons inaperçues, chez Mead par l'achèvement rétroactif. Deux mécanismes, une même conclusion — la souveraineté serait un effet et non une cause.

VI. Respondeo

Le litige portait d'abord sur un mot. Deux acceptions de forme circulent, et la proposition n'avait pas dit laquelle elle employait. Coomaraswamy note que la scolastique, sans adjectif, dit toujours forme au sens exemplaire — principe d'ordre selon lequel la matière est disposée — tandis que l'usage moderne l'entend plus souvent comme figure physique, au point qu'il est souvent impossible de comprendre ce que les esthéticiens contemporains entendent par ce mot [2]. Dewey, du côté opposé, confirme le diagnostic et en désigne l'origine : c'est surtout à propos des tableaux que la forme se trouve identifiée aux contours [4].

Il faut donc trancher avant de juger, et le verdict change avec l'acception. Sous la lecture figurative, la proposition est fausse : Collingwood, Wollheim et Carroll la réfutent, et la section III ne la soutient pas davantage — ce qui précède n'est pas une image. Sous la lecture exemplaire, elle est vraie, et c'est celle qu'elle emploie.

Cette ambiguïté n'était pas dans la pensée mais dans le texte. La clause d'usage ajoutée à la section II ne corrige donc pas une hésitation : elle bloque une mésinterprétation que l'énoncé publié laissait ouverte.

Ce qui précède est une direction, non une figure — et trois traditions indépendantes le nomment de la même façon. Simondon parle de tendances motrices orientées, antérieures à toute expérience [7]. Mead, décrivant les mêmes faits en un tout autre vocabulaire, parle de tendances qui montrent une certaine direction, l'avenir actif dirigeant le processus [17]. Deleuze parle d'un problème qui oriente sans que les solutions lui ressemblent [6]. Trois auteurs que rien ne rapproche convergent sur le même mot, et ce mot n'est pas forme au sens de figure.

La section III le dit dans les termes de la pratique : ce qui reste constant d'un bout à l'autre du travail est la direction prise dans la relation, non une figure vue d'avance. L'amont existe, il est orienté, il ne préfigure pas.

Trois strates, et chacune a son régime. L'essentiel des objections vient de ce que trois choses distinctes ont été traitées comme une seule.

La technique — poser une touche, tenir une nuance, jouer une gamme — est acquise. Elle s'obtient par des heures d'entraînement mécanique, et sur ce point Gombrich a raison sans réserve : ce que la main sait faire est hérité d'un apprentissage. C'est aussi ce que décrit l'habitus de Maritain, disposition stable et enracinée.

Le codex est stipulé. Il n'est ni vrai ni faux, ni appris : il est posé par décision, et rien n'oblige *Do* à être rouge.

L'idée de cette œuvre-ci est un acte. Elle trace une courbe à travers les paramètres que le codex fixe, et cette courbe ne se déduit pas.

Une fois les trois séparées, plusieurs objections cessent de se contredire. La proposition ne dispute pas la strate de la technique — elle ne l'instruit nulle part, ce qui est une lacune du corpus et non une prétention. Et l'habitus de Maritain, qui paraissait porter en lui la thèse adverse puisqu'il est acquis, décrit la première strate sans toucher les deux autres.

Ce qu'est un codex, et ce qu'il n'est pas. Un codex est une règle instituée, exécutée sans exception, dont on observe ce qu'elle produit. Ce qui varie de l'un à l'autre est ce sur quoi la règle porte et l'endroit où le non-maîtrisé entre. Le hasard n'est jamais dans la règle ; il est toujours dans ce que la règle touche.

Cette formule règle la difficulté centrale, et il vaut la peine de montrer sur quoi elle repose. Le codex chromatique porte sur une correspondance entre hauteurs et couleurs, et le non-maîtrisé y entre par la perception, puisque l'œil ne peut vérifier ce que la main a fait. Le Codex de la Langue Feinte porte sur une contrainte lexicale, et son critère de réussite n'est pas un écart mesuré mais l'audibilité d'une courbe : une transmutation peut satisfaire toutes les règles et échouer. *Monadology* pose une règle physique, la libère, et retire l'auteur de la boucle : le hasard y est entièrement produit par la règle qui tourne. *Transcendental Aestheticism* altère une propriété du réel et l'exécute sans reste, le non-maîtrisé y étant nul. *Solabi Vare* livre la forme à la durée et à la main des visiteurs.

Cinq dispositifs, cinq critères de réussite différents, aucun réductible à une fonction. Une fonction correctement appliquée ne peut pas rater ; un codex le peut, et la Langue Feinte va jusqu'à nommer ce mode d'échec — une courbe plate, strate homogène sans intention, est une faute qui ne sanctionne la violation d'aucune règle. Le codex contraint une production ; il ne la remplace pas.

Winfield : le moteur n'est pas l'essence. L'objection la plus exacte du banc soutient qu'une idée non mariée à une configuration sensible n'est pas encore artistique, et que l'essence de l'œuvre surgit dans sa réalisation [15].

Le premier point s'accorde. Une correspondance isolée — *Do* est rouge — n'est pas une œuvre : c'est un code. Ce que la pratique tient en amont n'est jamais une information seule mais une relation entre plusieurs, avec le silence, avec la règle, et c'est la projection de cette relation qui est définie.

Le second ne suit pas. Que l'œuvre n'existe pas sans réalisation est vrai, et la pratique l'affirme aussi bien : sans exécution il n'y a pas d'œuvre. Mais on ne peut en tirer qu'avant la réalisation rien n'est déterminé. L'exécution est un moteur de possibilités : elle propose des variations, elle est actrice de la réalisation, elle n'est pas auteur de l'idée. Or ce qui produit ne trie pas. Le tri suppose un critère, et ce critère n'est pas dans ce qui a été produit.

C'est ici que la formule du codex tranche : le hasard n'est jamais dans la règle, il est toujours dans ce que la règle touche. Winfield décrit correctement l'entrée du non-maîtrisé, et l'attribue à tort à l'amont.

Ce qui manque à sa position est une distinction que la pratique tient pour première : celle de l'émetteur et du récepteur. Que l'œuvre n'existe pas tant qu'elle n'est pas reçue ne dit rien de ce que l'émetteur tenait.

Gombrich : le matériau est hérité, l'acte est propre. L'objection tient dans un glissement. Le schéma est appris, donc il n'est pas propre. Le premier terme s'accorde entièrement : l'émetteur est aussi humain que le récepteur et soumis aux mêmes conditions ; sa culture, sa mémoire, sa main sont formées par ce qu'il a reçu. Le second ne suit pas.

Deux raisons. La première est que le mécanisme de Gombrich tourne sur le *matching* : le schéma se corrige contre un prototype. Un codex n'a pas de prototype. Il n'est pas corrigé, il est institué, et l'objection perd là son moteur — elle peut encore dire d'où vient le matériau, non ce qui le valide.

La seconde est que schéma et codex ne sont pas au même étage. Le schéma est de l'art de faire ; un codex ne dit pas comment tenir la nuance ni charger le pinceau. L'objection est juste, et porte sur la première strate.

Ce qui appartient à l'émetteur n'est donc pas un contenu mais un acte : avoir institué cette règle-ci plutôt qu'une autre, dans un matériau entièrement hérité, et entreprendre d'émettre. Boulnois donne la forme de cette réponse : mû indirectement par autre chose, l'agent exécute directement, et l'action lui reste imputable [8].

Le prix est à déclarer. Il ne reste alors rien de pré-stipulatif dans l'amont. Tout le matériau vient d'ailleurs ; seule la stipulation est propre.

Mead : ce qui émerge est un faisceau, et un faisceau ne trie pas. L'objection suppose un événement émergent depuis lequel le passé se reconstruit. Cette description est réductrice. Ce qui émerge d'une exécution n'est pas un événement mais un faisceau : plusieurs choses ont eu lieu, plusieurs pouvaient être retenues, et ce qui l'a été l'a été par un tri. Or un tri suppose un critère qui n'est pas dans le faisceau — le même argument qu'au mouvement précédent, appliqué au temps plutôt qu'à la matière.

Mead le concède d'ailleurs. La permanence, dit-il, n'apparaît que là où il y a des réponses alternatives, et il en tire un noyau constant sous des phases changeantes [17]. La structure est donc commune : une pluralité, et quelque chose de constant à travers elle. Le désaccord ne porte plus que sur l'ordre — chez lui le noyau est engendré par la pluralité, ici il la précède et sert à trier.

Ce qui reste debout n'est pas nul. Que le critère ait opéré n'établit pas qu'il ait été formulé avant. Il ne l'établit que là où il est consigné — et il l'est partout où le codex est écrit avant l'exécution. La réponse est donc forte en régime prescrit et faible ailleurs, sans que l'improvisation soit pour autant sans critères : elle en a, ils ne laissent simplement pas de trace propre. La différence n'est pas entre critère et absence de critère, mais entre écrit et non écrit.

Dewey : mesurer n'est pas juger, et la boucle n'est pas toujours disponible. L'objection suppose que la conformité serait offerte comme critère de valeur. Elle ne l'est pas. L'écart entre ce que la règle prescrit et ce que la main produit n'est pas un verdict sur l'œuvre : c'est une grandeur constatée, et une information sur ce qui s'est passé.

Cette réponse ne vaut pas partout, et il faut la restreindre. Elle vaut pour le codex chromatique, où la boucle perceptive est coupée : une déficience de la vision des couleurs empêche l'autocorrection, et l'écart y est alors la seule information disponible sur ce que la main a fait. Elle ne vaut pas pour les autres codex, dont les critères de réussite sont autres et dont aucun ne mesure d'écart.

L'antithèse fournit elle-même la raison de cette restriction. Wollheim, dont tout le dispositif repose sur le peintre spectateur de sa propre toile, pose que la thématisation exige un œil capable de distinctions fines, et que si les exigences excèdent ce que les organes du corps peuvent satisfaire, même après un long apprentissage, elle s'arrête net [14]. Le modèle qu'il oppose a donc une condition organique déclarée par son auteur, et la pratique en cause tombe hors d'elle.

Une thèse, deux régimes. Il faut conclure par ce que les mouvements précédents ont fait apparaître trois fois. Là où la boucle perceptive fonctionne — au piano, dans le sable — l'exécution engendre des dérivées que l'artiste adopte ou écarte, et ce qui la limite n'est pas la matière mais la fenêtre du temps. Là où elle est coupée, une règle instituée tient la place de l'organe.

Ce n'est pas un aménagement introduit pour sauver la proposition. C'est la même structure rencontrée chez Wollheim, qui pose la condition organique de son propre modèle, et chez Passeron, qui décrit sous le nom d'exécution aveugle le régime où l'achèvement suit un achèvement interne antérieur [11].

VII. Verdict

Anticipated.

La proposition, lue au sens que la clause d'usage fixe, est vraie : ce qui précède l'exécution est un principe d'ordre déjà déterminé, et l'exécution le réalise. Elle est aussi entièrement anticipée. Thomas d'Aquin l'énonce dans la question *De ideis* avec un appareil de distinctions que la proposition n'a pas : l'idée comme forme imitée par l'intention d'un agent qui se prédétermine une fin ; l'exemple de la maison, où rien n'est copié ; et la forme accidentelle, qui loge par avance l'écart d'exécution sans que l'idée en soit atteinte [1].

Le verdict ne signifie pas que la proposition est fausse, ni qu'elle doive être retirée. Il signifie que son noyau existe déjà dans la littérature, et que ce qui lui appartient se situe ailleurs que dans l'énoncé — dans ce que la disputatio a dû construire pour le défendre, et qui figure en section IX.

L'énoncé reste. Il reçoit une clause d'usage et non une réécriture : la proposition est la première de l'ensemble, et le terme qu'elle emploie gouverne ceux qui la suivent. Il ne pouvait pas rester indéterminé.

Conséquence de portée. La définition posée ici s'étend à toute occurrence de *forme* dans le corpus fondateur. Aucune proposition n'a été relue sous elle ; chacune devra l'être à son tour, et aucune ne doit être citée en appui sans que l'acception y ait été vérifiée. La proposition 6 — le geste EST l'idée — est le cas le plus exposé : sous la clause, elle affirme que le geste est un principe d'ordre, ce qui la rend soit plus forte soit incohérente. La note ne le tranche pas.

VIII. Dette

Thomas d'Aquin, *De veritate* q. 3, pour le noyau de la proposition. Bonaventure, via Coomaraswamy, pour la forme comme relation et la distinction des deux acceptions. Coomaraswamy pour la forme accidentelle et le diagnostic du rétrécissement moderne. Maritain, via Weitz, pour l'art comme habitus et l'échec comme défaut d'usage. Deleuze pour la séparation de la détermination et de la ressemblance, en emprunt partiel, l'ontologie refusée et la coupure déclarée. Simondon pour l'image *a priori*. Boulnois pour le principe de maîtrise et l'imputation malgré le mobile. Duns Scot, via Pasnau et Van Dyke, pour les deux indéterminations et la liberté synchronique. Bratman pour la mise entre parenthèses et les trois régimes de la reconsidération. Gilson pour la distinction du concept et de l'idée dans le germe de l'œuvre.

Instruits et écartés : le concept objectif de Suárez, qui appartient à une doctrine de la signification et non de la production ; et la distinction thomiste de l'*id quo* et de l'*id quod*, dont les textes montrent que la conception est les deux, et qu'elle est le terme de l'acte plutôt que son principe antérieur [19].

IX. Ce que la note établit en propre

Trois choses, qui ne figurent ni dans l'énoncé audité ni, à ma connaissance, dans la littérature.

Les trois strates. Technique acquise, codex stipulé, idée de l'œuvre actée. Leur confusion est ce qui rendait l'objection de Gombrich indécidable ; une fois séparées, elle s'accorde sans emporter le reste. Le corpus n'instruit nulle part la première strate — l'art de faire, l'entraînement, la main. C'est une lacune du corpus, non de la recherche.

Le lieu du non-maîtrisé. Un codex est une règle instituée, exécutée sans exception, dont on observe ce qu'elle produit ; ce qui varie de l'un à l'autre est ce sur quoi la règle porte et l'endroit où le non-maîtrisé entre. Le hasard n'est jamais dans la règle ; il est toujours dans ce que la règle touche. Cinq dispositifs l'attestent avec cinq critères de réussite différents — perception, courbe audible, processus lâché, exécution sans reste, durée — et aucun n'est réductible à une fonction, puisqu'une fonction correctement appliquée ne peut pas échouer.

Le régime double. La proposition tient sous un seul énoncé et se réalise sous deux régimes, selon que la boucle perceptive est disponible ou coupée. La distinction n'est pas introduite pour la sauver : elle se rencontre chez Wollheim, qui déclare la condition organique de son propre modèle, et chez Passeron, qui décrit le régime de l'exécution aveugle.

X. Condition de falsification

La note est falsifiée par un cas documenté où l'amont serait une figure — une image dont les traces établissent qu'elle était tenue avant, avec ses spécifications, et non un principe d'ordre.

Le régime double est falsifié dans les deux sens. Par un cas, en régime prescrit, où l'achèvement se serait décidé pendant l'exécution alors que la prescription était complète. Ou par un cas, hors régime prescrit, où la condition d'achèvement aurait été énonçable avant.

La constance de la direction est falsifiée par un déplacement non attribuable : un cas où, aux traces — écrits, esquisses, prises successives, règle consignée — la direction a changé sans qu'aucune décision soit repérable autrement que par reconstruction après coup. C'est la clause la plus exposée, celle où l'objection de Mead demeure entière, et aucun cas daté n'a été produit dans un sens ni dans l'autre au moment de clore la note.

XI. Objections restantes

Leibniz. La souveraineté sur le déplacement de l'idée est affirmée en section III et défendue au *videtur quod* ; le dilemme de Leibniz la vise et ne reçoit pas de réponse ici. L'objection ne porte pas sur ce qui précède l'exécution mais sur ce qui fait que l'artiste tient ici et cède là, à chaque itération. C'est un autre registre — la raison de l'acte, et par extension la raison d'émettre — que la proposition n'instruit pas. Elle est nommée, non résolue, et reportée.

Mead. Réduite, non éliminée : le tri suppose un critère, mais la trace écrite n'a pas encore été montrée départageant un critère formulé d'avance d'un critère reconstruit. Voir la condition de falsification.

Gombrich. Accordée sur la première strate. Elle laisse ouvert que le codex soit bâti avec un matériau acquis — sans que cela permette d'inférer qu'il n'est qu'un acquis, pas plus qu'appris ne permet d'inférer non propre.

L'institution comme processus. Les *72 Facettes de Paris* posent un cas que la proposition ne prévoit pas : la règle n'y est pas posée en un acte, elle se construit par aller-retour entre une géographie fixée d'avance et l'écriture de la valse. Un principe d'ordre peut se bâtir ; la proposition est muette sur la manière dont il se bâtit.

Platon. La *République* X tient que le critère de correction appartient à l'usager et non au fabricant, et que celui-ci ne détient qu'une opinion droite reçue de lui [20]. La topologie est proche de celle du corpus, et la conséquence inverse : l'émetteur ne reçoit pas sa règle de la réception, n'ayant sur elle aucune maîtrise. La raison de ce refus — l'œuvre n'a pas de critère d'usage public, à la différence de la flûte — est posée sans être instruite.

Cage. Il institue lui aussi une règle avant l'exécution, et emploie *forme* au sens de morphologie de la continuité, non de figure : le partage retenu ici se vérifie chez le témoin le plus éloigné [21]. Il ne supprime pas le jugement, il le déplace — vous n'avez pas de contrôle, dit-il, sauf dans la manière de concevoir les questions que vous posez, et ce qui peut être analysé ou critiqué dans mon travail, ce sont les questions que je pose [22]. Et il juge sa propre partition déterminée un objet plus inhumain qu'humain, où les sons se sont assemblés pour contrôler un être humain, l'interprète [21].

Le cas n'est pas instruit plus avant, et il est instruisible. Daniel Charles y voit une contestation du primat de la fin, et tient les dernières partitions de Cage pour luxueusement superflues en ce qu'elles réfutent la tendance de la tradition à élever à l'absolu l'*a priori* de l'œuvre, son essence codifiée dans son graphisme [11]. L'objection vise ce qu'une règle écrite d'avance prétend tenir, et elle attend une note propre.

L'amont inconscient. Je n'ai pas trouvé de traitement constitué de l'hypothèse qui frapperait ensemble l'antériorité et la souveraineté : que ce qui gouverne la production échappe à la conscience de celui qui produit. Collingwood la nomme et l'écarte en un paragraphe [13]. C'est la seule lacune de la note qui joue contre l'antithèse.

RÉFÉRENCES

[1] Thomas Aquinas. *Questions disputées sur la vérité*, q. 3, *De ideis*. Translated by the monks of the Abbaye Sainte-Madeleine du Barroux, 2nd digital edition, docteurangelique.free.fr, 2012.

[2] Coomaraswamy, A. K. (1946/2007). *Figures of Speech or Figures of Thought? The Traditional View of Art*, revised edition, with previously unpublished author's notes. World Wisdom. First edition: Luzac & Co., London, 1946.

[3] Carroll, N. (1999). *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. Routledge.

[4] Dewey, J. (1934). *Art as Experience*. Minton, Balch & Company.

[5] Weitz, M. (ed.) (1959). *Problems in Aesthetics: An Introductory Book of Readings*. Macmillan. DOI 10.2307/892728.

[6] Deleuze, G. (2004). *Difference and Repetition*, trans. P. Patton. Continuum. DOI 10.5860/choice.32-1461.

[7] Simondon, G. (2023). *Imagination and Invention*, trans. J. Hughes and C. Wall-Romana. Univocal.

[8] Boulnois, O. (2021). *Généalogie de la liberté*. Seuil.

[9] Pasnau, R. and Van Dyke, C. (eds.) (2008). *The Cambridge History of Medieval Philosophy*. Cambridge University Press. DOI 10.5860/choice.49-0775.

[10] Bratman, M. E. (1987). *Intention, Plans, and Practical Reason*. Harvard University Press.

[11] Aler, J. (ed.) (1968). *Actes du Cinquième Congrès International d'Esthétique, Amsterdam 1964*. Mouton, The Hague and Paris. Contributions cited: D. Charles, "L'esthétique du 'non finito' chez John Cage", p. 219; É. Souriau, "Art et innovation", p. 25; R. Passeron, "Sur l'achèvement de l'œuvre en peinture", p. 253; T. D. Valalas, "Quelques réflexions sur le non-finito", p. 260.

[12] Gilson, É. (1962). *L'Être et l'Essence*, 2nd revised and enlarged edition, "Problèmes et Controverses" series. Vrin.

[13] Collingwood, R. G. (1938). *The Principles of Art*. Clarendon Press. Edition consulted: Oxford University Press, 1981.

[14] Wollheim, R. (1987). *Painting as an Art*, Bollingen Series XXXV·33, A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts. Princeton University Press.

[15] Winfield, R. D. (2001). *Autonomy and Normativity: Investigations of Truth, Right and Beauty*. Ashgate.

[16] Gombrich, E. H. (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Bollingen Series XXXV·5, A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts. Bollingen Foundation, New York; distributed by Pantheon Books.

[17] Mead, G. H. (1938). *The Philosophy of the Act*, ed. C. W. Morris. University of Chicago Press.

[18] Rateau, P. (2018). *Leibniz on the Problem of Evil*. Oxford University Press. DOI 10.1093/oxfordhb/9780199744725.013.004.

[19] Weitz, M. (1988). *Theories of Concepts: A History of the Major Philosophical Tradition*. Routledge.

[20] Plato. *Republic*, Book X, 596b-602b.

[21] Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Wesleyan University Press.

[22] Patterson, D. W. (ed.) (2002). *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*. Routledge. ISBN 0-8153-2995-4.

CITER CETTE ŒUVRE

Quercy, A. (2026). Ce qui précède l'exécution : direction, non figure. Art Quam Anima Publishing New York. https://doi.org/10.5281/zenodo.22771432

DOI (cette version)	10.5281/zenodo.22771432
Déposé le	Version 1 · 2026-09-15
Licence	CC BY 4.0

ISSN: demande en cours — Centre ISSN américain, Library of Congress

© 2026 Arnaud Quercy

Publié par Art Quam Anima Publishing New York,
un nom commercial de AQA Publishing LLC

c/o Northwest Registered Agent, 418 Broadway Ste N
Albany, NY 12207, USA
+1 917-764-5470

NY DOS ID 7624376 · Assumed Name ID 7658709

publishing.artquamanima.com

Dernière mise à jour: 2026-09-15

URI persistante: https://publishing.artquamanima.com/fr/papers/2026/08/ce-qui-precede-lexecution-direction-non-figure-5deh.pdf