

LES ARTS ET LES IMAGES

*DIALOGUES AVEC
DOMINIC McIVER LOPES*

Laure Blanc-Benon (dir.)
& Dominic McIver Lopes

Important :

les déclinaisons numériques de cet ouvrage ne contiennent pas les illustrations.

ISBN : 979-10-231-3670-8

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES



PHILOSOPHIES

Les Arts et les Images se veut une introduction aux principaux terrains d'investigation de Dominic Melver Lopes, philosophe canadien contemporain, figure incontournable de l'esthétique et de la philosophie de l'art en langue anglaise au cours des vingt dernières années. Il ouvre une réflexion sur les méthodes employées en esthétique et philosophie de l'art aujourd'hui, qu'on soit un philosophe dit « analytique » ou bien « continental », Lopes cherchant à penser le lien entre les deux traditions.

À travers leur textes respectifs, Laure Blanc-Benon, Jacques Morizot et Frédéric Pouillaude instaurent un dialogue avec Dominic Melver Lopes, sur plusieurs de ses livres : *Understanding Pictures* (1996), ouvrage de référence sur la question philosophique des images et de la représentation ; *Beyond Art* (2014), livre qui traite de la question classique au XX^e siècle de la définition de l'art, et *Four Arts of Photography* (2016) dans lequel Dominic Lopes met en avant une nouvelle philosophie de la photographie. À ce dialogue s'ajoutent quatre textes de Lopes inédits en français, portant sur la méthode de l'esthétique et de la philosophie de l'art et également sur la question de la beauté et de la valeur esthétique.

Dominic Melver Lopes est professeur au département de philosophie de l'université de Colombie Britannique (UBC). Depuis *Understanding Pictures* (1996), ouvrage mondialement reconnu, les travaux de Dominic Melver Lopes portent principalement sur l'esthétique et notamment sur la valeur esthétique et épistémique des images ; les nouvelles formes d'art ; les théories de l'art ; ou l'image photographique.

Laure Blanc-Benon est maîtresse de conférences en philosophie à Sorbonne Université et membre du Centre Victor Basch. Elle est l'auteure du livre *La Question du réalisme en peinture* (Vrin).

Sorbonne Université Presses
www.sup.sorbonne-universite.fr

Contenu de ce document :
Laure Blanc-Benon (dir.) - Les arts et les images. Dialogues avec Dominic Melver Lopes · PDF complet

LES ARTS ET LES IMAGES



PHILOSOPHIES

Collection fondée et dirigée par Marwan Rashed

Malebranche. Mathématiques et philosophie
Claire Schwartz

Le Monde en projets. Une lecture de la théorie des symboles de Nelson Goodman
Alexis Anne-Braun

La Jeune Fille et la Sphère. Études sur Empédocle
Marwan Rashed

LES ARTS ET LES IMAGES

*DIALOGUES AVEC
DOMINIC MCIVER LOPES*

Laure Blanc-Benon (dir.)

Ouvrage publié avec le concours
de l'EA 3552, « Métaphysiques : histoires, transformations, actualité »
et de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

Sorbonne Université Presses est un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2019, 2023
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0615-2

Composition : 3d2s/Emmanuel Marc DUBOIS (Paris/Issigeac)

SUP
Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris
tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

UNE NOUVELLE APPROCHE EN ESTHÉTIQUE ET PHILOSOPHIE DE L'ART

Laure Blanc-Benon

Plus de vingt ans après la parution d'*Understanding Pictures*, il nous paraît important de consacrer un ouvrage en français à l'œuvre de Dominic McIver Lopes qui aille au-delà des images et de la représentation iconique présentée dans son premier livre. Ce premier argument en faveur de cette publication se décompose en plusieurs autres que l'on peut énumérer pour introduire la structure du présent ouvrage.

Premièrement, le champ de l'esthétique analytique est très vivant comme en témoignent les domaines de recherche couverts par le *Journal of Aesthetics and Art Criticism* et le *British Journal of Aesthetics* créés respectivement en 1942 et 1960. En vingt ans, Dominic Lopes a abordé quantité de questions variées dans ce champ de l'esthétique et de la philosophie de l'art et à ce titre son œuvre constitue une bonne introduction à l'esthétique analytique. Depuis *Understanding Pictures*, et sans compter les thèmes abordés dans ses articles, ses livres ont porté sur la valeur esthétique et épistémique des images (*Sight and Sensibility: Evaluating Pictures*, 2005), les nouvelles formes d'art (*A Philosophy of Computer Art*, 2009), les théories de l'art (*Beyond Art*, 2014) ou l'image photographique (*Four Arts of Photography*, 2016). En 2018, il a publié *Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value* dont la troisième partie du présent ouvrage est une amorce ainsi qu'un recueil rassemblant ses principaux articles sous le titre *Aesthetics on the Edge: Where Philosophy*

*Meets the Human Sciences*¹. Or, jusqu'à présent, seuls ont été traduits en français le livre *Understanding Pictures* sous le titre *Comprendre les images* ainsi que l'article intitulé « Le réalisme iconique », paru dans *Esthétique Contemporaine: Art, Représentation, Fiction*, en 2005². Il était donc devenu impératif de ne pas attendre vingt autres années avant de faire connaître au public francophone l'œuvre de ce philosophe canadien contemporain, devenu une figure incontournable de l'esthétique et de la philosophie de l'art en langue anglaise de ces dernières années.

10

Deuxièmement, Lopes conduit en permanence une réflexion sur les méthodes en philosophie et plus spécifiquement en esthétique et en philosophie de l'art. De manière remarquablement nette et explicite, il explique dans « Les trois dimensions de l'esthétique » les rapports qu'entretiennent l'esthétique et la philosophie de l'art dans la tradition analytique depuis les années 1960, en faisant remonter l'histoire de ces rapports à Platon et Aristote et au moment fondateur du système des beaux-arts analysé par Paul Oskar Kristeller. Or, tout en insistant sur cette généalogie, il montre en filigrane comment la philosophie dite *continentale* a eu une autre histoire et a pensé autrement et de manière plus conflictuelle le rapport entre esthétique et philosophie de l'art à cause de l'importance de l'idéalisme allemand pour la pensée esthétique et de l'opposition structurante entre Kant (esthétique) et Hegel (philosophie de l'art). En France, il est courant de voir s'opposer dans des postures figées les partisans de l'esthétique et les partisans de la philosophie de l'art, comme si pratiquer les deux à la fois relevait de l'imposture. Lopes explique au contraire qu'au sein de la philosophie analytique, « l'esthétique et la philosophie de l'art se recoupent ; on s'adonne de nos jours aux deux à la fois mais ce sont deux choses

1 Dominic McIver Lopes, *Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value*, Oxford, OUP, 2018; *Aesthetics on the Edge: Where Philosophy Meets the Human Sciences*, Oxford, OUP, 2018.

2 Dominic McIver Lopes, *Comprendre les images. Une théorie de la représentation iconique*, trad. Laure Blanc-Benon, Rennes, PUR, coll. « Aesthetica », 2014; « Pictorial Realism », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 53, n° 3, 1995, p. 277-285; « Le réalisme iconique », trad. Jacques Morizot, dans *Esthétique Contemporaine. Art, Représentation, Fiction*, J.-P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet (dir.), Paris, Vrin, 2005.

distinctes³ ». L'esthétique s'occupe « d'un type spécifique de valeur » ; les objets étudiés sont multiples, l'art n'étant qu'un cas particulier auquel est appliquée la question esthétique. À l'inverse, la philosophie de l'art traite d'emblée de l'art, des arts et des œuvres, pour leur poser des questions d'ordres variés et ne recoupe que partiellement la question esthétique⁴. Acquérir les outils pour penser les rapports entre esthétique et philosophie de l'art mais aussi ceux entre philosophie analytique et continentale est une chance que nous offre la réflexion méthodologique conduite par Lopes.

Troisièmement, Lopes est lui-même avide de dialogue et ne pense pas la philosophie comme un travail d'écriture solitaire. Or pour la première fois en français, trois chercheurs proposent des lectures de son travail auxquelles il répond de manière constructive dans « Le Pluralisme méthodique » dans la deuxième partie, chapitre 4.

Ceci étant posé, comment appréhender la construction de ce livre dans sa dimension à la fois collective – quatre auteurs y dialoguent – et monographique – les thèses de Lopes y sont discutées ? Dans la première partie, Pouillaude, Morizot et Blanc-Benon discutent les thèses présentes dans trois livres de Lopes en insistant à chaque fois sur sa démarche argumentative. Les trois livres choisis illustrent la variété des objets d'étude. Dans *Comprendre les images*, on se demande comment les images figuratives font référence à leur sujet. Dans *Beyond Art*, on revient à des réflexions plus générales sur les théories de l'art et l'on s'interroge sur la validité de la question « qu'est-ce que l'art ? ». Enfin, dans *Four Arts of Photography*, le traitement d'un type particulier d'images permet de réfléchir sur les différentes sortes d'art photographique. Dans sa réponse

3 Voir *infra*, p. 122.

4 « La philosophie de l'art, rameau sorti de la branche de l'esthétique dans les années 1960, s'occupe de la nature de l'art en général et de celle des arts individuels, des catégories ontologiques auxquelles les œuvres d'art appartiennent, des mécanismes employés par les œuvres d'art (par exemple, la fiction et la dépeintion), des différents genres de cognitions que les œuvres d'art exigent de ceux qui les produisent et les consomment (par exemple, la créativité et l'interprétation) et des valeurs que les œuvres d'art incarnent, en incluant la valeur esthétique mais sans s'y limiter. », *infra*, p. 122.

à ces trois textes qui ouvre la deuxième partie sur les « Questions de méthode », Lopes commence par préciser et défendre sa méthode au-delà de la diversité des objets abordés dans la première partie (les images, les arts, la photographie). Cette réflexion sur le « pluralisme méthodique » est également au cœur de l'article central intitulé « Les trois dimensions de l'esthétique ». Lopes y soutient une nouvelle approche de l'esthétique qui met la théorie à l'épreuve des faits empiriques dans ce qu'il appelle une « esthétique de second ordre ». Enfin, la dernière partie sur « la valeur esthétique » est consacrée à son travail le plus récent sur la beauté et exemplifie cette méthode défendue en amont.

12 Pourquoi la méthode est-elle au cœur du questionnement ? On remarque chez Lopes un souci constant et fécond de faire œuvre de synthèse en s'attaquant à des débats classiques en philosophie analytique, qui trouvent souvent à s'exprimer sous forme d'articles se répondant sur plusieurs années, notamment dans le *British Journal of Aesthetics* et le *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Le premier point de méthode consiste à toujours distinguer dans une théorie le problème auquel elle s'attaque des questions et des réponses qu'elle formule pour le résoudre. Le problème et la question ne sont pas la même chose. Par exemple, le problème de la représentation iconique peut susciter différentes questions philosophiques. Or, on peut avoir tendance, d'une manière qui rappelle la pratique de la dissertation philosophique en France, à faire dialoguer entre eux des auteurs qui ne répondent pas aux mêmes questions, bien que le problème général abordé soit le même. Nelson Goodman et Richard Wollheim traitent tous les deux du problème de la représentation iconique ; mais dans *Langages de l'art* Nelson Goodman pose la question de la référence et de la relation de représentation quand Wollheim, dans *Painting as an Art*, pose celle, plus circonscrite, de la perception d'un tableau et de la nature de la représentation en peinture. C'est parce qu'on a tendance à confondre le problème et la question posée que les contradictions nous paraissent parfois insurmontables. Or, en distinguant avec soin le problème des questions et des réponses que l'auteur apporte au problème en question, Lopes parvient à ne pas rejeter unilatéralement certaines théories et à en retenir ce qui permet de construire un programme de recherche pour

le futur. Par exemple, *Comprendre les images* est le livre qui a permis de dépasser de manière féconde l'opposition stérile entre les partisans d'une conception symbolique et les partisans d'une conception psychologique (ou *perceptuelle*) de la représentation iconique⁵. La philosophie apparaît d'abord comme l'art de comprendre pourquoi et comment deux personnes peuvent affirmer deux choses contraires tout en étant persuadées d'avoir raison et en faisant appel à leur intuition sur la question posée. C'est ce qui permet par exemple à Lopes de forger, grâce à l'énoncé d'un certain nombre de contraintes, la théorie de la reconnaissance d'aspect dans *Comprendre les images*.

LES IMAGES, LES ARTS, LA PHOTOGRAPHIE

Dans « *Comprendre les images* et la question de la référence iconique », Frédéric Pouillaude explique que la théorie de la reconnaissance d'aspect a le mérite de réconcilier approche perceptuelle (quand la représentation iconique est fondée sur une capacité perceptive particulière) et approche symbolique (quand la représentation iconique est fondée sur l'appartenance de l'image à un système symbolique particulier). Il touche au cœur de l'argumentation de Lopes en s'intéressant à la référence iconique. Dans le cadre de sa théorie de la reconnaissance d'aspect, selon laquelle un système symbolique sélectionne toujours les aspects du sujet qu'il permet ou ne permet pas de représenter, Lopes défend « contre Goodman, [...] une théorie de la référence iconique au moins partiellement fondée sur les propriétés visuelles de l'image⁶ ». Prolongeant les analyses de Lopes, Pouillaude étudie trois cas particuliers d'images – les images fictionnelles, les images génériques et les images

5 Nous renvoyons sur ce point au début du chapitre « *Comprendre les images* et la question de la référence iconique » dans lequel Frédéric Pouillaude explique très clairement l'opposition entre les deux approches. Pour résumer, l'approche symbolique considère que les images représentent quelque chose en vertu de leur appartenance à un système symbolique arbitraire dont nous apprenons à maîtriser le code, quand l'approche perceptuelle insiste au contraire sur le rôle de la perception visuelle dans notre compréhension de la référence des images.

6 Voir *infra*, p. 29.

à références indirectes – dans lesquels l'image ne résulte pas d'« une situation de coprésence entre l'objet représenté et le producteur de la représentation⁷ ». La question de la référence iconique se pose alors de manière plus complexe quand le sujet de l'image n'est pas forcément identique aux sources de l'image ou à ses référents éventuels. Pouillaude insiste sur la nécessité de tenir compte du contexte pragmatique et des savoirs extérieurs à l'image pour identifier correctement le sujet de ces images dans lesquelles le décalage entre sujet, source et référent risque de mettre en échec le phénomène de la reconnaissance.

14

Dans *Beyond Art*, Lopes affirme qu'« une partie du travail de la philosophie de l'art consiste à trouver – et non à tenir pour acquis – quel est son objet d'étude⁸ », ce qui le conduit à rejeter la question « qu'est-ce que l'art ? » au motif qu'elle n'est pas la bonne question que la philosophie doit poser à l'art et à préférer ce qu'il appelle une « *buck-passing theory of art* » (une théorie de l'art qui « passe la main »), dans laquelle la réponse à la question « Qu'est-ce que l'art ? » ouvre à son tour sur de nouvelles questions sur chaque art particulier plus qu'elle ne débouche sur une définition de l'Art au singulier. La théorie se déplace alors sur le terrain d'une théorie des arts et de théories des arts, seules capables de rendre compte du fait qu'un *x* particulier soit considéré comme de l'art. *Beyond Art* est d'abord un ouvrage de synthèse sur la question classique de la définition de l'œuvre d'art et des théories de l'art en philosophie analytique⁹. Dans « *Beyond Art: libérer l'art de son concept* », Jacques Morizot met en valeur les enjeux méta-esthétiques de *Beyond Art*: il montre notamment comment la spécialisation croissante des savoirs (et ce en dehors également du champ de l'esthétique) va de pair avec une volonté de généraliser les résultats. En tournant le dos aux tentatives

7 *Ibid.*, p. 32.

8 « *Part of the job of philosophy of art is to work out – not take for granted – what its object of study is* », dans Dominic Mclver Lopes, *Beyond Art*, Oxford, OUP, 2014, p. 4.

9 Les étudiants francophones ne connaissent souvent ces débats que par Danielle Loriès (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, 1988. Ce recueil a fait connaître en France des articles essentiels de Morris Weitz, Nelson Goodman, Arthur Danto, Georges Dickie ou Jerrold Levinson sur la question de la définition de l'art.

du ^{xx}^e siècle de définir le concept d'art, Lopes propose de renoncer à toute tentative de théorisation globale des phénomènes artistiques, sans renoncer pour autant à toute forme de théorie. La théorie a des visages multiples liés au développement historique des arts : une théorie *de l'art* n'est pas la même chose qu'une théorie *des arts* ni la même chose que *des théories des arts*. Morizot met en valeur ces trois niveaux possibles de théorisation en discutant trois points précis : les raisons que nous pouvons avoir de défendre une théorie de l'art (au singulier) qui ne s'occupe pas des arts à un niveau plus local ; le fait que « les arts sont des espèces d'activités vouées à l'appréciation » ; et enfin le cas complexe des œuvres d'art qui ne semblent appartenir à aucune espèce d'art identifiée jusqu'alors (comme le cas de *Fontaine* de Duchamp). L'étude de ces trois points n'épuise pas la richesse et la complexité de *Beyond Art* mais permet de voir comment Lopes propose de ne plus « focaliser l'attention sur le monstre protéiforme de l'art, mais [de] s'en désintéresser pour reprendre contact avec les questions qui naissent de chaque contexte de création¹⁰ ».

Dans *Beyond Art*, Lopes nous invite à ne pas confondre le « dilemme » et la véritable « impasse dialectique ». Nous transformons souvent un simple dilemme, que nous pourrions résoudre en établissant clairement des critères pour choisir entre différentes intuitions qui s'opposent, en une « impasse dialectique », parce que nous ne parvenons pas à nous mettre d'accord sur les critères pour choisir une théorie. Or « ce dont nous avons besoin, ce sont de critères indépendants pour choisir une théorie – de critères qui aillent au-delà de la conformité à nos intuitions¹¹ ». Dans le cas de *Four Arts of Photography*, à l'intuition selon laquelle l'image photographique aurait une spécificité par rapport à d'autres types d'images, à cause du caractère partiellement mécanique de sa production qui lui garantirait une certaine forme d'objectivité, se heurte celle qui fait de la photographie un médium artistique parmi d'autres. Dans « *Four Arts of Photography* : une nouvelle théorie de la photographie ? », Blanc-Benon explique que Lopes ne cherche pas à

10 Voir *infra*, p. 55.

11 Voir Dominic McIver Lopes, *Beyond Art*, *op. cit.*, p. 53.

répondre à la question de savoir si la photographie est un art. Il s'appuie sur un argument sceptique qui dénie à la photographie la possibilité d'être de l'art, pour montrer qu'il existe au moins quatre arts possibles de la photographie, chacun répondant différemment à la question de savoir ce qui fait de certaines photographies des œuvres d'art, tout en s'opposant à chaque fois à une partie de l'argument sceptique initialement formulé. Comme dans *Beyond Art*, Lopes insiste sur les vertus d'une théorie locale et non globale d'un phénomène artistique. Blanc-Benon interroge l'ambiguïté de la construction de *Four Arts of Photography*. Tout en mettant en valeur des options théoriques différentes qui aboutissent à la reconnaissance de quatre formes d'arts de la photographie, Lopes énonce et défend, au cœur de son livre, une nouvelle théorie de la photographie. Celle-ci consisterait principalement en un processus de fabrication de l'image photographique à plusieurs étapes, dans lequel le moment de l'enregistrement n'est plus assimilé à l'essence même de la photographie mais n'en constitue justement qu'une étape. Or, le troisième art photographique, que Lopes appelle « lyrique » – et qui comprend le travail du photographe James Welling ainsi que celui du peintre Gerhard Richter qui déclare de manière ambiguë que ses peintures sont des photographies – exemplifie, et est le seul parmi les quatre arts à le faire, cette nouvelle théorie. La question se pose alors de savoir si Lopes soutient ou non cette théorie comme étant vraie par opposition à l'argument sceptique qui sert de point de départ à sa démonstration.

PLURALISME MÉTHODIQUE ET ESTHÉTIQUE DE SECOND ORDRE

Dans sa réponse à Pouillaude, Morizot et Blanc-Benon, intitulée « Un pluralisme méthodique », Lopes insiste sur le fait que sa méthode n'a pas varié d'un livre à l'autre. Il s'agit toujours de mettre en œuvre une certaine forme de pluralisme qui permet de sortir de l'opposition frontale entre deux intuitions qui ont donné lieu à deux théories qui s'affrontent. Ce pluralisme ne signifie pas l'abandon de toute ambition théorique. Au contraire, il fonctionne de concert avec une approche indirecte des phénomènes artistiques et esthétiques. Au lieu de chercher

à construire directement une théorie à partir de leurs intuitions, les philosophes peuvent aussi s'intéresser aux mêmes phénomènes à partir de la manière dont ils ont été conceptualisés par ce que Lopes appelle « *les hypothèses et les explications scientifiques* en un sens large¹² ». Mais la théorie n'est alors plus interne. Lopes souligne que « dans chacun de ces trois livres, les approches de second ordre, externes, soutiennent un pluralisme qui nourrit – et ne dissout pas – nos ambitions théoriques » et il s'attache, dans ses réponses, à souligner ce que peut apporter le fait de se « libérer des intuitions liées à notre culture » pour penser l'unité d'un phénomène artistique ou esthétique.

Avant les réponses qu'il apporte à Pouillaude, Morizot et Blanc-Benon dans « Le pluralisme méthodique », Lopes avait déjà conduit une réflexion sur la question de la méthode en esthétique et philosophie de l'art et publié en 2016 un article de synthèse intitulé « *Aesthetics and philosophy of art* » qui constitue le chapitre 2 de la deuxième partie, sous le titre « Les trois dimensions de l'esthétique¹³ ». Dans ce chapitre, il s'intéresse très explicitement aux rapports entre esthétique et philosophie de l'art. Il insiste sur le fait que la philosophie de l'art, en tant que discipline, n'a pas pu précéder l'invention d'« un concept de l'art qui regroupe certaines activités ensemble – les beaux-arts – et qui les distingue d'autres activités comme les arts libéraux, les sciences, les sciences appliquées et l'artisanat¹⁴ ». Surtout, il souligne la conséquence importante de cette histoire de l'apparition d'une théorie proprement philosophique des arts, plus récente que l'apparition de l'esthétique – car

12 En ce sens large, il faut intégrer à ces hypothèses et explications scientifiques « la psychologie des images, mais aussi la manière dont l'informaticien comprend les processus d'information, la manière dont l'anthropologue comprend le concept d'art et la description que donne le sociologue de la valeur esthétique, par exemple » (voir *infra*, p. 101).

13 « *Aesthetics and philosophy of art* » est un chapitre écrit par Dominic McIver Lopes pour le *Oxford Handbook of Philosophical Methodology* (Oxford, OUP, 2016). Mais il est aussi paru sous le titre « *Aesthetics in three dimensions* », dans le recueil d'articles de Dominic Lopes intitulé *Aesthetics on the Edge: Where Philosophy Meets the Human Sciences*, Oxford, OUP, 2018. C'est ce deuxième titre que nous avons choisi pour la traduction en français.

14 Voir *infra*, « Les trois dimensions de l'esthétique », p. 123.

même si Baumgarten baptisa l'esthétique en 1850, les théories du beau et de la valeur esthétique remontent à Platon :

la philosophie de l'art possède une communauté de sujets de premier ordre avec la musicologie et la théorie musicale, la linguistique et la théorie littéraire, l'histoire de l'architecture, l'anthropologie de la danse, la sociologie des arts visuels et les autres disciplines universitaires consacrées à l'art. En revanche, le travail philosophique en esthétique possède une communauté de sujets de premier ordre avec les études de la réception esthétique en sciences sociales et comportementales et avec un petit nombre de disciplines, comme l'œnologie, qui traitent d'artefacts qui n'ont pas un statut artistique¹⁵.

18

Après avoir insisté sur la manière dont esthétique et philosophie de l'art recourent toutes les deux d'autres disciplines, mais de manières différentes – et cette différence dans la manière de pratiquer l'interdisciplinarité est sans doute un élément utile pour distinguer l'esthétique de la philosophie de l'art, même quand on pratique les deux à la fois –, Lopes introduit la notion des trois dimensions de la méthodologie sur lesquelles il s'appuie également pour penser le pluralisme méthodique. Ces trois dimensions se traduisent par trois oppositions : « entre philosophie pure et appliquée, entre perspective interne et externe et entre sujet de premier ordre et de second ordre¹⁶ ». L'approche philosophique est « pure » quand il est fait usage de la seule analyse conceptuelle, le plus souvent pour tenter de justifier une intuition sur un phénomène, en l'occurrence artistique ou esthétique ; elle est appliquée quand « observation, expérimentation, usages et traditions » sont des outils complémentaires de l'analyse conceptuelle. La perspective est interne quand la théorie est construite par quelqu'un qui est pris dans la pratique d'appréciation du phénomène étudié ; elle est externe quand on cherche à expliquer les modèles de réception observés sans y prendre part directement. Enfin, comme l'explique Lopes :

15 *Ibid.*, p. 124.

16 Voir *infra*, p. 126.

Une méthode utilise un sujet de premier ordre lorsque les données de base que l'on prend sont : les phénomènes esthétiques ou artistiques tels qu'ils apparaissent à l'observateur philosophe. Elle utilise un sujet de second ordre lorsque les données de base que l'on prend sont : les phénomènes esthétiques ou artistiques tels qu'ils figurent dans les raisonnements et les explications de la recherche empirique en sciences humaines ou en sciences sociales et comportementales¹⁷.

À ce répertoire des dimensions au sein desquelles *peuvent* varier les théories en esthétique et philosophie de l'art, Lopes ajoute une cartographie des « méthodes traditionnelles » qui ont été utilisées historiquement dans les travaux en philosophie analytique de l'art et en esthétique analytique. Il distingue alors non plus trois dimensions possibles de variation de la méthode, mais oppose deux méthodes traditionnelles du passé à une nouvelle méthode qu'il défend comme étant porteuse d'espoir pour résoudre conflits stériles et impasses dialectiques. Il parle de « démonstration critique » pour désigner des travaux d'Arnold Isenberg, Martha Nussbaum ou Alexander Nehamas qui ont pour point commun de produire des descriptions d'œuvres d'art précises qui entretiennent un lien de parenté certain avec la critique d'art. Quant à l'autre méthode traditionnelle qu'il repère dans le champ analytique depuis le début du xx^e siècle, c'est la plus répandue et il la désigne sous le nom d'« analyse conceptuelle ». L'approche de « l'analyse conceptuelle » est plus ou moins pure ou appliquée – il parle de « philosopher depuis son fauteuil » pour désigner l'approche de Georges Dickie se méfiant de l'apport des recherches empiriques. Mais qu'il s'agisse de Georges Dickie, Frank Sibley, David Davies, ou Kendall Walton pour l'analyse conceptuelle ou bien des exemples de « démonstration critique », ce sont toujours des méthodes de premier ordre, pour reprendre le troisième couple conceptuel des trois dimensions de la méthode. Or, Lopes s'emploie à défendre, pour l'avenir, une méthode de second ordre :

17 Voir *infra*, p. 127.

Les chercheurs en sciences humaines et en sciences sociales et comportementales qui étudient l'art empiriquement ont développé des outils puissants pour rassembler leurs données. Les philosophes construisent des théories à partir de ces données ou bien produisent des hypothèses empiriques qui expliquent ces données¹⁸.

20

Et c'est cette approche de second ordre qu'il adopte dans les deux textes de la troisième partie sur la valeur esthétique: « Les experts: des guides vers la valeur esthétique » et « Beauté: le réseau social », qui préfigurent *Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value*. Ces deux textes interrogent la question de la valeur esthétique en s'appuyant sur des travaux de sciences sociales pour lesquels la beauté et la valeur esthétique constituent un objet de premier ordre. Les œuvres d'art ne sont pas les seules à avoir une valeur esthétique et les experts esthétiques, au sens où l'entendait Hume par exemple, ne sont pas les seuls guides vers la valeur esthétique. Lopes élargit considérablement le champ des valeurs esthétiques qui sont comprises comme des raisons d'agir pour des agents experts qui accomplissent des actes ne se limitant pas à créer, à interpréter ou à être spectateur, mais incluant par exemple le fait d'éditer, de collectionner, d'exposer, d'enseigner ou de préserver. Loin du seul grand art, quantité d'actes esthétiques à portée locale fournissent du matériau pour produire une théorie de la valeur esthétique capable d'expliquer les actes esthétiques spécialisés et les compétences correspondantes mobilisées par les agents. De plus, les agents esthétiques agissent rarement seuls, mais toujours en interaction les uns avec les autres. Fruit d'un travail alors encore en cours, les deux derniers textes n'évitent pas certaines redondances, mais nous avons choisi de les conserver pour rendre visible la construction progressive d'une thèse. Les textes de la première partie ont demandé un travail de synthèse de la part de leurs trois auteurs, sur des livres plus ou moins récents mais tous déjà publiés. Le dernier chapitre a surtout nécessité un travail de traduction et sa synthèse se trouve dans *Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value*, publié en 2018.

18 Voir *infra*, p. 138.

Le chemin à parcourir conduit donc de discussions précises de certaines thèses de Lopes dans trois de ses livres à propos des images, des arts et de la photographie, à l'exposé de thèses récentes sur la valeur et les agents esthétiques, en passant par une mise au point sur les questions de méthode en esthétique et philosophie de l'art dans le champ analytique. Nous espérons que cette réflexion approfondie sur la méthode, telle que la formule Lopes à propos de l'esthétique et de la philosophie de l'art en général, comme à propos de son propre travail, sera utile au-delà du champ analytique à toute personne engagée sur le chemin de la production d'écrits théoriques à propos de phénomènes esthétiques et artistiques.

PREMIÈRE PARTIE

Art et philosophie des images

COMPRENDRE LES IMAGES
ET LA QUESTION DE LA RÉFÉRENCE ICONIQUE

Frédéric Pouillaude

Understanding Pictures, paru il y a un peu plus de vingt ans, a désormais acquis le statut de classique contemporain au sein des théories philosophiques de la représentation iconique¹. On ne peut que se réjouir que le public francophone puisse y accéder largement grâce à la traduction de Laure Blanc-Benon parue aux Presses universitaires de Rennes². Après un bref rappel de la thèse centrale du livre, je me concentrerai sur la question de la référence iconique et les diverses difficultés que son traitement peut soulever.

LA THÉORIE DE LA RECONNAISSANCE D'ASPECT

Le succès philosophique d'*Understanding Pictures* tient, dans une large mesure, à la synthèse qu'il parvient à construire entre deux approches de la représentation iconique apparemment inconciliables : l'approche perceptuelle et l'approche symbolique. L'approche symbolique, dont Nelson Goodman est le représentant le plus outré, considère les images comme des systèmes symboliques arbitraires où n'importe quoi peut en définitive représenter n'importe quoi, sous réserve d'un code

1 Dominic Mclver Lopes, *Understanding Pictures*, New York, OUP, 1996.

2 Dominic Mclver Lopes, *Comprendre les images. Une théorie de la représentation iconique*, trad. Laure Blanc-Benon, Rennes, PUR, coll. « Aesthetica », 2014. C'est désormais dans cette traduction que je citerai l'ouvrage.

interprétatif adéquat³. L'avantage d'une telle approche est qu'elle rend évidemment compte, dans son principe même, de l'extrême diversité culturelle et historique des systèmes de représentation. Son inconvénient tient en revanche à son caractère résolument contre-intuitif : elle ne parvient pas à rendre compte de l'expérience de reconnaissance immédiate que nous avons face à certaines images ; ou plutôt, elle n'en rend compte qu'en mobilisant l'idée d'*habitude associative* (les images ne deviendraient *réalistes* ou *ressemblantes* qu'au titre de leur usage répété au sein d'un univers culturel donné) ; elle ne parvient pas non plus à expliquer de manière satisfaisante la différence entre représentation iconique et représentation verbale, entre image et texte, entre dépicition et description.

26

L'approche perceptuelle est à la fois plus ancienne et plus récente : plus ancienne, puisqu'en un sens elle remonte au moins à Platon et à la théorie de la mimésis comme simulacre visuel, et plus récente, puisqu'une bonne partie de la philosophie contemporaine de l'image s'est construite contre Goodman, en remettant au cœur de l'expérience iconique les mécanismes de la perception visuelle. De ce point de vue, ce qui fonde la représentation iconique, bien plus que son inscription au sein d'un système symbolique donné, c'est sa capacité à simuler directement l'expérience visuelle des objets⁴. Une telle approche rend sans doute mieux compte de notre expérience des images et de la différence entre image et langage, mais elle est parfaitement incapable d'expliquer la diversité des systèmes de représentation iconique, si ce n'est sur un mode téléologique qui tend à identifier un système donné comme le système correct de représentation (généralement celui de la perspective albertienne), par rapport auquel les autres systèmes ne

3 « Toute image, ou peu s'en faut, peut représenter à peu près n'importe quoi ; c'est-à-dire que, étant donnés une image et un objet, il existe d'ordinaire un système de représentation, un plan de corrélation, relativement auxquels l'image représente l'objet », dans Nelson Goodman, *Langages de l'art* [1968], trad. Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 63, cité par Dominic Mclver Lopes, dans *Comprendre les images*, *op. cit.*, p. 88.

4 Voir, par exemple, Flint Schier, *Deeper into Pictures: An Essay on Pictorial Representation*, Cambridge, CUP, 1986.

seraient que des étapes préparatoires ou des déviations⁵. Or, et c'est déjà un point très important de la thèse de Lopes, rien n'implique qu'une image ait nécessairement à se donner pour objectif de simuler une expérience visuelle. Un nombre considérable d'images ne vise nullement à donner un équivalent en deux dimensions de l'expérience visuelle : les pictogrammes, les cartes ou les plans sont également des images. Ce qui, au passage, peut déboucher sur une définition très générale de l'image comme artefact permettant de stocker et véhiculer de l'information de manière visuelle⁶. Bien sûr, pour qu'une telle définition soit correcte, nombre d'éléments manquent encore, et notamment une explicitation satisfaisante de cette *manière visuelle* en vertu de laquelle une image se distingue d'un texte. Ceci doit nous amener alors au contenu même de la théorie de Lopes. Cette théorie, qu'il appelle « théorie de la reconnaissance d'aspect », et dont l'objectif est de rendre compatibles approche symbolique et approche perceptuelle, repose sur au moins deux thèses.

La première thèse rend justice à l'approche perceptuelle en soutenant que notre capacité à reconnaître des objets dans des images dérive directement de notre capacité à reconnaître les objets dans l'expérience visuelle ordinaire (c'est-à-dire, ici, non médiatisée par une image ou une représentation). Nous reconnaissons les objets qui nous entourent, nous les identifions et ré-identifions sous différents points de vue, en différentes occurrences, parfois dans des laps de temps fort distants ou à travers des modifications fort importantes. Être capable

5 C'est notamment ce que l'on peut reprocher à John Hyman et à sa défense d'une « représentation iconique objective », dans *The Objective Eye: Color, Form and Reality in the Theory of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

6 Si une telle définition ne se trouve pas explicitement dans le livre, elle est cependant cohérente avec les fonctions informatives régulièrement mises en avant par Lopes, fonctions qui obligent à élargir le champ de l'image bien au-delà des seules images artistiques : « L'une des revendications centrales de ce livre est que les images sont au fond des véhicules de stockage, de manipulation et de communication d'information. [...] Les images partagent la charge qui incombe au langage de représenter le monde et les pensées que nous avons à son sujet. Et cette fonction des images est plus au premier plan dans le champ démotique que dans le champ esthétique ». Dans *Comprendre les images*, op. cit., p. 28.

de reconnaître x sous l'aspect A, c'est également être capable de le reconnaître sous l'aspect B, C, ou D, et ce dans des limites qui ne sont peut-être pas absolument extensibles, mais peuvent toujours, sous réserve d'expérience et d'apprentissage, être progressivement élargies. Autrement dit, la reconnaissance visuelle est fondamentalement dynamique et générative. Or – et c'est la thèse de Dominic Lopes – la représentation iconique ne fait qu'exploiter et étendre ce dynamisme fondamental de la reconnaissance visuelle, de sorte qu'interroger les mécanismes à l'œuvre dans la reconnaissance des images revient à interroger les mécanismes à l'œuvre dans la reconnaissance visuelle tout court. Cette première thèse est donc fondamentalement perceptuelle⁷.

28

La seconde thèse, quant à elle, rejoint une position caractéristique des approches symboliques. Toute image, en tant qu'artefact bidimensionnel, est nécessairement sélective relativement à son sujet. Produire une image de x , c'est donner des informations visuelles sur tels ou tels des aspects de x qui rendent possible sa reconnaissance, mais c'est également, et nécessairement, s'abstenir ou refuser de donner des informations sur tels ou tels autres de ses aspects. Si je représente x de face, je ne donnerai pas d'informations sur son dos; et si je veux faire les deux à la fois, comme le ferait peut-être un peintre cubiste, je ne donnerai alors plus d'informations quant à l'apparence globale de l'objet depuis un point de vue donné. Dès lors qu'on reconnaît ce caractère structurellement sélectif de l'image, il devient aisé de penser les différents systèmes de dépicition comme des systèmes qui encadrent à l'avance la sélection par l'image des propriétés visuelles pertinentes de l'objet, c'est-à-dire des propriétés sur lesquelles l'image sera tenue de s'engager et de donner des informations. L'analyse des systèmes de dépicition en termes d'engagement et de refus d'engagement relativement à tels ou tels types de propriétés est ici magistrale⁸. On rend alors parfaitement

7 « L'idée centrale n'est pas simplement que la représentation iconique utilise les capacités de reconnaissance des objets, des types et des propriétés. Elle est plutôt que la capacité à reconnaître les sujets des images est une extension du dynamisme de la reconnaissance ». *Ibid.*, p. 173. Sur ce point, voir de manière plus générale l'ensemble du chap. VII, « Reconnaissance iconique ».

8 Je renvoie le lecteur à l'ensemble du chap. VI, « Le contenu iconique ».

compte de la diversité historique et culturelle des systèmes de dépicition, et c'est effectivement le moment où Lopes se situe au plus proche de Goodman. Cependant, le coup de génie, ou le coup de maître, de Lopes consiste à ancrer cette sélectivité des systèmes de dépicition dans l'aspectualité même de la perception – ce qui au passage rejoint, selon un autre vocabulaire et un autre appareillage conceptuel, une thèse de Merleau-Ponty. Percevoir une chose, c'est toujours la saisir sous tels ou tels de ses aspects et en sélectionner les plus saillants. Être capable de la reconnaître, c'est précisément maîtriser (dans des limites données) la variation sélective des aspects. À cet égard, la représentation iconique ne fait qu'étendre et reconfigurer culturellement les mécanismes élémentaires de la perception et de la reconnaissance visuelles, en les mettant au service de la production d'artefacts et de symboles. Telle est, en quelques mots et ramenée à son cœur argumentatif, la thèse de Lopes.

LA RÉFÉRENCE ICONIQUE

La question de la référence iconique occupe au sein du dispositif mis en place par Lopes une place toute particulière, et ce pour une triple raison. D'une part, c'est cette question qui lui permet de s'inscrire dans le champ ouvert par Goodman, tout en s'en démarquant. Comme Goodman, Lopes soutient que les images sont en règle générale des symboles dénotatifs. Le portrait photographique de la reine Victoria en 1887 dénote la reine Victoria en 1887. Et ce caractère dénotatif n'est pas une spécificité de l'indicialité photographique : le *Portrait de Louis XIV en costume de sacre* réalisé par Hyacinthe Rigaud en 1701 dénote bien Louis XIV (fig. 1). Là où Lopes se démarque de Goodman, c'est lorsqu'il refuse la thèse, évidemment paradoxale et outrée, selon laquelle la référence iconique serait totalement indépendante des propriétés visuelles que l'image attribue à l'objet. Dès lors, l'objectif de Lopes est d'aboutir, contre Goodman, à une théorie de la référence iconique au moins partiellement fondée sur les propriétés visuelles de l'image. D'autre part, si la question de la référence est centrale, c'est également parce que la « théorie de la reconnaissance d'aspect » est elle-même inspirée d'une théorie de la référence linguistique élaborée

par Gareth Evans dans *The Varieties of Reference*, où celui-ci propose d'ancrer la référence linguistique dans les processus d'identification et de reconnaissance perceptives⁹. Enfin – mais ces trois points sont liés –, comprendre une image, dans la théorie de Lopes, c'est d'abord et avant tout être capable de reconnaître son sujet, d'identifier ce dont elle est l'image et donc, le plus souvent, l'objet qu'elle dénote.

Pour construire cette théorie de la référence, Lopes procède par mise en contraste et synthèse de deux thèses opposées, chacune issue de la théorie des noms propres : la thèse de la référence descriptive et la thèse de la référence causale¹⁰. La thèse descriptive soutient qu'un nom propre n'est que l'abréviation d'une description définie permettant d'identifier l'individu. À rebours, la thèse causale est indépendante de tout contenu descriptif : elle exige simplement que l'usage du nom soit fondé sur une chaîne causale remontant à l'attribution première du nom et que les locuteurs, tout au long de la chaîne de communication, aient bien continué à faire référence au même objet, quel que soit le contenu descriptif associé au dit nom. Appliquée au domaine des images, l'opposition entre thèse descriptive et thèse causale se déclinerait de la manière suivante. Une théorie descriptive de la référence soutiendrait qu'une image dénote tout objet possédant les propriétés visuelles attribuées par le contenu iconique. L'inconvénient d'une telle position est qu'alors le *Portrait de Louis XIV en costume de sacre* dénoterait non seulement Louis XIV mais également tout individu qui se déguiserait et se grimerait de manière à satisfaire aux propriétés attribuées par le tableau. La théorie causale nous met à l'abri de telles erreurs d'identification (le portrait dénote l'objet qui l'a partiellement causé, son modèle), mais a pour inconvénient de rendre l'identification dépendante d'informations historiques qui, en tant que telles, ne font pas partie des propriétés visuelles du tableau (par exemple, le fait de savoir que, tel ou tel jour de l'année 1701, Louis XIV a posé pour le peintre Hyacinthe Rigaud). La théorie descriptive est

9 Gareth Evans, *The Varieties of Reference*, éd. John McDowell, New York, OUP, 1982.

10 Voir « La référence iconique », dans *Comprendre les images, op. cit.*, chap. v, p. 119-134.

1. Hyacinthe Rigaud, *Louis XIV, roi de France*, huile sur bois,
h. 2,77 m, L. 1,94 m, 1701, Paris, musée du Louvre, INV. 7492

aveugle aux contraintes génétiques qui pèsent sur l'identification de la référence. La théorie causale est quant à elle indifférente au tableau lui-même en tant que lieu d'attribution de propriétés visuelles.

Face à cette double insatisfaction, il s'agit donc d'élaborer une théorie hybride où « une image dénote l'objet qui joue un rôle pertinent dans sa production, en tant que modèle, mais seulement si elle représente son modèle comme doté de certaines propriétés¹¹ ». En d'autres termes, on conserve l'ancrage causal (l'image dénote l'objet qui a joué le rôle de modèle dans sa production), mais sous condition de pertinence descriptive et visuelle – c'est à travers les propriétés représentées que l'on peut reconnaître l'objet comme cause. Pour élaborer plus techniquement cette théorie hybride, Lopes s'appuie sur Gareth Evans et la notion de système informationnel, qui associe précisément contenu descriptif et origine causale de l'information. Une fois reformulée dans le vocabulaire d'Evans, la théorie s'énonce ainsi :

32

Une image ne représente un objet que si elle transmet de l'information à partir de lui sur la base de laquelle on peut l'identifier. Pour comprendre les images, les spectateurs doivent utiliser un mode (ou des modes) d'identification spécifiquement iconique(s) qui sélectionne(nt), sur la base de leurs contenus, les sources des images. Cette conception porte les marques d'une théorie hybride. Un objet, ou une sorte d'objet, est le sujet d'une image seulement s'il a servi comme source à l'information contenue dans l'image. Mais le contenu d'une image joue un rôle inaliénable dans la représentation de son sujet, car c'est sur la base de son contenu qu'on identifie son sujet¹².

L'affaire semble claire : une image dénote l'objet qui a servi de source aux informations visuelles qu'elle donne à voir et sur la base desquelles l'identification de l'objet comme source est précisément rendue possible.

Ce modèle fonctionne relativement bien tant qu'il demeure circonscrit aux cas où l'image résulte d'une situation de coprésence entre l'objet représenté et le producteur de la représentation. L'objet, en tant que

¹¹ *Ibid.*, p. 123.

¹² *Ibid.*, p. 133.

modèle singulier et perceptivement présent lors de l'élaboration de l'image, est la source causale des informations visuelles reportées dans l'image : c'est le cas des portraits et de l'immense majorité des photographies. La seule difficulté – mais elle est de taille – est que, dans ces cas pourtant relativement simples, l'identification précise du référent requiert bien souvent de la part du spectateur une connaissance latérale de l'objet, indépendante de l'image, et dont l'absence ne peut être palliée que par une série d'informations annexes, généralement données sous une forme verbale (titre, légende, commentaires, etc.). Cette contrainte supplémentaire qui pèse sur l'identification individuelle conduit Lopes à distinguer deux niveaux de reconnaissance iconique : la reconnaissance du contenu et la reconnaissance du sujet. Dans la reconnaissance du contenu, j'identifie un ensemble de marques « comme constitué des caractéristiques qui composent un aspect de son sujet¹³ » : je vois, par exemple, dans la **figure 2** une *image-d'homme-avec-un-nez-crochu-et-des-joues-tombantes-faisant-le-V-de-la-victoire*. Dans la reconnaissance du sujet, j'identifie l'objet individuel auquel renvoie l'image, en l'occurrence Richard Nixon mimant le V de la victoire après la convention républicaine de 1968. Lopes commente une telle dualité en ces termes :

La reconnaissance du sujet peut échouer lorsqu'un observateur voit une image comme représentant une figure qui a telle et telle propriété, mais est incapable d'identifier le sujet de l'image parce qu'il ne parvient pas à reconnaître de quoi telle ou telle propriété est un aspect. Quelqu'un qui n'a jamais vu Nixon (pas même en image) peut ne pas être capable de reconnaître une image comme étant une image de lui, bien qu'il puisse reconnaître quel type d'homme elle représente¹⁴.

Cette dissociation, toujours possible, entre reconnaissance du contenu et reconnaissance du sujet semble aller de pair avec une autre distinction mise en place par Lopes, qui oppose « portrait fondamental » (« *basic portrait* ») et « dépeinture fondamentale » (« *basic depiction* ») :

13 *Ibid.*, p. 174.

14 *Ibid.*, p. 175.

Une image est « fondamentalement le portrait » d'un objet ou d'une scène si et seulement si elle incarne des informations aspectuelles concernant, sur la base desquelles un observateur approprié est capable de les reconnaître (« portrait », au sens où je l'entends, renvoie au fait de ne dépeindre qu'un objet particulier, qu'il soit humain ou non). [...] Une image « dépeint fondamentalement » une propriété ou un type d'objet *F* si et seulement si elle incarne une information aspectuelle concernant les *F* sur la base desquelles un observateur approprié est capable de la reconnaître comme un *F*¹⁵.

34

Toutes les images (du moins figuratives) sont des dépicions fondamentales : elles représentent toutes des propriétés visuelles susceptibles d'être reconnues. Mais toutes ne sont pas des portraits ou ne fonctionnent pas comme portraits, soit que la reconnaissance du sujet échoue (on traite alors un portrait comme une dépicion générale, *l'image-de-Nixon* comme *l'image-d'un-homme-faisant-le-V-de-la-victoire* en général – fig. 2), soit que l'image ait d'emblée été pensée comme renvoyant non pas à des objets particuliers mais à des types ou des propriétés génériques.

Ce hiatus entre contenu et sujet, ou encore entre dépicion et portrait, doit maintenant nous amener à examiner les cas plus complexes qui, s'écartant de la situation de coprésence initiale entre objet représenté et producteur de la représentation, rendent possible un décalage entre la ou les sources de l'image et de son sujet. Sur la base des analyses de Lopes, je distinguerai trois cas : les images fictionnelles, les images génériques et les images à référence indirecte.

Les images d'objets fictifs sont, par définition, dépourvues de référence. Elles constituent des dépicions fondamentales, des descriptions visuelles, pour lesquelles aucun terme correspondant ne peut être trouvé dans le monde. Elles se distinguent néanmoins des images génériques (des simples représentations visuelles de propriétés ou de types), dans la mesure où elles se font passer, de manière ludique

15 *Ibid.*, p. 181-182.

2. Agence Getty, bureau de Washington, Richard Nixon faisant le V de la victoire après avoir reçu l'investiture de la convention nationale des Républicains, à Miami, août 1969

3. NASA, représentation gravée sur les *Plaques de Pioneer*,
aluminium anodisé or, h. 152 mm, L. 229 mm, 1972 et 1973
[plaques embarquées à bord des deux sondes spatiales Pioneer 10 et Prioneer 11]

et non trompeuse, pour des *portraits*, pour des représentations renvoyant à des individus particuliers.

Concernant les images que j'appelle « génériques », Lopes fournit deux exemples : l'image d'homme et de femme envoyée à bord des sondes *Pioneer* pour informer d'éventuels extraterrestres quant à notre apparence physique (fig. 3), et *La Danse des paysans* de Brueghel (fig. 4)¹⁶. À propos du tableau de Brueghel, Lopes écrit que « les figures de paysans [...], quoique peints avec des détails précis, représentent des types génériques, et non pas des individus¹⁷ ». Le problème, cependant, est qu'il est bien souvent difficile, uniquement sur la base d'informations visuelles, de faire le partage entre images à dénotation individuelle et images génériques. On pourrait fort bien supposer que *La Danse des paysans* est issue d'un dessin croqué sur le vif ou que des paysans ont effectivement posé pour Brueghel ; on pourrait également supposer, même si c'est moins probable, que des modèles effectifs, masculins et féminins, ont servi de source à l'image des sondes *Pioneer*.

Les images que j'appelle « à référence indirecte » sont illustrées par Lopes à travers le tableau de Rembrandt *Bethsabée au bain tenant la lettre de David* (fig. 5). Que représente ce tableau ? La maîtresse de Rembrandt, Hendrickje Stoffels, qui a posé pour lui, ou, comme le titre l'indique, Bethsabée au bain ? D'un point de vue génétique, la source des informations visuelles semble clairement être Hendrickje ; et pourtant le tableau se présente comme un portrait de Bethsabée. L'énigme, qui apparaît au chapitre v¹⁸, n'est véritablement traitée qu'au chapitre viii, avec la mise en place d'une distinction entre source primaire et source secondaire. Un objet est la source primaire d'une image lorsque son rôle dans la production de l'image n'est pas conditionné par des informations tirées d'autres sources. Un objet est la source secondaire d'une image lorsque son rôle dans la production de l'image est conditionné par des informations tirées de la (ou des) source(s) primaire(s) : Bethsabée, qui constitue l'objet thématique du tableau, est sa source primaire,

16 Voir *ibid.*, p. 83.

17 *Ibid.*

18 Voir *ibid.*, p. 127-128.

4. Pieter Bruegel l'Ancien, *La Danse des paysans*, huile sur bois, h. 1,14 m,
L. 1,64 m, c. 1568, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 1059

et Hendrickje, qui a été choisie comme modèle pour *faire office de Bethsabée*, est la source secondaire¹⁹. Mais c'est alors la notion de source qui devient extrêmement large et vraisemblablement hétérogène. Considérer le personnage biblique de Bethsabée comme source primaire de l'image équivaut à admettre comme source d'information visuelle des éléments purement textuels, en l'occurrence, le livre de Samuel dans l'*Ancien Testament*. Lopes propose une variante cinématographique avec l'exemple de Mel Gibson jouant le rôle d'Hamlet dans l'adaptation filmique de la pièce de Shakespeare par Franco Zeffirelli (1990). Mel Gibson est la source secondaire des images, tandis qu'Hamlet lui-même, sur la base des informations transmises (et largement inventées) par Shakespeare, demeure la source primaire²⁰. Cette analyse vaut également pour des personnages historiquement attestés et non pas seulement légendaires ou semi-légendaires comme Bethsabée ou Hamlet. Par exemple, lorsque Denis Podalydès joue Nicolas Sarkozy dans le film de Xavier Durringer *La Conquête* (2011), Nicolas Sarkozy constitue la source primaire en vertu de laquelle la source secondaire (Denis Podalydès) fut choisie. Cependant, indépendamment de cette analyse en termes de sources primaires et secondaires, il me semble préférable de considérer l'ensemble de ces cas comme relevant d'une sous-espèce de la fiction. Quel que soit le statut des objets représentés (réel avec Sarkozy, fictif ou légendaire avec Hamlet et Bethsabée), tous ces cas reposent sur une opération de *faire-semblant*, de feinte, où quelqu'un, sans intention de tromper, se fait passer pour (ou est présenté comme) quelqu'un d'autre : Hendrickje en Bethsabée, Mel Gibson en Hamlet, ou Podalydès en Sarkozy.

40

19 Voir *Ibid.*, p. 192-198.

20 « Mel Gibson est une source secondaire de la photographie publicitaire du film *Hamlet*, parce qu'il fut choisi pour jouer Hamlet, qui est la source (éventuellement fictive) de l'image ». *Ibid.*, p. 195.

5. Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Bethsabée au bain tenant la lettre de David*, huile sur toile, h. 1,42 m, L. 1,42 m, 1654, Paris, musée du Louvre, inv. M.I. 957

Pour finir, je souhaiterais mettre en avant trois difficultés qui me semblent fragiliser le modèle de la compréhension iconique proposé par Lopes.

42

Les trois cas que je viens d'examiner (images fictionnelles, images génériques, images à référence indirecte) manifestent, de manière variée, un phénomène de non-correspondance entre le sujet de l'image, sa ou ses sources et son ou ses éventuels référents. Cette non-correspondance est problématique dans la mesure où la théorie standard de la référence iconique proposée par Lopes repose sur une stricte identification des trois termes : comprendre une image, c'est identifier son sujet, c'est-à-dire l'objet qui a servi de source aux informations visuelles qu'elle contient, en vertu desquelles l'identification de l'objet comme source et référent est précisément rendue possible. Les images fictionnelles, bien que dépourvues de référence, disposent assurément d'une multiplicité de sources (expériences visuelles, imaginations, lectures, autres images, etc.). Celles-ci demeurent cependant fermement distinctes du *nouveau sujet* configuré par l'image. Une analyse semblable vaudrait pour les images génériques, à cette réserve près qu'en ce cas la référence est restaurée, soit de manière distributive – l'image d'un type dénote chaque individu qui instancie ledit type –, soit directement, si l'on est prêt, de manière fort peu nominaliste, à admettre l'idée d'une référence directe à des types ou des propriétés. Bien qu'elles trouvent leurs sources dans des instances empiriques, les images génériques ont pour sujet la propriété ou le type même qu'elles dénoteraient directement ou distributivement, à travers l'ensemble des individus qui les instancient. Enfin, les images à référence indirecte manifestent un décalage au moins partiel entre la source et le sujet de l'image (la source visuelle est Hendrijcke mais le sujet est Bethsabée) ; la question de la référence dépend alors du statut ontologique du sujet (fictif ou réel). L'alternative face à laquelle nous place cette série de difficultés est la suivante : soit l'on cherche à restaurer l'identité entre source et sujet en élargissant la notion de source vers des actes mentaux de type imaginaire ou abstraitif (la pensée de la licorne, la pensée du *bourgeois*, du *paysan*, etc., ou encore, dans le cas de Bethsabée,

les images mentales issues de la lecture du livre de Samuel) ; soit l'on conserve au concept de source informationnelle sa dimension fermement empirique et causale, et il faut se résoudre alors à constater l'écart entre source et sujet, en admettant que comprendre une image n'équivaille pas toujours à identifier sa source informationnelle.

Par ailleurs, comprendre une image implique sans doute, avant même de déployer des processus de reconnaissance particuliers, d'identifier le type de visée à l'œuvre dans l'image, et donc, le type de compréhension qu'elle requiert. Les quatre cas que nous avons traversés (images *co-présentielles*, images fictionnelles, images génériques, images à référence indirecte) exigent des formes de lecture et de compréhension bien différentes. Comprendre pleinement le sujet d'une image *co-présentielle*, c'est effectivement parvenir à identifier sa source empirique sur la base des informations visuelles données par l'image. Appliquer une telle norme de compréhension aux images fictionnelles ou génériques – se demander par exemple qui sont les deux individus représentés par l'image de la sonde Pioneer ou s'interroger sur les sources empiriques des images de licorne –, constitue en soi une erreur d'interprétation, de type catégoriel, qui porte non pas sur le contenu particulier de l'image, mais sur le genre d'image qu'elle est et le type de lecture qu'elle exige. Une image fictionnelle implique de *jouer le jeu* de l'identification individuelle dans un contexte où il est évident qu'aucun individu correspondant n'existe effectivement. Une image générique implique de viser la propriété ou le type par-delà la singularité de la figure qui l'instancie. Une image à référence indirecte exige de tenir ensemble, sur un mode semi-fictionnel, les propriétés visuelles de la source secondaire et les caractéristiques générales (le plus souvent livresques ou verbales) de la source primaire. Le problème, cependant, est qu'il est rare que les propriétés internes de l'image suffisent seules à déterminer le genre auquel elle appartient. Si « une image d'un émeu dans un dictionnaire ne dénote aucun émeu particulier mais plutôt chaque émeu possible "distributivement"²¹ », une telle visée distributive est en réalité

21 *Ibid.*, p. 81.

garantie, non pas tant par les propriétés visuelles de l'image que par son insertion au sein d'un article de dictionnaire qui fixe pragmatiquement sa fonction d'exemplification et l'usage cognitif qui doit en être fait. Si *La Danse des paysans* de Brueghel doit vraisemblablement se lire comme l'illustration de types et non comme un dessin croqué sur le vif ou un reportage social, c'est plus en vertu des codes et usages picturaux de la peinture flamande du XVI^e siècle que des indices visuels qui caractérisent de l'intérieur tel ou tel personnage. Enfin, s'il est peu probable que le tableau de Rembrandt soit la simple représentation de sa maîtresse prenant un bain, c'est non seulement parce que le titre nous renvoie explicitement à Bethsabée, mais également parce que la représentation visuelle de la nudité n'est acceptable au XVII^e, hors contexte privé ou érotique, qu'à propos de figures mythologiques, légendaires ou religieuses. En d'autres termes, avant même que ne se déploient des processus d'identification particuliers, c'est tout un ensemble de paramètres externes (contexte de présentation, traditions iconiques, normes historiques, appartenance à un genre, etc.) qui viennent déterminer le type d'objet pertinent à identifier (individu particulier, type, figure mythologique ou légendaire, fiction, etc.). Si la thèse de Lopes tire en partie sa force de son ancrage dans l'idée de système informationnel, qui lui permet par exemple de dissocier partiellement la signification d'une image des intentions de son auteur, on peut en revanche se demander si l'identification stricte entre source et sujet ne l'amène pas à minorer ou à négliger l'ensemble des aspects contextuels et pragmatiques qui conditionnent et encadrent l'interprétation effective de l'image.

Enfin, même si l'on s'en tient au cas le plus favorable de la théorie de la reconnaissance d'aspect, c'est-à-dire celui des images *co-présentielles* (portraits ou photographies), le hiatus entre reconnaissance du contenu et reconnaissance du sujet demeure. La théorie « considère comme paradigmatiques les images d'objets familiers que nous sommes capables de reconnaître – des images comme celles que l'on trouve dans un album de famille²² ». Comment alors prendre en charge le cas de

²² *Ibid.*, p. 198.

toutes les images qui visent à représenter des choses qui ne nous sont pas familières, avec lesquelles nous n'avons pas d'accointance personnelle et dont nous n'avons pas fait l'expérience? Face à l'immense majorité des images de presse, nous sommes incapables, sur la seule base des propriétés visuelles et en l'absence de toute information verbale annexe (légende, commentaire, etc.), de dépasser l'identification générique du contenu et d'aboutir à une véritable identification du sujet, c'est-à-dire, en l'occurrence, du référent. Dès lors, ne convient-il pas de se tourner vers une théorie mixte de la référence iconique qui repose sur l'association fiable d'une image et d'une désignation verbale – association indispensable dès lors qu'il s'agit d'aboutir à un véritable référent et de mettre en œuvre une identification particulière et non pas seulement générique? Cette question n'est pas simplement logique ou épistémologique. Lorsque les images visent à rapporter la violence du monde et des hommes, elles se chargent inévitablement d'enjeux politiques et moraux. Une réception non informée et non légendée de la photographie de James Nachtwey (Prix World Press « Photo de l'année », 1995²³) nous fera vraisemblablement y voir un emblème de la violence et des guerres ravageant l'Afrique. Les cicatrices qui mutilent le visage du jeune homme évoqueront peut-être les coups de machette et le génocide des Tutsis au Rwanda. Mais aucune propriété visuelle ne pourra jamais nous indiquer que le jeune homme photographié est en fait un Hutu mutilé par d'autres Hutus pour avoir refusé de participer au génocide de 1994. La puissance esthétique de la photo de Nachtwey, l'épure de son arrière-plan, l'intensité abstraite du noir et blanc et l'extrême proximité de son cadrage en font une icône universelle de l'horreur des guerres africaines, ou éventuellement, selon une lecture à peine moins généralisante, un emblème visuel du génocide des Tutsis par les Hutus en 1994. Seule une légende verbale peut venir contrebalancer et contre-effectuer l'inévitable pente symbolique du cliché, ce mouvement de généralisation et d'anonymisation dans lequel vient se satisfaire notre

23 La photographie de James Nachtwey est visible sur le site internet de World Press Photo : <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1995/32931/1/1995-James-Nachtwey-WY>.

douteux appétit d'emblèmes. Seuls les mots peuvent ici rétablir des faits : le jeune homme s'appelle Nyabimana, il est Hutu et il fut mutilé par d'autres Hutus en raison de sa modération. De ce point de vue, la photographie du même sujet par Jean-Marc Bouju (fig. 6), nettement plus sobre et factuelle, laisse moins de marges aux dérives généralisantes et aux pulsions emblématiques de l'imagination²⁴.

46

Car le contenu d'une image peut parfois être, sinon en contradiction, du moins en décalage, par rapport à son sujet. Ainsi, la célèbre photo de David Turnley (fig. 7, Prix World Press « Photo de l'année », 1992), en réactivant et en jouant les codes iconographiques de la guerre du Vietnam, projette sur la guerre du Golfe une lecture implicite en totale contradiction avec la réalité de l'opération « Tempête du Désert ». Citant et condensant deux photos prises par Larry Burrows en 1965, elle instaure une continuité visuelle factice entre deux guerres américaines que tout oppose en termes de durée et de bilan humain (du moins du côté américain). Là encore, seule la légende, qui nous rappelle que c'est bien de la guerre d'Irak de 1991 dont il est question et qui précise que le tir ayant causé la mort d'un des soldats et les blessures des deux autres était un *tir ami*, peut venir fixer quelques bornes à l'imagination, contre-effectuer les associations iconologiques et redonner à cet événement, certes tragique, sa juste place historique, celle d'un accident relativement mineur au sein d'une campagne où les principales victimes furent d'abord la population et les soldats irakiens. Gilles Saussier, photographe documentaire issu du photojournalisme, commente l'image en ces termes :

En réalisant un concentré saisissant de deux images célèbres, prises en 1965 pendant une opération militaire hélicoptérée depuis la base militaire de Da Nang par Larry Burrows, David Turnley avait su éviter à la

24 Pour une analyse de ces deux images et l'inventaire des différentes légendes associées à la photographie de Nachtwey, parfois bien éloignées ou approximatives selon les contextes de présentation, voir les pages tout à fait remarquables de Nathan Rêra, *Rwanda, entre crise morale et malaise esthétique. Les médias, la photographie et le cinéma à l'épreuve du génocide des Tutsi (1994-2014)*, Paris, Les Presses du réel, 2014, p. 196-201.

6. Jean-Marc Bouju, *Nyabimana, un Hutu modéré, a été défiguré à coups de machette pour avoir refusé de participer au génocide*, mai 1994, Nyanza, hôpital de la Croix-Rouge

Légende donnée par Associated Press : « *In this June 4, 1994, file photo, Nyabimana (first name unknown), 26, who was evacuated after being found by the Red Cross wandering in Kabgayi, about 15 miles southwest of the capital Kigali, shows machete wounds at an International Committee of the Red Cross hospital in Nyanza, about 35 miles southwest of Kigali, in Rwanda. The massacres, mostly by gangs wielding machetes, swept across Rwanda and groups of people were killed in their homes and farms and where they sought shelter in churches and schools.* »

profession la débâcle iconographique qui aurait été de ne pas retrouver, dans la guerre du Golfe, une seule image de la guerre du Vietnam. Grâce à lui, un fait tout à fait marginal avait été transformé en une image symbole, résumant et masquant un conflit qui a surtout coûté la vie à des milliers de pauvres bougres irakiens, parfois enterrés vivants dans leur tranchée par des engins de terrassement. Incidemment, j'ai découvert que la perpétuation de nos critères iconographiques pouvait conduire tout droit au révisionnisme et à la falsification de l'histoire²⁵.

Comprendre une image, c'est aussi parfois saisir ce qui en elle distord le réel et démonter son contenu pour tenter de sauver ses sujets.

25 Gilles Saussier, « Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, n° 71, 2001, p. 307-331.

7. David Turnley, 27 février 1991, Evacué par hélicoptère, le sergent US Ken Kozakiewicz, en sanglots, apprend que le sac mortuaire à côté du caporal Michael Tsangarakis contient la dépouille de son ami Andy Alaniz. Le dernier jour de la guerre du Golfe, un « tir ami » a tué Alaniz et blessé Kozakiewicz et Tsangarakis dans la vallée de l'Euphrate, Irak.
Prix World Press « Photo de l'année » 1992

BEYOND ART:
LIBÉRER L'ART DE SON CONCEPT

Jacques Morizot

Je dédie ce texte à la mémoire de Jean-Pierre Cometti, disparu en début d'année 2016, qui se sentait en profonde affinité avec l'orientation du livre et partageait le même type de réserves.

Entre *Understanding Pictures* et *Beyond Art*, il s'est passé dix-huit ans, période longue et extrêmement productive, fertile en articles sur toute une variété de sujets relevant de l'esthétique et de l'épistémologie générale. Ils annoncent de futurs développements, sans les incarner encore tout à fait. Certes, dans l'intervalle, on trouve deux ouvrages qui sont bien loin d'être négligeables : *Sight and Sensibility* (2005) se présente comme une sorte d'appendice ou de prolongement de *Understanding Pictures*, avec un chapitre magnifique sur la notion de dépicition, totalement retravaillée dans une perspective bidimensionnelle, à partir des analyses classiques de Wollheim qui deviennent un cas particulier d'une analyse plus générale de *voir-dans*. « L'énigme de la mimesis » ouvre sur une énigme parallèle concernant l'expression picturale et débouche sur des interrogations relatives aux modalités de l'évaluation esthétique. En sympathie avec l'épistémologie des vertus, Lopes développe une analyse de « savoir-dans » les images qui refuse de dissocier les aspects cognitifs des aspects esthétiques et enracine toute la capacité d'améliorer nos compétences dans la richesse du tissu visuel. Par ailleurs, *A Philosophy of Computer Art* (2010) aborde la question des nouvelles technologies appliquées aux arts, et en particulier l'invention d'une forme d'art inédite

qui s'appuie sur les ressources de la simulation et de l'interactivité. L'auteur se démarque des attitudes de fascination envers le numérique pour penser le destin de la création et de la critique dans ce nouveau contexte. Mais, quel que soit l'intérêt intrinsèque qui ressort de ces analyses, elles se présentent plutôt comme des compléments substantiels du livre initial que comme une étape conceptuelle nouvelle.

52

Il me semble au contraire que *Beyond Art* représente un nouveau pas plus ambitieux et à certains égards plus radical, puisqu'il prend pour objet d'examen le concept d'art lui-même et qu'il se concentre sur des enjeux d'ordre métaesthétique. C'est pourquoi il ne me semble pas exagéré de considérer que ce livre est sans doute le plus important publié sur le sujet depuis *Definitions of Art* de Stephen Davies en 1991. L'ouvrage de Davies s'inscrivait dans l'émergence des théories dites institutionnelles qui ont représenté la principale alternative à la crise de la définition issue des théoriciens post-wittgensteiniens. Bien qu'il ne dissimule pas ses penchants personnels, son projet était de réaliser une carte conceptuelle permettant de faire ressortir les enjeux, d'où le choix de mettre au centre de l'examen la distinction entre deux approches de la définition de l'art, l'une fonctionnelle et l'autre procédurale. La première a une portée substantielle – quelque chose est une œuvre d'art si elle possède des propriétés constitutives fortes – ; la seconde a une portée classificatoire – quelque chose est une œuvre d'art si elle résulte d'une pratique artistique recevable. Si l'on opte pour la première, l'art a une essence, dans le second cas il a un statut. La place prise par la seconde option a produit un effet considérable en favorisant une représentation beaucoup plus morcelée et plus mobile des identités disciplinaires. Pour s'en convaincre, il convient cependant de se replacer dans une perspective plus générale qui relève d'une histoire de la culture, au sens où elle déborde largement du domaine des arts et trouve aisément des correspondances dans l'univers des sciences et d'autres institutions. Je vais donc commencer par un bref détour pour aborder l'ouvrage de Lopes avec cet arrière-plan enrichi.

Dans chaque secteur de la connaissance, on assiste en effet depuis un bon siècle à deux tendances qui sont tantôt rivales, tantôt complices. Dans le cas de la science où le phénomène a été le plus étudié, celui-ci

prend la forme de deux hypothèses épistémologiques qui soulignent des traits antinomiques quant à l'évolution des connaissances : d'une part une tendance vers une spécialisation sans cesse croissante qui a pour résultat qu'une discipline se subdivise en sous-espèces organisées autour d'objets de plus en plus restreints ; d'autre part une volonté de généraliser au maximum tout résultat qu'on a obtenu, avec pour corollaire la recherche obstinée d'une description plus basique ou plus fondamentale. Comme l'a écrit Jerry Fodor en 1974, « la prolifération des disciplines particulières est un phénomène au moins aussi caractéristique du développement de la science que leur réduction à la physique¹ ». Loin d'être un caprice d'épistémologue, l'accent mis sur la diversité est profondément ancré dans notre appréhension du monde, et ceci parce que des phénomènes identiques dans leur base ne partagent jamais la totalité des traits physiques qui les constituent et qu'il est donc indispensable de prendre au sérieux ce qui les différencie ; ce sont en définitive les inévitables exceptions qui se révèlent les plus instructives.

Or, lorsqu'il est question d'art, il semble difficile de nier qu'on observe des manifestations comparables. L'apparition continue de nouveaux mouvements, styles, media, paradigmes esthétiques, etc. ne cesse de modifier le paysage de la création culturelle, au point de l'émietter. Or elle ne va jamais non plus sans la volonté de soumettre cette pluralité d'expressions à un schéma capable d'en unifier le concept ou au moins d'en transcender les différences. En esthétique, c'est la question de la définition qui a joué ce rôle, et particulièrement dans la seconde moitié du xx^e siècle. Noël Carroll a fait remarquer dans « Identifying Art » en 1993 que l'émergence de chaque grande théorie esthétique se trouve corrélée à la prise en compte d'une forme artistique nouvelle (par exemple le néo-impressionnisme chez Bell ou Collingwood, la danse avec Langer,

1 Jerry Fodor, « Special Sciences: or The Disunity of Science as a Working Hypothesis », *Synthese*, n° 28, 1974, qui constituait une riposte à un article de Paul Oppenheim et Hilary Putnam intitulé « The Unity of Science as a Working Hypothesis », *Minnesota Studies in the philosophy of Science*, 1958, n° 2, p. 3-36.

etc.)². C'est d'ailleurs pour se distancier de ce type de conséquence qu'il a proposé un modèle plus faible, d'orientation génétique et narrative, basé sur la simple identification (une œuvre est ce qui s'inscrit dans la lignée d'une œuvre). Mais nul n'a exprimé l'exigence réductrice de la théorie de façon aussi abrupte et, je dirais, naïve que Danto lorsqu'il écrit que « selon [lui], une philosophie de l'art méritant son nom doit être élaborée à un niveau d'abstraction tel qu'on ne peut en déduire la forme d'aucun style d'art spécifique » et qu'il ajoute que : « s'il s'agit d'une bonne théorie, l'histoire ne saurait l'invalider ; dans le cas contraire, il ne s'agira pas de philosophie de l'art, mais de critique d'art³ ».

54

Il est difficile de nier qu'une définition historique de l'art (comme celle que défend Levinson) ou qu'une approche institutionnelle (pour laquelle plaide Dickie) possèdent un plus haut degré de généralité que les théories fonctionnalistes classiques (dont Beardsley reste le modèle), en ce qu'elles n'ont pas à se préoccuper de faire le tri entre des œuvres à vocation esthétique et d'autres formes de création pour lesquelles il s'agirait d'une question contingente, sinon superflue. Mais ce qui fait le succès, provisoire mais non contestable, de ces deux stratégies est aussi ce qui les engage dans une impasse inévitable. En tout cas, on débouche très vite sur une situation qu'on peut trouver fort désagréable puisque la nécessité d'intégrer chaque nouvelle innovation artistique aboutit inévitablement à appauvrir ce qu'on retient de chacune. Nous sommes donc pris dans une fuite en avant, à la recherche d'une catégorie d'extension toujours plus large mais en contrepartie moins instructive. En simplifiant au maximum, sans pour autant caricaturer, nous faisons face à un dilemme entre :

– une théorie capable d'avancer de tout absorber et dont le contenu est de moins en moins intéressant à mesure qu'elle réussit davantage ;

2 Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge, CUP, 2001, p. 83. Sur la stratégie de l'identification, on peut consulter toute la seconde partie de l'ouvrage.

3 Arthur Danto, *Après la fin de l'art* [*Beyond the Brillo Box: the Visual Arts in Post-Historical Perspective*], trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 305.

– une abondance de théories locales dont chacune est en elle-même très instructive mais qui restent incommensurables entre elles.

C'est en cela que le livre de Dominic Lopes ouvre des perspectives fécondes car son ambition est d'échapper au sortilège de la définition de l'art qui enferme la réflexion esthétique dans des voies sans issue, tout en la détournant de ses enjeux réels. L'idée directrice est qu'il convient d'abandonner toute théorie générale de l'art dont l'idéal serait l'équivalent ambigu de la recherche d'une équation ultime dont tout découlerait ou une sorte de pseudo-structure agrégative, au profit d'analyses plus locales et ainsi moins tributaires des formes d'essentialisme qui abondent dans tous les secteurs de la modernité.

Tout au long du livre, Lopes utilise une formulation très vivante mais difficile à rendre en français, en raison de son caractère idiomatique ou métaphorique : la « *buck passing theory of art* » doit remplacer la « *buck stopping theory of art* ». Avec un brin de malice, on pourrait proposer quelque chose comme : une théorie qui laisse passer le mérinos contre une théorie qui le stoppe ou le bloque (en jouant sur l'écho assez lointain du bouc émissaire) mais je ne suis pas sûr que ceci éclairerait vraiment les choses pour la compréhension du contenu⁴. La signification est claire : il ne faut plus focaliser l'attention sur le monstre protéiforme de l'art, mais s'en désintéresser pour reprendre contact avec les questions qui naissent de chaque contexte de création⁵. Ce serait en effet une erreur de croire qu'il est possible de poser indifféremment les mêmes questions à n'importe quel niveau. Il semble en particulier raisonnable de considérer que les questions d'ontologie pure doivent être abordées au niveau le plus

- 4 Je remercie Dominic Lopes de m'avoir expliqué les origines de cette expression qui appartient au vocabulaire des joueurs de poker dans l'Ouest américain ; on plante un couteau dont le manche est en corne de cerf pour indiquer qu'on prend l'initiative en donnant un coup d'arrêt et qu'on assume donc logiquement ce qui en découle ; l'alternative est de laisser passer, c'est-à-dire de remettre la responsabilité à quelqu'un d'autre (tel des expressions comme : renvoyer la balle, faire porter le chapeau, etc.).
- 5 Un article prémonitoire à cet égard est « *The Dreariness of Aesthetics* » de John Passmore, repris dans le recueil de William R. Elton, *Aesthetics and Language*, Oxford, Blackwell, 1954.

général, là où il n'est pas nécessaire qu'une œuvre soit de tel ou tel type pour être reconnue comme de l'art, alors que les questions qui émergent au plus proche des pratiques ont toute chance d'être d'orientation plus pragmatique ou plus génétique.

Trois options sont possibles :

- 56 (1) « *une* théorie de l'art » qui correspond à la position essentialiste au sens ordinaire et qui s'en tient à la question unidimensionnelle : qu'est-ce que l'art ? ou plus précisément, quel concept d'œuvre est requis pour subsumer tout ce qui entre dans le monde de l'art ? La logique de cette conception repose sur l'espoir de découvrir un cadre de coordonnées qui s'impose, de façon naturelle ou plus artificielle, à des situations qui se ressemblent de moins en moins à leur niveau phénoménal et qui ne permettent d'ailleurs pas de trancher entre des intuitions parfois incompatibles. Certes l'art est loin d'en avoir le monopole mais on peut penser que c'est en relation à lui que la quête désespérée d'une essence se révèle la plus urgente et la plus frustrante – sauf si l'on décide de s'adosser à une métaphysique du Beau, ce qui transforme sensiblement les conditions mêmes du problème, comme on le voit avec l'idéalisme allemand.
- (2) « *une* théorie *des* arts » qui offre une version davantage pluralisée bien qu'elle reste d'esprit unitaire : quelles sont les propriétés qui sont partagées (et/ou partageables) par diverses activités et produits artistiques, et par conséquent par les interprétations qu'on en donne, dans un projet théorique qui prend une dimension transversale ? Ce qui peut plaider en faveur de cette solution est l'intuition spontanée que les différents arts ne sont pas aussi hétérogènes que certaines descriptions semblent l'indiquer, bien qu'une présentation unifiée de tous les arts ne soit jamais assurée d'avance. Il est d'ailleurs souvent aisé de transposer certaines analyses et commentaires d'un domaine à l'autre. C'est même ce qui a fait la réussite de la conceptualisation symbolique ou de la signification esthétique qui sont indépendantes de toute forme d'art et peuvent trouver des correspondants dans d'autres secteurs ou dans la nature. Cela débouche sur une mosaïque

qui fragmente l'image, mais pas pour autant dans un labyrinthe ou un « chaosmos », selon une formulation chère à Deleuze.

(3) enfin « *les théories des arts* », c'est-à-dire une vocation d'emblée pluraliste qui assume que la recherche d'un cadre unifié relève d'une d'illusion (d'ailleurs toujours renaissante) puisque seuls les modes d'identité spécifiques à chaque secteur sont pertinents. Le coût méthodologique que cela comporte est l'engagement à satisfaire une double contrainte. La première est celle de l'informativité, en prenant au sérieux les données empiriques et historiques disponibles, en particulier celles liées au médium et au contexte ; aucun argument spéculatif n'est en mesure de justifier les choix théoriques mis en œuvre sans être validé par une source effective. La seconde est une contrainte de viabilité qui prend soin de démarquer les œuvres des rivaux impurs qui pourraient être considérés comme telles, par exemple la chope de bière décorée et détournée de son usage que j'utilise sur mon bureau pour ranger mes crayons. Certaines œuvres parmi les plus célèbres du xx^e siècle (comme *Boîte Brillo* de Warhol) se présentent comme indiscernables sur le plan perceptif d'objets communs et elles obligent à réfléchir sur la nature de la frontière qui les en sépare. Or ce sont précisément ces *cas difficiles* qui ont alimenté les querelles des théoriciens et encouragé l'adoption de stratégies révisionnistes. On ne peut ni les écarter d'un revers de la main (sauf par une décision arbitraire qui retournerait à la forme la moins recevable de restrictionnisme) ni les accepter de façon trop libérale (c'est-à-dire en l'absence d'une raison de les accepter) sans être entraîné sur une *pente glissante* où il deviendrait impossible de rien jeter. La seule attitude convaincante consiste à articuler un point de vue génétique et une dimension normative, en d'autres termes à faire converger les enseignements tirés de la pratique et ceux de l'analyse conceptuelle.

Il n'est pas possible de faire en quelques pages un tour complet du contenu d'un ouvrage aussi dense et riche de perspectives que *Beyond Art*, même du simple point de vue méthodologique. Étant donné que Lopes revendique pour sa théorie du « laisser-passer » le statut de « théorie

minimale », selon la terminologie de Wollheim⁶, il convient néanmoins de relever quelques points remarquables qui engagent la signification de l'entreprise. La structure du livre est simple et parfaitement claire : elle articule une partie critique, destinée à affaiblir les raisons qu'on a de mettre en avant le concept d'art, à une partie constructive qui propose une alternative au modèle qui a été dominant de la définition globale. Son orientation n'a rien de polémique et l'objectif est de contribuer à une approche susceptible de fournir une base plus saine ou plus consensuelle.

Parmi une multitude de points qui mériteraient de retenir l'attention, je vais m'en tenir à trois aspects décisifs pour la compréhension de ce que peuvent être le projet esthétique et les tâches qui en sont solidaires aujourd'hui, dans une situation notoirement confuse⁷.

58

I. Le premier versant de l'analyse porte sur les raisons d'adhérer à une théorie de l'art non soucieuse de la localisation. Pour contrer le prestige attaché au *concept d'art* au sein de la modernité, Lopes mobilise deux arguments très différents, l'un de nature historique et l'autre de type conceptuel.

L'argument historique prend pour point de départ l'idée que s'est progressivement mis en place en Occident un *système* unificateur qui regroupe les arts principaux en soulignant ce qu'ils ont en commun et en les opposant à d'autres activités. Son énonciation classique figure dans le traité publié par l'abbé Batteux en 1746, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*⁸, à savoir « l'imitation de la belle nature ». Dans

-
- 6 C'est à Wollheim que l'on doit le terme de « minimalisme » qui s'est imposé pour désigner un courant artistique des années 1960 (*Arts Magazine*, janvier 1965). En réalité, l'article ne porte pas du tout sur Judd ou Morris mais sur Duchamp et son pari d'un « contenu d'art minimal ». Lopes ne fait pas allusion ici à ce point mais il fait référence aux premiers paragraphes de *L'Art et ses objets*, où Wollheim part d'une stratégie disjonctive (l'art c'est ce qui est ou ceci, ou cela, ou etc.).
 - 7 J'utilise ici par commodité le terme « esthétique », même si dans de nombreux contextes je suis persuadé qu'il est nécessaire de faire une distinction entre l'esthétique et la philosophie de l'art (voir par exemple Bence Nanay, *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford, OUP, 2016).
 - 8 Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989 ; il existe également une édition anglaise, *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*, trad. J. O. Young, Oxford, OUP, 2015, ce qui témoigne de la place singulière de ce livre longtemps oublié.

une série d'articles érudits publiés en 1951 et 1952, l'historien viennois Kristeller en a fait une sorte de lieu commun esthétique obligé⁹. La solidité de cette position a été à son tour contestée par James Porter en 2009¹⁰ : il y voit une sorte de reconstruction historique et doute que la codification ait eu un effet véritable sur l'émergence de l'esthétique. On ne peut que reconnaître la pertinence des critiques de Porter à l'encontre de l'autonomie esthétique ; mais la référence à ce qu'il y a de plus dogmatique dans la pensée de Greenberg ne manque pas de soulever quelques réserves. Ceci étant, le point crucial pour Lopes est dans les débats plus récents qui ont fait des cas difficiles le point de cristallisation des théories unifiées de l'art (ainsi la suggestion de Weitz de faire de l'art un concept ouvert ou la manière de traiter les doubles chez Danto). Une théorie qui revient à la réalité des arts n'a plus de raison d'éprouver de telles crispations devant ce type de cas.

L'autre argument porte sur le « mythe de la valeur artistique », c'est-à-dire l'idée qu'il convient de faire droit en art à une valeur artistique distincte de la valeur esthétique. Il ne s'agit pas chez Lopes de dire qu'il n'y a aucun sens à parler de valeur artistique. Cependant, il souligne que la distinction entre la valeur esthétique et la valeur artistique ne prend un sens effectif que si quelque chose n'a pas seulement une valeur *dans* l'art, mais aussi une valeur *en tant qu'*art. Si l'on ne distingue pas les deux, il est trivialement vrai de dire qu'une œuvre vaut pour ses implications politiques, ses contenus théologiques ou ses engagements éthiques ; Tolstoï, Gaut ou même Dewey apportent facilement de l'eau à ce moulin, mais ils ne permettraient pas de justifier que sa valeur est relative à sa nature d'œuvre d'art. Les deux tentatives de fonder la valeur artistique sur l'idée de catégorie (Walton) ou sur celle de réalisation artistique (par exemple à travers la thématisation chez Wollheim) se heurtent par ailleurs à l'obstacle qu'on ne fait jamais de l'art en tant qu'activité *sui generis* et autonome. La valeur artistique ne peut donc

9 Paul O. Kristeller, *Le Système moderne des arts. Étude d'histoire de l'esthétique*, trad. Béatrice Han, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.

10 James I. Porter, « Is Art Modern? Kristeller's "Modern System of the Arts" Reconsidered », *British Journal of Aesthetics*, vol. 49, n° 1, 2009.

être envisagée qu'en étant adossée à la valeur esthétique, autrement dit en la combinant à une théorie qui identifie la valeur artistique à celle d'un des arts.

60

II. La partie la plus importante, celle qui engage la thèse positive du livre, explique que les arts sont des « *appreciative kinds* », autrement dit des espèces d'activités vouées à l'appréciation et dont l'existence suppose que des hommes y trouvent une dose suffisante de satisfaction, comme Beardsley l'a inlassablement défendu. Comme l'écrit aussi Zangwill, la bonne question pour commencer n'est pas de se demander ce qu'est l'art mais ce qui nous pousse à en faire ou à en jouir. En effet, les arts sont le résultat d'initiatives spécifiques enracinées chaque fois dans une histoire singulière et originale. Et s'ils ont durablement survécu c'est qu'ils ont été filtrés par un processus de sélection qui a valorisé certaines sortes d'activités au détriment d'autres, en leur reconnaissant quelque chose de significatif et de fécond et en les détachant ainsi de leur domaine d'origine (comme la décoration ou le rituel). C'est pourquoi la virtuosité d'un pianiste qui peut passer de prime abord pour un exercice de pure vanité à l'intention du spectateur est en réalité une contrainte digitale efficace mise au service de l'interprétation et donc de l'identité de l'œuvre exécutée.

Une des thèses sous-jacentes du livre soutient que, de même que les images sont à titre essentiel des dispositifs qui permettent de stocker commodément de l'information, voire de procurer des sortes de « prothèses visuelles » (selon une expression d'*Understanding Pictures*), les arts sont des institutions dont la finalité sociale est de promouvoir la communication esthétique. Cette thèse rejoint les préoccupations de Novitz ou Iseminger ainsi que celles des anthropologues mais elle se veut plus exigeante qu'une théorie à caractère strictement procédural.

Concrètement l'analyse de Lopes se développe sur deux plans fondamentaux qui sont aussi complémentaires :

(a) Le premier est la place centrale qu'il convient de reconnaître à la notion de *medium*. Loin de n'être qu'un simple intermédiaire technique substituable à un autre sans altération ni perte, il fonctionne comme un répertoire de ressources investi dans un programme de création. Le *medium* est inséparable de l'attention aux pratiques et aux méthodes, et

en particulier à l'inventivité dont on sait faire preuve pour surmonter les obstacles qui se présentent. C'est pourquoi il marque souvent la frontière entre l'activité routinière ou conformiste du bricoleur et l'exploration de possibles qui renouvellent l'intelligence d'un secteur. On pense simplement aux natures mortes cubistes où la restriction drastique du sujet est aussi ce qui permet d'envisager une foule de variations et d'alternatives.

Mais il ne suffit pas de dire que le medium est plus qu'un moyen ou qu'une somme de moyens. Pour s'assurer que le processus garantit la pertinence due à chaque membre, Lopes s'appuie sur la théorie de la normativité proposée par Judith J. Thomson. L'idée est qu'une espèce se qualifie comme « appréciative » si l'on peut déterminer quelles sont les conditions pour qu'un item quelconque soit un bon exemple de l'espèce considérée. Inutile d'entrer dans le détail de la machinerie conceptuelle utilisée ; le résultat peut être résumé par une gradation : fixer la norme qui fait un bon x , être le produit d'une bonne modification pour un x , être bon en tant que x^* pour un x (qui ne devrait pas l'être dans l'absolu : par exemple une mélodie peut être bonne si elle est composée par un enfant de six ans ou un film être un bon thriller dans le corpus d'Hitchcock, mais pas forcément pour un compositeur adulte ou pour un film d'aujourd'hui). Le lien avec le medium est que les pratiques appréciatives comportent non seulement des règles constitutives mais suivent aussi des règles d'engagement qui en régulent le fonctionnement. Au sens strict, la seule appréciation correcte est celle qui situe l'objet considéré dans la catégorie pertinente ; mais il est nécessaire d'assouplir quelque peu la procédure, de manière à ne pas exclure, par exemple, des interprétations qui sont fructueuses bien qu'elles incluent dans leurs prémisses une donnée erronée.

Ceci éclaire nombre de remarques courantes sur l'illusionnisme pictural. Lorsque Quatremère de Quincy soutient qu'« imiter dans les beaux-arts, c'est produire la ressemblance d'une chose mais dans une autre chose qui en devient l'image », il déplace le centre de gravité de la *mimésis* du double vers ce que Chateau appelle « l'effet d'image », c'est-à-dire la capacité de créer quelque chose qu'on peut utiliser en l'absence de tout référent en faisant comme s'il en avait un, « quelque chose dont un

modèle pourrait exister ». Sans quoi, la fascination devant la méticulosité d'un Canaletto ou d'un Estes se réduirait à la mésaventure des oiseaux devant les raisins de Zeuxis.

(b) Le second plan d'analyse est le caractère incontournable de l'expérience directe qui situe Lopes dans la filiation de Wollheim et Sibley. Il ne s'agit justement pas de revenir à une forme de subjectivisme (fût-il kantien et universaliste) et encore moins à l'individualisme relativiste dans le style de Genette, mais d'accepter que seul un état de type *expérientiel* est de nature à donner accès à la valeur esthétique. Les auteurs qui pensent que nos ressources psychologiques sont ici mobilisées de façon décisive tendent à défendre diverses versions du principe d'acointance (de Wollheim à Tormey). Et c'est parce que dans la perception le contenu appréhendé incorpore la forme de manifestation propre à son objet (présenter de façon visible une chose visible, sur un mode non conceptuel), que Keith Lehrer a recours à la notion d'*exemplarisation*, qu'il prend bien soin de distinguer de l'exemplification goodmanienne qui nécessite la médiation d'un prédicat ou d'une étiquette. C'est aussi pourquoi Sibley donnait autant d'importance à la tâche de décrire dans la genèse de l'appréciation esthétique.

62

Le point crucial pour Lopes est d'abord la condition d'inséparabilité du contenu. Chaque fois qu'il est impossible de détacher le contenu appréhendé de sa forme de manifestation, il est impossible de faire l'économie de l'expérience personnelle. C'est le cœur de la dépicition, par contraste avec le fonctionnement du langage et plus généralement de la représentation symbolique ; contrairement à ce que soutient Roger Pouivet, ceci n'a rien à voir avec un mentalisme esthétique. Toute situation de ce type invalide par principe le recours au témoignage : je ne peux associer une qualité esthétique à un film que je n'ai pas vu ou à une musique que je n'ai pas entendue, même si je sais tout ce qu'il est essentiel de savoir sur eux et que je ne suis pas sourd aux verdicts de mes semblables. Le témoignage est bien sûr recevable, même en esthétique, lorsqu'il n'est question que d'information non située, mais il ne peut être une source légitime d'évaluation esthétique. On ne peut pas non plus déduire d'indication relative à la réussite et *a fortiori* à la valeur de l'œuvre à partir de l'information sur les sources ou les influences – ce qui

faisait plaisamment dire à Otto Pächt que l'iconologie est une histoire de l'art à usage des aveugles.

Il convient de remarquer que l'insistance de Lopes sur l'évaluation n'est pas absolument nouvelle. Dès le chapitre III de *Sight and Sensibility*, il soutient que l'évaluation d'une image ne peut être qu'une « évaluation appropriée aux images », c'est-à-dire qui tienne compte des expériences qu'elle autorise, depuis le voir-dans jusqu'à des formes de mérite qui présentent un intérêt intrinsèque et pas uniquement d'un point de vue perceptif. Cela le conduit donc à prendre ses distances avec l'héritage empiriste humien (ou levinsonien) pour se rapprocher du modèle de l'épistémologie des vertus qui ne peut envisager la réussite sans considération du type de compétence mobilisée¹¹. En parlant par exemple de « vision vertueuse », il analyse comment l'appréhension d'une image interagit avec les capacités que nous mettons en œuvre : « voir une image en tant que défi pour une bonne (en anglais, *fine*) observation fournit une raison d'exercer et de fortifier la vertu » (SS, p. 154). Dans un article de 2008, il aborde la question du goût selon une approche d'orientation apparentée, qui s'inspire de la notion de valeur intrinsèque telle qu'elle est développée par Moore¹². On peut supposer que ces ébauches et développements partiels trouveront prochainement leur épanouissement dans le grand livre annoncé sur la valeur esthétique, avec une dimension d'interactivité sociale plus affirmée¹³.

III. Le dernier point que je souhaite aborder tourne autour de la notion de *free agent*, qui renvoie à une œuvre d'art qui n'appartiendrait clairement à aucune espèce répertoriée et qui serait condamnée à fonctionner sur le mode d'un *électron libre*. Or comme j'ai pu donner l'impression dans les pages précédentes de partager totalement les

11 Voir Ernest Sosa, *A Virtue Epistemology*, Oxford, OUP, 2007, t. 1, lecture 2, et notamment la « structure AAA » dans le tir à l'arc (p. 22-23) : *accuracy* (toucher la cible), *adroitness* (talent ou compétence engagée) et *aptness* (atteindre le but à travers la compétence mobilisée).

12 « Virtues of Art: Good Taste », *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. LXXXII, 2008.

13 Il s'agit de *Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value*, Oxford, OUP, paru en 2018.

positions de Lopes, je voudrais préciser, pour finir, que je n'adhère pas sans réserve à la totalité des exemples qui lui servent d'illustration. Si je suis convaincu par la méthodologie de sa démarche philosophique et esthétique, en revanche je renâcle devant certains des cas qu'il invoque à l'appui de ses thèses. C'est tout spécialement le cas au sujet de *Fontaine* de Duchamp qui est examiné à deux reprises, dans deux contextes différents, mais aucune des solutions ne me semble apporter une réponse vraiment satisfaisante.

64

Selon la proposition du chapitre III, *Fontaine* est assimilée à une sculpture mais si le fait que ce soit un objet tridimensionnel est une condition nécessaire, peut-on affirmer qu'il s'agisse d'une condition suffisante? Un argument décisif est que la sculpture n'a jamais été une préoccupation pour Duchamp, comme elle a pu l'être pour Matisse, Derain ou Picasso¹⁴. Nous nous trouvons dans la même situation que lorsque nous proposons à volonté des analogies formelles (par exemple lorsque Jean Clair soulignait la parenté entre *Fontaine* et les torsos-fruits d'Arp) mais nous restons en cela prisonniers des pièges du formalisme et du sophisme projectif, car nous saurons toujours découvrir (ou inventer) une forme qui s'adapte aux données. De plus, la notion traditionnelle de sculpture possède sa propre historicité et les œuvres de la modernité se sont développées en marge de celle-ci, comme l'illustre la phrase inaugurale de l'article de Judd sur les « objets spécifiques » qui ne relèvent ni de la peinture ni de la sculpture, quand bien même ils se présentent sous la forme de constructions peintes.

À un niveau plus profond, ce qui est en jeu n'est pas l'hésitation entre plusieurs catégories possibles mais le fait qu'il n'en existe aucune qui convienne. Il ne s'agit plus de concepts à bords flous (le collage qui n'est plus tout à fait une peinture, un roman qui emprunte à la forme de l'essai ou du reportage) mais d'une contestation plus radicale qui repousse par avance la recherche d'une solution. Nous nous trouvons en fait devant un dilemme embarrassant : soit choisir l'art tout entier comme (pseudo)

14 La visite faite au Salon d'aéronautique en compagnie de Brancusi témoigne aussi du découragement des peintres et des sculpteurs incapables de rivaliser avec la sorte de perfection formelle que manifeste l'objet technique.

catégorie, soit inventer une catégorie *ad hoc*, si possible extérieure à toutes les autres, comme un vêtement sur mesure en un seul exemplaire. La première solution exemplifiée par la célèbre déclaration d'Ad Reinhardt « *Art is art. Everything else is everything else* » se réduit à une tautologie vide et elle va à l'encontre de la stratégie du « laisser-passer » ; Lopes dirait avec raison qu'on met alors la barre trop haut¹⁵ et même à côté. L'autre alternative est plus réaliste puisqu'elle admet l'existence d'un médium d'une nature nouvelle qui serait d'ordre mental et non plus matériel, selon le paradigme de l'art conceptuel. C'est une hypothèse recevable et conforme aux déclarations de Kosuth qui font de Duchamp l'archétype de l'artiste pour artiste (tandis que Picasso serait celui de l'artiste pour collectionneurs). Peut-on néanmoins s'en tenir à conclure que « le médium de *Fontaine* est le médium de l'art conceptuel » ? J'ai tendance à résister car si l'art dit conceptuel pose des questions intéressantes et retorses à la fois sur un plan ontologique et esthétique, et qui croisent effectivement celles de Duchamp, il s'agit néanmoins d'une reconstruction des années 1960 – certes non arbitraire – mais dans une certaine mesure *ad hoc* puisqu'elle élabore un artefact théorique plutôt qu'elle ne rend compte d'un objet historique¹⁶. Après tout, Duchamp a été revendiqué aussi par de multiples généalogies (le néo-dada, l'art cinétique ou mécanomorphe, etc.). On peut considérer que c'est inévitable et s'en accommoder. Il reste que le coût artistique qui consiste à utiliser une catégorie inédite et non disponible en 1913 est de faire l'impasse sur une bonne partie de ce qui fait la personnalité si particulière de Duchamp, à commencer par la composante provocatrice de sa démarche.

En résumé, si la première réponse n'est viable qu'au prix d'une erreur de catégorie qui vide l'œuvre de sa pertinence contextuelle, la seconde a beau être formellement exacte, elle a toutes les chances de rester non

15 Dominic McIver Lopes, *Beyond Art*, Oxford, OUP, 2014, p. 192.

16 Quand bien même de nombreux auteurs, comme Hal Foster, dans *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1996, ont soutenu de façon convaincante que c'est seulement dans la perspective des néo-avant-gardes des années 1960 que la production des années 1910 acquiert le statut d'avant-garde historique.

informative, en raison de la difficulté d'ajuster les coordonnées au projet historique de Duchamp. De plus, si l'art conceptuel est la bonne explication, ce n'est pas *Fontaine* qui est l'œuvre mais l'idée à laquelle elle sert d'habitable (Rainer Rochlitz) ou la performance qui tente de faire entrer cet objet inattendu dans un lieu dévolu à l'exposition de l'art (Ted Cohen). Mais il est peut-être plus sage d'admettre que certaines œuvres sont irréductiblement *perverses* (à coup sûr celles de Duchamp mais peut-être tout autant celles de Jérôme Bosch) en cela qu'elles sont conçues en vue de déjouer toute tentative de les interpréter. On peut y voir, selon son penchant personnel, une forme regrettable de pathologie de l'art ou une source bienvenue sinon inépuisable de créativité, et sans doute les deux à la fois.

FOUR ARTS OF PHOTOGRAPHY:
UNE NOUVELLE THÉORIE DE L'IMAGE
PHOTOGRAPHIQUE ?

Laure Blanc-Benon

De livre en livre, Dominic Lopes emploie une méthode qui consiste, comme le dit Peter Kivy qu'il cite en exerçant de *Beyond Art*, à ne pas jeter le bébé avec l'eau du bain : « il est bien plus facile de jeter le bébé avec l'eau du bain que de s'apercevoir que vous vous trompiez sur quoi est quoi¹. » Il s'attaque à un corpus ou à un débat, dans lequel les différents acteurs donnent l'impression de tourner en rond ; des approches conceptuelles et symboliques sont renvoyées dos à dos (*Understanding Pictures*), on ne parvient pas à trancher entre Dickie, Danto ou Levinson à propos de la définition de l'art (*Beyond Art*), ou bien l'on se perd dans l'abondante bibliographie qui a suivi la parution en 1981 de l'article « Photography and Representation » de Roger Scruton (*Four Arts of Photography*). Dans cet article, Roger Scruton défend une thèse qui heurte le sens commun ; la photographie ne serait pas un art car elle n'aurait aucune capacité représentationnelle². Dans *Four Arts of Photography*, le « bébé » que Lopes ne veut pas « jeter avec l'eau du bain » correspond à notre intuition selon laquelle l'image photographique aurait un pouvoir épistémique d'un genre particulier en raison de son origine mécanique, serait une attestation de présence – et il faut tenter de rendre raison

1 « *It is far easier to throw the baby with the bathwater than to perceive that you were mistaken about which was which* », dans Peter Kivy, *Philosophies of Arts* ; cité par Lopes dans *Beyond Art*, Oxford, OUP, 2014.

2 Voir Roger Scruton, « Photography and Representation », *Critical Inquiry*, n° 7, printemps 1981.

de cette intuition. « L'eau du bain », quant à elle, serait la manière dont on identifie ce qui ne constitue qu'une étape de la production de l'image photographique – le moment de l'enregistrement de l'image lumineuse – à l'essence de la photographie en tant que telle, en faisant de la photographie une image incapable de représenter quoi que ce soit, donc inapte à l'expression artistique.

68

Lopes commence par rappeler les différentes étapes de l'histoire de la photographie ; un scepticisme initial à l'égard de la dimension artistique de la photographie, incarné par exemple par Baudelaire, puis la réaction pictorialiste, puis, à nouveau, une certaine forme de scepticisme de la part du courant de la « *Straight Photography* » (Paul Strand, Edward Weston). Il montre comment une dialectique s'est installée entre le caractère mécanique de l'image photographique et sa dimension d'expression artistique. Il explique d'emblée que le but de *Four Arts of Photography* n'est pas de rajouter une étape supplémentaire à ce débat. En cela, la démarche est donc très proche de celles d'*Understanding Pictures* ou de *Beyond Art* ; comprendre pourquoi des théories s'opposent, se contredisent et construisent une opposition à laquelle nous sommes habitués, qui imprègne les débats, mais qu'il s'agira de dépasser. C'est ainsi que Lopes émet l'hypothèse que la photographie est une « collaboration de l'esprit et de la machine », pour contrer l'intuition du sens commun selon laquelle la photographie ne peut être un art qu'en s'émancipant de son caractère mécanique.

Le problème de départ est le suivant : d'un côté nous sommes enclins à voir dans la photographie une image véridique, objective, un enregistrement impartial du monde visible ; d'un autre côté, nous apprécions les photographies en tant qu'œuvres d'art exprimant la vision du photographe. C'est là qu'intervient la méthode. Comme l'écrit Jacques Morizot dans la postface de *Comprendre les images*, on peut penser que Lopes a « le dessein de trouver la voie d'une hybridation féconde de deux intuitions qui se contredisent sans s'annuler³ ». Les deux intuitions concernées, dont Lopes concède qu'elles sont caricaturales,

3 Dominic Lopes, *Comprendre les images*, trad. Laure Blanc-Benon, postface Jacques Morizot, Rennes, PUR, p. 263.

sont celle de l'image photographique objective (donc non artistique) ou de l'image photographique artistique (donc non objective). Mais il est intéressant de remarquer que, dans les deux cas, il s'agit de prendre parti pour ou contre le statut d'art de la photographie :

Dans les deux cas, la photographie n'est un art que si elle s'émancipe de la fabrication mécanique d'image pour faire droit à l'expression personnelle. Donc si vous acceptez l'idée que la photographie dispose d'un pouvoir épistémique spécial parce que la fabrication mécanique d'image ne laisse aucune place à la touche personnelle, alors vous prenez position contre le statut d'art de la photographie. Si vous acceptez l'idée que la photographie est un art, alors vous prenez position contre l'épistémologie des photographies qui repose sur l'idée de machine. La caricature focalise l'attention sur trois concepts qui dominent nos pensées sur la photographie : le concept d'art, d'autorité épistémique, et d'expression personnelle – ou d'art, de fabrication mécanique des images et d'agentivité⁴.

Le but du livre est donc d'élucider les trois concepts fondamentaux mobilisés pour poser le problème : qu'est-ce exactement que le caractère *mécanique* de la photographie sur lequel est censée reposer l'autorité épistémique de la photographie ? Qu'entend-on par *expression artistique* ou *agency* ? Et qu'entend-on par *art* ? Cette approche rejoint ce que Lopes disait de la photographie dans sa préface à la traduction française d'*Understanding Pictures* :

La clef pour apprécier le pouvoir particulier des photographies réside dans la capacité à réduire le fossé entre la création causale et la création

4 « For both, photography is art only if it breaks free of machine imaging to allow for personal expression. So if you accept that photography has special epistemic power because machine imaging leaves no room for the personal touch, then you come against the artistic standing of photography. If you accept that photography is art, then you come out against the machine-based epistemology of photographs. The caricature zooms in on three concepts that dominate our thinking about photography: the concepts of art, epistemic authority, and personal expression – or art, machine imaging, and agency », dans *Four Arts of Photography*, op. cit., p. 2-3.

intentionnelle d'image. Comme je l'écrivais déjà en 1996, la distinction entre les photographies et les images réalisées à la main est selon moi intolérable. Elles sont différentes, bien sûr, mais leurs différences ne produisent pas une distinction profonde qui expliquerait beaucoup de choses. Au contraire, nous ferions mieux de comprendre le pouvoir artistique et esthétique des photographies en les considérant à l'instar d'autres images, comme des porteurs d'information conçus pour déclencher la reconnaissance visuelle⁵.

70

Lopes affirme d'emblée que l'ouvrage n'a pas pour but de prouver que la photographie est un art et qu'il part du constat empirique qu'elle en est un incontestablement ; « Personne n'a besoin de la philosophie pour trancher la question de savoir si la photographie est un art. La photographie est un art. Un petit peu de philosophie peut toutefois éclairer la question de savoir comment et quand la photographie est un art⁶. » La question est donc ; « Qu'est-ce qui fait de certaines photographies des œuvres d'art ? » (« *So the question arises, what makes some photographs works of art ?* »). Pour y répondre, Lopes étudie scrupuleusement des thèses, comme celle de Scruton qui nie que la photographie est un art. Il ne faut pas se méprendre sur le soin que Lopes apporte à étudier l'argument sceptique. Ce soin ne signifie pas qu'il souscrit de près ou de loin à ce scepticisme, mais plutôt qu'il considère que prendre le contrepied des différentes étapes du raisonnement sceptique permet *a contrario* de dégager des éléments de définition de ce que peut être l'art photographique et de la manière dont on peut apprécier une photographie. Il ne faut donc pas mépriser le sceptique, son aveuglement ou son manque de culture. Au contraire, il faut s'appuyer sur les arguments du sceptique pour comprendre comment les pratiques artistiques se sont employées à récuser tel ou tel d'entre eux, consciemment ou non, explicitement ou non.

5 Dominic Lopes, *Comprendre les images*, op. cit., p. 18-19.

6 « [...] nobody needs philosophy to settle the question whether photography is an art. Photography is an art. A little philosophy can still illuminate how and when photography is an art », dans Dominic Lopes, *Four Arts of Photography*, op. cit., p. 3.

La question n'est donc plus « la photographie est-elle un art ? », explique Lopes, mais « quand la photographie est-elle un art ? » Cette question reçoit quatre réponses, d'où découle le titre de l'ouvrage. Chaque réponse entre en contradiction avec l'une des prémisses de l'argument sceptique, mais jamais avec la totalité du raisonnement. Et chaque réponse permet de penser autrement le rapport entre les trois concepts-clefs de la théorie de la photographie. Enfin, point non négligeable, cela permet de penser en quoi nous apprécions l'art photographique ; « Chaque [réponse] adopte une perspective différente, perspective dont nous pouvons partir si nous souhaitons apprécier l'art photographique⁷. »

L'ARGUMENT SCEPTIQUE DANS *FOUR ARTS OF PHOTOGRAPHY*

Le point de départ du livre est ce que Lopes appelle « l'argument sceptique », qui est peu ou prou l'argument tel que l'a formulé Scruton en 1981 dans « Photography and Representation ». Celui-ci dénie à la photographie le statut de représentation, au motif qu'il s'agit d'une image produite mécaniquement, dans laquelle le sujet représenté entretient une relation causale non intentionnelle avec le photographe, qui ne peut qu'enregistrer passivement ce qui était devant son appareil à un instant *t*. Scruton forge une conception de ce qu'il appelle « *ideal photography* » (la « photographie idéale »), caractérisée par cette relation causale non intentionnelle qui unit la photographie au sujet photographié et qui suppose d'une part que le sujet existe, d'autre part qu'il est tel qu'il apparaît sur la photographie ; en bref, la photographie idéale est dépourvue de toute capacité fictionnelle.

Mais présenter ainsi les thèses de Scruton est une manière de ne pas les prendre véritablement au sérieux. Le pari de Dominic Lopes est au contraire de prendre au sérieux l'argument, tout en pensant dès le départ que sa conclusion est fautive. Le but n'est alors pas de prouver que le sceptique a raison par d'autres arguments que ceux qu'il a employés ni de prouver qu'il a tort, puisqu'il est considéré comme

7 « each [answer] opening up a unique perspective that we can take in order to appreciate photographic art », dans *ibid.*, p. 4.

acquis que la photographie est un art. Il s'agit de s'intéresser aux étapes d'un raisonnement qui conduit à une conclusion fautive, d'en étudier chaque prémisse et de voir en quoi chacune peut servir de repoussoir et permettre de penser *a contrario* un art de la photographie.

Dans le débat qui suivit la publication de l'article de Scruton⁸, les thèses de ce dernier ont été retravaillées au moyen d'une expression qui peut paraître obscure en français : « *belief-independent feature tracking* » (abrégé habituellement en BIFT⁹), que l'on peut traduire, faute de mieux, par « détection de caractéristiques indépendante de la croyance ». C'est le « bébé » auquel il faut faire attention quand on s'apprête à « jeter l'eau du bain ».

72

Que signifie cette « détection de caractéristiques indépendante de la croyance » ? L'expression renvoie à la spécificité de l'image photographique par rapport au dessin, ou à la peinture. Dessin et photographie sont des images qui dépeignent une réalité en détectant des caractéristiques. L'exemple fétiche des philosophes analytiques, depuis son emploi par Kendall Walton est celui de l'explorateur qui rapporte soit un dessin soit une photographie de son expédition dans la jungle. Un dessinateur qui a une hallucination pourra rapporter un dessin de dinosaure, tandis qu'un photographe qui a une hallucination et voit un dinosaure sera surpris par l'absence de dinosaure sur son cliché photographique. Dans le cas du dessin, comme dans le cas de la photographie, nous avons affaire à une *dépendance contrefactuelle* à l'égard de la scène représentée. Autrement dit, dans les deux cas, si la scène avait été différente, l'image aurait été différente. La question à poser est la suivante : pourquoi ou comment, dans chacun des deux cas, savons-nous que l'image aurait été différente ? Dans le cas du dessin, l'image aurait été différente parce

8 Kendall Walton, « Transparent Pictures; on the Nature of Photographic Realism », *Critical Inquiry*, vol. 11, n°2, décembre 1984, p. 246-277; et Gregory Currie, « Visible Traces; Documentary and the Content of Photographs », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, n°3, 1999, p. 285-297. Ces deux articles constituent deux étapes importantes de ce débat.

9 Nous garderons cet acronyme dans la suite de notre texte car il est devenu d'usage courant en philosophie analytique, dans le champ de la théorie de la photographie.

qu'il y aurait eu une différence dans la croyance du dessinateur. Dans le cas de la photographie, la croyance du photographe importe peu ; si la scène avait été différente, la photographie aurait été différente (un temps orageux ou pas orageux, par exemple) et ce, même en dépit de la croyance du photographe (cela explique que lorsque le photographe prend des substances hallucinogènes lui faisant croire à la présence d'un dinosaure, la photographie ne montre pas un dinosaure pour autant). On parle donc d'indépendance par rapport à la croyance du producteur de l'image.

Cette explication étant donnée, voici comment Lopes reformule l'argument sceptique sous forme d'une série de propositions :

(S1) une pure photographie est une image qui dépeint uniquement au moyen d'une détection de caractéristiques indépendante de la croyance, et

(S2) si une pure photographie est une image qui dépeint uniquement au moyen d'une détection de caractéristiques indépendante de la croyance, on ne peut pas trouver d'intérêt en elle en tant que pensée exprimée par la dépicition même, mais

(S3) une image est une œuvre d'art représentationnelle si l'on peut trouver un intérêt en elle en tant que pensée exprimée par la dépicition même,

(S4) donc aucune photographie pure n'est une œuvre d'art représentationnelle mais

(S5) la photographie n'est un art que si quelques photographies pures sont des œuvres d'art représentationnelles

(S6), donc la photographie n'est pas un art¹⁰.

10 « *a pure photograph is an image that depicts only by belief-independent feature-tracking, and if a pure photograph is an image that depicts only by belief-independent feature-tracking then there can be no interest in it as a depictively-expressed thought, but an image is a representational art work only if there can be an interest in it as a depictively-expressed thought, so no pure photograph is a representational art work, but photography is an art only if some pure photographs are representational art works, so photography is not an art* », dans Dominic Lopes, *Four Arts of Photography*, op. cit., p. 17.

(S₁) suivi de (S₂) aboutissent à une conclusion partielle: « Une photographie pure ne peut susciter aucun intérêt en tant que pensée exprimée par la dépicition même¹¹ ». Or, (S₃) fait de cet intérêt pour une pensée exprimée « *depictively* » (par la dépicition même et non par le sujet représenté) une condition nécessaire au statut d'image. Et (S₅) fait de la dimension représentationnelle de l'œuvre d'art une condition nécessaire du statut artistique de la photographie. D'où la conclusion sceptique (S₆): la photographie n'est pas un art.

LE RÉSULTAT : LES QUATRE ARTS DE LA PHOTOGRAPHIE

74 Une fois l'argument sceptique réécrit sous la forme d'un raisonnement à six propositions, il s'agit ensuite de revenir aux connaissances que l'on peut avoir des pratiques artistiques de la photographie, pour voir en quoi elles s'opposent à certaines des propositions de l'argument. Cette démarche a des vertus heuristiques et conduit à penser quatre arts de la photographie (avec l'idée qu'il peut y en avoir plus de quatre et qu'il y a souvent hybridation entre les différents arts). Cette manière d'isoler différents arts permet de donner des outils conceptuels pour apprécier certaines pratiques artistiques.

Le premier art est caractérisé par l'expression « *To Possess Other Eyes* » et renvoie à la tradition classique de la *Straight Photography* des années 1920 à 1960. Le deuxième art, sous l'étiquette « *Thinking Through Photographs* », correspond au courant que Lopes appelle « *Cast photography* » (de l'art conceptuel à la fin des années 1970). Quant aux troisième et quatrième arts, Lopes les appelle respectivement « Lyrisme » et « Abstraction ».

Le premier art : contre (S₃)

Le premier art s'attaque à (S₃): « une image est une œuvre d'art représentationnelle si l'on peut trouver un intérêt en elle en tant que pensée exprimée par la dépicition même ». Il s'agit des photographies qui, d'une manière ou d'une autre, tout en étant le produit du BIFT,

11 « *There can be no interest in a pure photograph as a depictively-expressed thought* », dans *ibid.*, p. 18.

nous font voir le monde comme nous ne l'avons encore jamais vu ; elles ont un pouvoir de révélation et transforment la vision familière des choses qui nous entourent. C'est bien le monde que nous voyons dans ces photos, et le monde tel que l'appareil l'a enregistré, mais cet enregistrement nous fait prêter attention à ce que nous n'aurions pas vu sans lui. Il faut bien souligner que si le premier art s'attaque à (S₃), il laisse (S₁) et (S₂) intacts ; et l'on peut même ajouter que c'est le fait d'accepter (S₁), soit le fait qu'une photographie est une dépicition par « détection de caractéristiques indépendante de la croyance », qui rend intéressantes les images de cette première sorte d'art photographique.

Dans cet art, la photographie a un pouvoir de révélation, qui opère par *défamiliarisation* ou métamorphose. Lopes cite Garry Winogrand ; « Je photographie pour découvrir à quoi quelque chose ressemblera une fois photographiée » (« *I photograph to find out what something will look like photographed* », p. 37). Il formule ainsi la tâche de ce premier art : « Une photographie révélatrice est une photographie qui nous montre une scène comme nous ne la voyons pas dans le face-à-face. Ce n'est qu'au moyen de la photographie que nous la voyons ainsi. Pourtant, la cible de notre intérêt reste bien rien d'autre que la scène elle-même¹² ». Autrement dit, la photographie reste un moyen pour mieux discerner la réalité mais n'est pas pensée comme une forme d'expression artistique ayant son intérêt en elle-même.

Donc, « ces photographies sont des œuvres d'art représentationnelles, non pas par ce qu'elles expriment des pensées au moyen de la dépicition ; elles sont des œuvres d'art représentationnelles parce qu'elles nous montrent ce qui ne peut pas être vu à l'œil nu¹³ ». La différence avec la vision à l'œil nu se décline alors sous différentes formes. Le photographe peut fixer un moment, un instant fugitif (Henri Cartier-Bresson, *Derrière la Gare Saint-Lazare*, 1932), isoler l'objet de son contexte

12 « *A revelatory photograph is one that shows a scene as we do not see it face-to-face. Only by means of the photograph do we see it thus. Nevertheless, the target of our interest remains nothing but the scene itself* », dans *ibid.*, p. 39.

13 « *These photographs are works of representational art not because they express thoughts depictively; they are works of representational art because they show us what cannot be seen with the naked eye* », dans *ibid.*, p. 41.

comme Bill Brandt dans *Nude East Sussex* (fig. 8) qui, en jouant sur le gros plan, la profondeur de champ et les ombres portées, nous fait apparaître un coude et deux genoux sous une forme quasi minérale, comme des galets empilés ou des rochers lissés par l'érosion. Lopes évoque aussi Edward Weston qui transforme l'espace coloré; dans la série des *Peppers*, il photographie en noir et blanc des poivrons en gros plans, avec de forts contrastes lumineux. Mais l'on peut aussi, comme André Kertész dans *Bud. Long Island University* (fig. 9) jouer, entre autres, de l'ambiguïté entre les deux dimensions d'une surface plane (qu'il s'agisse de celle de la photographie ou bien d'un plan dans la réalité que l'on photographie, comme ici une publicité) et les trois dimensions de l'espace réel. Le regard prend plaisir à osciller entre l'attention à la surface plane et la vision en profondeur et cela sur chaque motif présent dans l'image; les ombres portées sont un signe de la verticalité des corps des deux hommes et du panneau de signalisation, mais elles peuvent aussi être vues comme des aplats. Il en va de même des éclairages et de leurs ombres, qui servent à structurer l'espace figuratif représenté mais qui sont aussi de simples lignes qui créent, avec les lignes du béton au-dessus d'elle, une grille abstraite.

Les photographies de cette première forme d'art exploitent donc les ressources techniques de la photographie pour nous révéler le monde sous un jour nouveau. Et, insiste Lopes :

La confiance que l'on a dans le pouvoir épistémique de la photographie amplifie la révélation; ce qui est révélé est bien la réalité, non une imagination de l'artiste ou un effet secondaire du processus mécanique de fabrication d'image. Voir le monde sous un nouveau jour est intéressant et peut aider à produire une photographie intéressante pour elle-même. Dans la mesure où la tradition classique demande un tel intérêt, le plaidoyer contre (S₃) exprime les composants nécessaires pour apprécier le pouvoir de quantités de photographies que l'on aime beaucoup¹⁴.

14 « Confidence in the epistemic power of photography amplifies the revelation: what is revealed is reality, not an artist's fancy or a side effect of the mechanical imaging process. Seeing the world anew is interesting and can help to make a

8. Bill Brandt, *Nude East Sussex*, 1959

9. André Kertész, *Bud. Long Island University*, négatif monochrome souple
au gélatino-bromure d'argent, h. 24 cm, L. 18 cm, 15 novembre 1962, Paris,
médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

Le deuxième art contre (S2)

Le deuxième art (« *Thinking through photographs* », « *Cast photography* ») est né de la manière dont les artistes conceptuels se sont emparés de la photographie dans les années 1960 mais comprend aussi un large héritage de ce dernier après les années 1970. Ces images s'attaquent à (S2) : « si une pure photographie est une image qui dépeint uniquement au moyen d'une détection de caractéristiques indépendante de la croyance, on ne peut pas trouver d'intérêt en elle en tant que pensée exprimée par la dépeintion même ». Elles expriment des pensées au moyen de la dépeintion (« *express thoughts depictively* »), et cela même si elles sont le produit d'une détection de caractéristiques indépendante de la croyance (BIFT), soit le produit de (S1). Cet art comprend des exemples très variés ; Douglas Huebler pour l'art conceptuel, les séries des *Untitled Film Still* (1977-1980) de Cindy Sherman, des exemples qui relèvent de la « forme tableau¹⁵ » comme les célèbres *Mimic* (1982) de Jeff Wall et *Paris, Montparnasse* (1993) d'Andreas Gursky, les séries des *Museum Photographs* de Thomas Struth ou encore le travail de Sherrie Levine, dans la catégorie de l'*appropriation art* (par exemple, son travail sur les nus de jeunes garçons d'Edward Weston, ou sur Walker Evans dans *Louons maintenant les grands hommes*).

photograph interesting in its own right. Insofar as the classic tradition appeals to such an interest, the case against (S3) articulates the components needed to appreciate the power of many-loved photographs », dans *ibid.*, p. 47.

- 15 L'expression est un concept essentiel de la critique d'art et de la théorie de la photographie de la fin du ^{xx} siècle. On la doit à Jean-François Chevrier qui, en 1989, à l'occasion des expositions « Une autre objectivité » et « Photo-Kunst », cherche à penser le statut artistique de la photographie. Voir Jean-François Chevrier & James Lingwood, *Une autre objectivité / Another Objectivity*, Paris / Prato / Milan, Centre national des arts plastiques / Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci / Idea Books, 1989, cat. exp. ; Jean-François Chevrier, « Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie », *Photo-Kunst. ; Arbeiten aus 150 Jahren. Du ^{xx} au ^{xx} siècle, aller et retour*, Stuttgart, Cantz / Staatsgalerie, 1989, cat. exp. La photographie est pensée comme une œuvre autonome destinée à être exposée sur les murs des galeries ou des musées, souvent de grand format et en couleur. Dans *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven / Londres, Yale UP, 2008, Michael Fried mobilise à nouveau cette expression en insistant tout particulièrement sur la caractéristique du grand format.

10. Douglas Huebler, *Duration Piece n° 5*,
tirages gélatino-argentiques, avril 1969, New York

Pendant dix minutes, le 17 mai 1969, dix photos ont été prises, chacune ayant pour but de localiser, dans Central Park, l'endroit d'où provenait le chant très caractéristique d'un oiseau isolé. Chaque photographie était prise, l'appareil pointé vers la source du chant. Le chemin était ensuite parcouru dans cette direction jusqu'au moment où, d'un autre endroit, reprenait le gazouillis. Un cliché était alors aussitôt réalisé, et la nouvelle direction immédiatement suivie.

Les dix photos, jointes à la présente déclaration, constituent la forme de cette œuvre.

Avril 1969

Cette deuxième forme d'art ne nie pas non plus le caractère d'enregistrement objectif de la photographie, soit (S1), et ce jusque dans sa forme la plus banale. On peut penser qu'il n'y a formellement ou artistiquement rien à voir dans *Duration Piece #5* de Douglas Huebler (fig. 10) – même si les ombres portées, là encore, ont une dimension esthétique évidente, ou du moins que la photographie ne vaut pas avant tout par ses qualités formelles mais d'abord comme document au sens le plus plat que l'on puisse donner à ce mot. Pourtant, cela ne l'empêche pas d'exprimer des pensées. La pensée découle alors du choix (*casting*) des objets et des scènes photographiées – d'où l'expression de *cast photography* –, et de tous les éléments non iconiques (légende, texte accompagnateur, protocole) qui accompagnent l'image photographique. L'important dans cette deuxième forme d'art est qu'un écart se crée entre l'objet dépeint et le sujet représenté. L'objet est bien dépeint au moyen de la détection de caractéristiques indépendante de la croyance (BIFT), mais l'art consiste à faire quelque chose de cet objet pour en dépasser l'apparente banalité.

Le troisième art contre (S1)

Entre sa présentation des deux premiers arts et sa présentation du troisième et du quatrième art, Lopes inclut un chapitre intitulé « Une nouvelle théorie de la photographie ». Cette incise est essentielle, car pour parler du troisième art, on a besoin de connaître la nouvelle théorie qui s'oppose à l'ancienne – l'ancienne étant incarnée par (S1) dans l'argument sceptique. En quelques mots, la nouvelle théorie s'oppose à l'ancienne en ce qu'elle fait de l'image photographique le résultat d'un processus à plusieurs étapes¹⁶ :

16 Dans le livre, les quatre étapes n'apparaissent pas sous forme de liste mais sont décrites avec des phrases dont nous isolons les expressions que nous citons ; « *The first stage is a pro-photographic scene [...]. At stage two, a dynamic light image of the pro-photographic scene is projected onto a photosensitive surface. [...] Third is a photographic recording event, where information is captured and recorded on a storage medium – an emulsion or a data file. [...] Images are made to be looked at, so the photographic process culminates in the creation of an image for visual display. This is the mark-making stage [...]* », dans Dominic Lopes, *Four Arts of Photography*, op. cit., p. 79-80.

1. Une scène photographique
2. Une image lumineuse dynamique de la scène photographique est projetée sur une surface photosensible
3. Un enregistrement photographique a lieu, événement au cours duquel l'information est saisie et enregistrée sur un moyen de stockage (une émulsion ou un fichier de données)
4. L'étape de la fabrication de marques pour créer une image visible à partir des données de l'événement-enregistrement

Lopes insiste sur l'extraordinaire diversité des procédés techniques qui permettent de réaliser la quatrième étape ; du polaroid aux panneaux de diodes, en passant par les *light boxes* utilisées notamment par Jeff Wall pour exposer ses tirages. Relèvent alors du troisième art toutes les pratiques de la photographie qui s'attaquent frontalement à (S1) dans l'ancienne théorie, donc à l'ancienne théorie elle-même. Pour rendre compte de ces pratiques artistiques, il est utile de substituer une conception de l'image photographique comme résultat d'un processus à plusieurs étapes à la « détection de caractéristiques indépendante de la croyance » (BIFT). Une photographie est alors définie comme *une image visible, obtenue par une production de marques (4) qui trouve son origine dans les données tirées de l'enregistrement (3) de l'image lumineuse (2) d'une scène (1)*¹⁷. Les photographies dites *lyriques* mettent en valeur la dimension processuelle de la fabrication de l'image et exploitent les possibilités offertes par exemple par la *fabrication de marques* de la quatrième étape (Gerhard Richter qui peint d'après photographie et affirme produire ainsi des photographies) ou par l'image lumineuse de la deuxième étape (James Welling qui utilise des filtres colorés pour produire ses photographies en couleur).

Nous retiendrons deux exemples parmi ceux que Lopes propose. Tout d'abord le travail du photographe britannique Craigie Horsfield, qui fabrique des photographies qui sont intitulées « tapisserie » ou « fresque » dans les légendes. L'origine de ces images est bien photographique, et ce

17 Les chiffres correspondent aux étapes.

jusqu'à la troisième étape incluse. L'ambiguïté vient de la manière dont Craigie Horsfield effectue la quatrième étape. Voici ce qu'en dit Lopes :

À distance, on dirait des tirages sur papier et de fait, elles trouvent leur origine dans des photogrammes. Le rebondissement tient à ce que les fresques sont peintes *al fresco* sur du plâtre mouillé, grâce à une imprimante à jet d'encre, tandis que les tapisseries ont été tissées dans une fabrique des Flandres, à partir de fichier d'images, sur des métiers à tisser contrôlés de manière digitale¹⁸.

84

On comprend l'ambiguïté ; dans le cadre de l'ancienne théorie, ce sont des tapisseries ou des fresques (d'un genre particulier) ; du point de vue de la nouvelle théorie, ce sont bien des photographies, même si la quatrième étape (de fabrication de marques) relève, par exemple, de la tapisserie.

Betty (1988) de Gerhard Richter est également un exemple emblématique de ce troisième art de la photographie (fig. 11). « *Betty* est littéralement une photographie – une photographie réalisée en peinture » (« *Betty is literally a photograph – one completed by painting* », p. 90). Il s'agit ici de prendre au sérieux la célèbre déclaration de Richter :

Je n'essaie pas d'imiter une photographie, j'essaie d'en fabriquer une. Et si je laisse de côté l'hypothèse selon laquelle une photographie est un morceau de papier exposé à la lumière, alors je pratique la photographie par d'autres moyens ; je ne produis pas des peintures qui vous font penser à une photographie mais je produis des photographies¹⁹.

18 « *From a distance, they look like prints on papers, and indeed they started out as film stills. The twist is that the frescos are painted by inkjet printer al fresco, onto wet plaster, and the tapestries were woven at a mill in Flanders, from image files on digitally controlled looms.* », dans *ibid.*, p. 88.

19 « *I'm not trying to imitate a photograph, I'm trying to make one. And if I disregard the assumption that a photograph is a piece of paper exposed to light, then I am practising photography by other means: I'm not producing paintings that remind you of a photograph but producing photographs* », Gerhard Richter, « Interview with Rolf Schön », dans *The Daily Practice of Painting; Writings and interviews 1962-1993*, trad. David Britt, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1995, p. 59-60.

11. Gerhard Richter, *Betty*, 1988, huile sur toile, h. 1,02 m, L. 0,72 m, 1988, Saint Louis Art Museum, catalogue raisonné 663-5

Là encore, dans le cadre de l'ancienne théorie, *Betty* est une peinture, quand du point de vue de la nouvelle théorie, il y a un sens à dire que *Betty* est une photographie. La nouvelle théorie, en différenciant plusieurs étapes dans la fabrication de l'image photographique, permet de classer les tapisseries de Craigie Horsfield ou *Betty* de Richter dans la catégorie des photographies. L'ancienne théorie ne le permettait pas.

Avant de discuter ce qui nous semble être le point le plus important de l'ouvrage, précisons que le troisième art comporte également des exemples moins radicaux que ceux de Horsfield ou Richter. Il s'agit de cas où le photographe travaille aussi sur la quatrième étape mais sans que la fabrication de marques soit assurée par une technique véritablement non photographique, donc sans que soit remise en cause la distinction entre peinture et photographie, ou entre tapisserie et photographie, par exemple. Les photographes choisis par Lopes pour illustrer ce cas sont Richard Mosse, Catherine Yass, Thomas Ruff et James Welling. Ils font « dévier le processus de fabrication de marques » des processus traditionnels. Comme l'explique Lopes, « ils thématisent la projection de l'image lumineuse en faisant des marques, non pas en utilisant des techniques que l'on identifie traditionnellement comme étant non-photographiques, mais plutôt en faisant dévier les processus habituels de la photographie traditionnelle vers de nouveaux canaux²⁰. » Prenons l'exemple de la série *Infra* (2010-2011), de Richard Mosse (fig. 12). Il photographie la guerre en République Démocratique du Congo²¹ en utilisant la pellicule photo infrarouge Aerochrome de Kodak. Cette pellicule avait été développée par Kodak pour l'armée américaine dans les années 1940 pour déceler les camouflages et permet de révéler un spectre de couleurs invisibles à l'œil nu. La végétation et certains textiles

20 « *They thematize the projection of the light image making marks not by using techniques traditionally identified as non-photographic but rather by deflecting the standardized processes of traditional photography into new channels* », dans Dominic Lopes, *Four Arts of Photography*, op. cit., p. 91.

21 Cette guerre est liée à l'arrivée de réfugiés Hutus rwandais en 1994 et s'est muée en crise permanente impliquant à la fois des congolais et des ressortissants de pays voisins, tels que l'Ouganda ou le Rwanda.

12. Richard Mosse, *Colonel Soleil's Boys*, série « Infra »,
négatif infrarouge Aerochrome Kodak, 2010-2011

prennent une teinte magenta, couleur de sang, tandis que la peau des protagonistes ne subit pas de modification chromatique.

Le point qui est essentiel dans tout le chapitre sur le troisième art est le suivant : comme l'exprime Lopes, dans la nouvelle théorie de la photographie, « l'ensemble des quatre étapes du processus photographique est essentiel à la fabrication d'une photographie, mais une seulement appartient fondamentalement en propre à la photographie. [...] Seul l'événement photographique est intrinsèquement, fondamentalement photographique²². » Ce qui garantit donc le statut photographique de la photographie, c'est l'étape de l'événement de l'enregistrement. Le bébé n'a pas été jeté avec l'eau du bain.

88

Le quatrième art contre (S₅) ; l'abstraction

Le quatrième art s'oppose à (S₅) : « la photographie n'est un art que si quelques photographies pures sont des œuvres d'art représentationnelles ». Il faut souligner d'emblée que la photographie abstraite, telle qu'elle est pensée par Lopes dans le livre, ne remet pas en cause (S₁). Elle est bien le fruit d'une « détection de caractéristiques indépendante de la croyance ». Donc les photographies abstraites sont bien des photos de quelque chose de réel et en ce sens elles sont des dépicions, même si elles ne sont pas représentationnelles et vont parfois jusqu'à mettre nos capacités de reconnaissance en échec. L'important est qu'elles suscitent un intérêt esthétique à partir de leurs propriétés formelles et indépendamment de ce dont elles sont la dépicion.

Cet art est aussi ancien que la photographie elle-même. Lopes mentionne les dessins photogéniques que Talbot a obtenus non pas par contact mais au moyen d'une chambre noire, par exemple l'image en négatif et en gros plan d'une vue de sa maison de Lacock Abbey (fig. 13). Mais cette voie abstraite a perduré jusqu'à aujourd'hui, avec par exemple, le travail de Wolfgang Tillmans dans la série *Silver* ou le travail de Shirine Gill. Comme dans le cas du troisième art, on trouve des

22 « *All four stages of the photographic process are essential to making a photograph, but only one is fundamentally unique to photography. [...] Only the photographic event is intrinsically, fundamentally photographic* », dans *ibid.*, p. 81.

13. Henry Fox Talbot, *Oriel Window, South Gallery, Lacock Abbey*, c. 1835, dessin photogénique, image négative sur papier, h. 8,5 cm, L. 11,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, The Rubel Collection, inv. 1997.382.1

photographes qui, comme Tillmans, travaillent plutôt sur la quatrième étape de fabrication, celle du dépôt de marques et de la dimension chimique de la photographie. Le titre *Silver* est lié aux traces de saleté et de sel argenté que l'on retrouve sur les tirages qui sont obtenus en développant des papiers photographiques exposés à des sources lumineuses de couleurs variées dans une machine sale. La matérialité de l'image photographique est mise en valeur par les aléas de la technique de développement. Mais d'autres, comme Shirine Gill, travaillent plutôt sur la deuxième étape, celle de l'image lumineuse (c'était déjà le cas de James Welling qui utilisait des filtres colorés dans le cas du lyrisme). *Untitled No. 1* de Shirine Gill (fig. 14) consiste en effet en une sorte de peinture lumineuse puisque la scène photographique est constituée d'une source lumineuse et du corps en mouvement du photographe et nécessite un long temps de pose.

CONSTRUCTION APPARENTE ET CONSTRUCTION SOUS-JACENTE

Nous avons insisté jusqu'ici sur la méthode et la construction du livre. Cela nous a permis de comparer *Four Arts of Photography* à d'autres livres et de présenter synthétiquement l'ensemble de l'ouvrage. Mais il y a aussi une autre raison à cela ; deux constructions coexistent dans ce livre et nous semblent entrer en tension l'une avec l'autre. La première construction, que nous appellerons la construction apparente ou explicite, est celle qui s'appuie sur la reformulation de l'argument sceptique de Scruton en plusieurs propositions et que nous avons détaillée ci-dessus. Le but du livre est moins de critiquer Scruton que de s'appuyer sur les différentes propositions de l'argument sceptique pour dégager différentes voies d'appréciation esthétique de différentes formes d'art photographique. Ainsi Lopes commence par reformuler l'argument sceptique et nous le suivons chapitre après chapitre pour découvrir un, deux, puis trois et finalement quatre arts de la photographie. Mais le livre est également une critique de l'argument sceptique même si Lopes le prend au sérieux et ne l'attaque pas immédiatement ni frontalement. Il existe selon nous une seconde construction, plus souterraine et moins explicite, qui s'appuie sur deux oppositions ; celle entre l'ancienne théorie et la nouvelle

14. Shirine Gill, *Untitled No.1*, photographie numérique, 2008

théorie, c'est-à-dire entre (S1) et le processus à plusieurs étapes ; mais aussi, de manière plus surprenante, celle entre les première, deuxième, et quatrième formes d'art photographique d'une part et la troisième d'autre part (le lyrisme). En effet la troisième forme d'art est la seule à rejeter frontalement (S1) et à remplacer explicitement l'ancienne théorie basée sur le BIFT par la nouvelle théorie basée sur un processus à plusieurs étapes. Le lyrisme est une forme d'art qui nous semble plus radicale puisqu'elle exige une révolution philosophique. C'est elle qui se charge de jeter l'eau du bain (S1) tout en conservant le bébé que représente la troisième étape du processus, à savoir l'événement de l'enregistrement photographique. Le cas du quatrième art est ambigu car il est neutre par rapport à (S1). Ni ne défend-il qu'« une pure photographie est une image qui dépeint uniquement au moyen d'une détection de caractéristiques indépendante de la croyance », ni ne nie-t-il que :

Les œuvres qui résistent à (S5) ne sont pas de l'art représentationnel même si elles sont des dépicions parce que ce qu'elles dépeignent n'est pas un facteur important pour comprendre comment elles fonctionnent artistiquement. Par conséquent, résister à (S5) n'exige pas de nier (S1). Mais cela n'implique pas non plus de défendre la théorie traditionnelle de la photographie²³.

Dès lors nous pouvons nous interroger sur la position exacte de Lopes à l'égard de la nouvelle théorie. La tient-il pour vraie ? S'il la tient pour vraie, ne pourrait-on pas envisager de rendre compte également des deux premiers arts au moyen de cette nouvelle théorie ? Il faudrait alors insister sur la troisième étape de production. De la même manière que Gerhard Richter ou Craigie Horsfield, en tant qu'artistes, se concentrent sur la quatrième étape (celle de la fabrication de marques), ne pourrait-on pas simplement considérer que Cartier-Bresson (exemple du premier art)

23 « *Works that stand up to (S5) are not representational art even if they are depictive, because what they depict is not an important factor in how they function artistically. As a result, standing up to (S5) does not require a denial of (S1). But neither does it affirm the traditional theory of photography* », dans *ibid.*, p. 122.

et Douglas Huebler (exemple du deuxième art) mettent l'accent sur la troisième étape (l'événement de l'enregistrement) ?

Cette opposition est peut-être moins conflictuelle qu'il y paraît. Les deux constructions du livre ont leur rôle à jouer dans l'économie de l'argumentation. En effet, la construction apparente a une vertu heuristique. Elle permet de mettre au jour les quatre formes d'art et de montrer comment apprécier ces différentes formes. La seconde construction, tout en maintenant la possibilité de penser quatre formes d'art, est également productrice d'une théorie nouvelle appelée à se substituer à l'ancienne. Mais elle peut se substituer à l'ancienne sans lui ôter le privilège d'avoir permis de découvrir les quatre formes d'art. Ce tiraillement entre deux constructions est selon nous lié à la tension palpable dans l'ouvrage (mais aussi plus généralement dans tout le travail de Lopes) entre définition et appréciation, entre une approche ontologique et une approche esthétique, entre philosophie et critique d'art. Depuis *Comprendre les images* Lopes a toujours réfléchi sur l'art à partir d'exemples concrets, mais jamais les exemples n'ont été aussi nombreux que dans *Four Arts of Photography* ni autant mis au premier plan, sans jamais servir de pure illustration. *Four Arts of Photography* est peut-être une manière de tourner radicalement le dos à l'ontologie. Cela expliquerait le refus de s'engager plus fermement en faveur de la nouvelle théorie, et le fait qu'elle soit exposée *en passant*, au milieu de l'ouvrage, pour permettre de comprendre comment on peut *apprécier* les photographies dites *lyriques*, mais sans qu'elle constitue une proposition de définition de l'essence de l'image photographique. C'est finalement le rôle de la philosophie qui est ici questionné. On peut soutenir que la philosophie a quelque chose à dire sur ce qui différencie une photographie d'un dessin ou d'une peinture, que l'on décide de réduire ou non l'écart entre les différents mediums. Elle peut en tout cas avoir la prétention de répondre à des questions d'ordre ontologique. On peut se demander si, dans *Four Arts of Photography*, Lopes n'abandonne pas cette prétention quand il indique par exemple que « le but n'est pas de régenter la pratique de la photographie mais de l'apprécier », puis que « la philosophie n'est pas une explication métaphysique qui additionne les catégories dans son propre intérêt, bien qu'elle puisse

parfois donner cette impression²⁴ ». Il met plutôt en avant le rôle de la philosophie comme alliée du regard ; elle aiderait à apprécier, à regarder, à comprendre les propositions des artistes. Et c'est là que *Four Arts of Photography* est peut-être son livre le plus personnel, le plus intime, parce qu'il exprime avant tout un goût prononcé pour la photographie.

24 « *The aim is not to regiment the practice of photography but to appreciate it. Philosophy is not metaphysical accounting that tots up categories for their own sake, though it can sometimes come across that way* », dans *ibid.*, p. 125.

DEUXIÈME PARTIE

Questions de méthode

UN PLURALISME MÉTHODIQUE

*

RÉPONSE À FRÉDÉRIC POUILLAUDE, JACQUES
MORIZOT ET LAURE BLANC-BENON

Dominic McIver Lopes

Laure Blanc-Benon, Jacques Morizot et Frédéric Pouillaude remarquent tous les trois dans chacun des livres qu'ils discutent la même ambition. Tous ces livres ont le même point de départ : l'existence de schémas de pensées différents, dont les considérations nous emportent dans des directions opposées, entre lesquels le moindre choix semble avoir un coût exorbitant et qui nous laissent par conséquent dans une impasse dialectique. Chaque livre s'efforce donc de prévenir la tentation de « jeter le bébé avec l'eau du bain », en particulier dans les cas où il n'est pas possible de les différencier. Ou peut-être, pour changer de métaphore, leur ambition n'est-elle rien d'autre que le fruit d'un désir naturellement humain : « avoir le beurre et l'argent du beurre ». Cependant, Morizot souligne également une prédisposition au pluralisme dans mon travail. En définitive, tel est mon soupçon : c'est en épousant le pluralisme qu'on sort les bébés de l'eau du bain. Quelques remarques sur la manière de s'y prendre devraient esquisser une forme de réponse aux objections pertinentes formulées par Pouillaude, Morizot et Blanc-Benon.

L'ESTHÉTIQUE DE SECOND ORDRE

Officiellement, l'article reproduit dans ce volume, « Les trois dimensions de l'esthétique », a pour but de dresser une carte des différentes méthodes possibles en esthétique philosophique ; mais il

tente aussi clandestinement de convaincre les philosophes d'adopter une nouvelle approche. Même si cette nouvelle approche n'est pas la seule possible, même si elle n'a rien d'obligatoire et même si elle n'est pas nécessairement la meilleure dans tous les cas de figure, elle convient à ceux qui ont un penchant pour le pluralisme.

100

On ne peut pas espérer résoudre un problème en esthétique sans avoir recours à des informations empiriques solides et nombreuses. On théorise sur l'art en réaction à l'histoire récente des avant-gardes, à la façon dont il faut penser les artefacts produits dans des cultures différentes et à l'exigence apparente de la critique. Il a suffi à Jerrold Levinson de noter à quel point l'expérience que l'on faisait d'une suite de Bach était différente selon qu'elle était jouée par un violoncelle ou par un quintet de kazoo pour faire de l'instrumentation une dimension constitutive de l'œuvre musicale¹. Une tragédie nous laisse à peine perplexe, si ce n'est sur le fait qu'un bon drame au théâtre peut avoir des effets qu'on juge bénéfiques alors que nous aurions pourtant toutes les raisons de chercher à les éviter dans d'autres circonstances. Si on fait les choses correctement, l'esthétique articule les techniques propres à la philosophie avec une connaissance empirique profonde des arts, des formes d'appréciation et des normes qui gouvernent le champ esthétique. Dans le lexique de Richard Wollheim, l'esthétique est une branche de la philosophie appliquée et non de la philosophie pure et elle se confond tant et si bien avec la science que « pour déterminer où l'une commence et où l'autre s'arrête, il faut user de délicatesse plutôt que se référer aux coutumes² ».

Il faut ici entendre *science* en un sens très étendu, qui désigne toute recherche empirique, et donc y inclure les sciences sociales et les sciences humaines, sans se limiter aux sciences naturelles. Il ne s'agit pas de distinguer la philosophie de la science en soutenant que la science est purement empirique tandis que la philosophie n'est que théorie.

1 Jerrold Levinson, « What a Musical Work Is », dans *Journal of Philosophy*, n° 77, 1980, p. 5-28 ; trad. fr. Clément Canonne & Pierre Saint-Germier, « Ce qu'est une œuvre musicale », dans Levinson, *Essais de philosophie de la musique*, Paris, Vrin, 2015.

2 Richard Wollheim, *On the Emotions*, New Haven, Yale UP, 1999, p. xi.

Les chercheurs en sciences naturelles, en sciences sociales ou en sciences humaines produisent tous des théories concernant des phénomènes empiriques, tout comme les philosophes se confrontent aux faits empiriques en construisant et en mettant à l'épreuve leurs théories.

Traditionnellement, les philosophes se sont confrontés directement aux phénomènes artistiques et esthétiques. Soit ils consultent leurs intuitions sur leur réception critique de certains objets, soit en participant à la vie esthétique d'une communauté, ils s'appuient sur la réception critique de leurs pairs. Dans un cas comme dans l'autre, ils se réfèrent à ce qu'ils savent déjà eux-mêmes implicitement. Ils travaillent depuis le confort de leur fauteuil.

Que faire d'autre que se confronter directement aux phénomènes artistiques et esthétiques? Voyons voir. Un métaphysicien peut bien produire une théorie biologique des espèces à partir de son fauteuil ; mais les philosophes de la biologie procèdent rarement ainsi. Ils considèrent plutôt que pour déterminer ce qu'est une espèce, il faut se reporter au rôle que joue le concept d'espèce dans les explications de la biologie. Ils lisent une théorie des espèces telle qu'on en trouve chez les chercheurs en biologie. L'esthétique peut ressembler davantage à la philosophie des sciences, plutôt qu'à de l'épistémologie qui serait faite en se référant à des intuitions concernant un cerveau dans une cuve, ou au malin génie.

Suivant cette seconde option, l'esthétique fonctionne comme une discipline de second ordre, qui se rapporte aux phénomènes artistiques et esthétiques de manière indirecte, tels qu'ils sont conceptualisés dans les explications et les hypothèses scientifiques. Là encore, il faut entendre *les hypothèses et les explications scientifiques* en un sens large. Il ne faut pas seulement y intégrer la psychologie des images, mais aussi la manière dont l'informaticien comprend les processus d'information, la manière dont l'anthropologue comprend le concept d'art et la description que donne le sociologue de la valeur esthétique, par exemple.

La manière d'aborder l'esthétique varie selon trois dimensions : elle peut être plus ou moins pure, directe ou de second ordre, et interne (avec des degrés) ou externe. Les approches internes représentent les phénomènes artistiques et esthétiques d'une manière qui correspond à comment nous comprenons ces phénomènes de l'intérieur de notre

pratique et de nos engagements. Les approches externes représentent les phénomènes artistiques et esthétiques dans des termes qui perturberaient la perspective de celui qui en fait l'expérience directe. Prenons par exemple l'hypothèse de James Cutting selon laquelle la réception esthétique est en grande partie déterminée par la simple exposition³, ou la proposition de V. S. Ramachandran et William Hirstein selon laquelle l'art a pour particularité de déclencher des effets de glissement de pic⁴. L'une comme l'autre est difficile à concilier avec la manière dont les artistes et les spectateurs comprennent leur propre activité esthétique.

Les approches de second ordre tendent à se confondre avec les approches externes (même si les deux sont indépendantes). Après tout, les méthodes des sciences sont conçues pour faire des découvertes qui vont contre les platitudes populaires. Même les sciences humaines ont défendu vigoureusement des projets dont le but n'était pas de justifier la théorie populaire. Au contraire, l'étude des arts dans les traditions marxistes, psychanalytiques, féministes, *queer* et postcoloniales démythifie la perspective interne. Un philosophe qui use d'une méthode de second ordre et qui examine un phénomène artistique ou esthétique tel que les sciences le conceptualisent, a des chances de finir avec une perspective externe sur le phénomène.

La justification habituelle avancée en faveur des approches internes, de premier ordre, permet de voir leur principale faiblesse. Les approches traditionnelles en esthétique considèrent que les intuitions du philosophe ou la réception de ses pairs permettent de mettre en évidence une théorie tacite. On peut présumer que nos intuitions et notre réception sont suffisamment chargées de théorie pour en faire un bon point de départ. On peut théoriser à partir d'elles parce qu'elles sont chargées d'une théorie correcte. Il y a toutefois un problème. Nous avons appris des travaux pionniers de Richard Nisbett et Timothy Wilson que ce que nous pensons et disons de notre réception ne restitue pas ses

3 James E. Cutting, « Gustave Caillebotte, French Impressionism and Mere Exposure », *Psychonomic Bulletin and Review*, n° 10, 2003, p. 319-343.

4 Vilayanur S. Ramachandran et William Hirstein, « The Science of Art : A Neurological Theory of Aesthetic Experience », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 6, n° 6-7, 1999, p. 15-31.

vraies causes⁵. Bien souvent, les théories tacitement présentes dans notre réception ne sont pas correctes ; ce sont pour la plupart des fabulations. Un autre problème se pose : les approches traditionnelles ont tendance à généraliser des perspectives limitées, bornées, tout en masquant à nos yeux ce caractère limité. Elles nous rendent à notre insu otages de nous-mêmes.

Inspiré par l'œcuménisme de *Langages de l'art* de Nelson Goodman⁶, un des enjeux de *Comprendre les images* était de prendre au sérieux la diversité des systèmes de mise en image tels qu'on les voit dans des niches sociales et pragmatiques reculées. En particulier, le livre trouvait une manière de penser les images qui explique pourquoi il y en avait tant de types différents, du dessin d'ingénieur aux représentations de style dédoublé des Kwakwaka'wakw, des constructions cubistes aux photographies habituelles. Pour affronter cette diversité, Goodman a considéré que le choix entre les systèmes de mise en image était arbitraire. En minimisant leur lien avec la perception, il a jeté le bébé avec l'eau du bain. Beaucoup ont répliqué à Goodman en insistant sur la manière dont les images reproduisent la perspective visuelle, mettant ainsi en péril le *bébé* de la diversité en favorisant le système de mise en image qui a dominé l'art européen pendant des siècles. Mais pourquoi supposer que la perception ne peut pas expliquer la diversité ? Le philosophe traditionnel, par introspection, trouve que son expérience reflète la nature. Par contraste, le psychologue cherche à comprendre comment nous percevons des constantes ou des invariants dans le changement et la variation.

La philosophie analytique a été ensorcelée dans les années 1950 par quelques travaux d'avant-garde qui semblaient illustrer à la perfection l'anti-essentialisme wittgensteinien⁷. Une lutte s'ensuivit entre deux

5 Richard Nisbett & Timothy Wilson, « Telling More Than We Can Know: Verbal Reports on Mental Processes », dans *Psychological Review*, n°84, 1977, p. 231-259.

6 Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976 ; trad. fr. Jacques Morizot, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

7 Morris Weitz, « The Role of Theory in Aesthetics », dans *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, n°1, 1956, p. 27-35 ; trad. fr. Danielle Lories, « Le rôle de la

camps d'essentialistes. Certains ont considéré que les œuvres d'avant-garde constituaient des contre-exemples invalidant les théories esthétiques de l'art tandis que les autres les ont dénoncées comme étant des impostures plutôt que de véritables œuvres d'art, et ne les ont donc pas tenues pour des contre-exemples de quoi que ce soit⁸. Il semble qu'on doive choisir entre abandonner l'avant-garde ou abandonner l'esthétique. Mais pourquoi choisir l'approche traditionnelle qui théorise pour confirmer les intuitions qu'on se fait à propos des contre-exemples ? *Beyond Art* développe une approche concurrente qui consiste à regarder ce qu'on trouve dans les hypothèses et les explications des chercheurs en arts. Les chercheurs qui s'intéressent aux arts n'ont aucune hypothèse ni aucune explication concernant l'art en général. Ils étudient individuellement les arts dans toute leur diversité.

On ne peut pas conquérir beaucoup de terrain tant que les arts individuels sont compris en faisant simplement appel à l'intuition. Les arts ont une réalité sociale : ils ont des histoires et se développent au sein de niches sociales. *Four Arts of Photography* est une étude de cas portant sur quelques arts rassemblés autour d'une technologie. Même la simple idée que la photographie n'est pas un seul mais plusieurs arts représente une rupture avec la pensée traditionnelle. Pendant des décennies, les philosophes ont pensé la photographie au travers d'un filtre épistémique en supposant que l'art photographique consiste précisément à exploiter le détail, la précision et l'impartialité photographiques. Mais ici se profile immédiatement un autre dilemme : abandonner le caractère épistémique des photographies ou bien négliger des variétés d'art photographique qui ont peu à voir avec le détail, la précision ou l'impartialité. *Four Arts of Photography* travaille à se débarrasser de l'hypothèse qui conduit à ce dilemme. Ce qui unifie la photographie est réduit à un point

théorie en esthétique », dans *id.* (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 27-40.

8 Arthur Danto, « The Artworld », *Journal of Philosophy*, vol. 61, n° 19, 1964, p. 571-584 ; trad. fr. Danielle Lories, « Le monde de l'art », dans *id.* (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 183-198 ; et Monroe C. Beardsley, « An Aesthetic Definition of Art », dans Hugh Curtler (dir.), *What Is Art ?*, New Haven, Yale UP, 1983, p. 15-29.

minimal, laissant toute latitude à la photographie pour être utilisée dans différentes pratiques sociales, certaines étant artistiques, d'autres étant épistémiques. Seules des intuitions tirées d'un échantillon biaisé placent les pouvoirs épistémique et artistique de la photographie sous le joug l'un de l'autre.

Dans chacun de ces trois livres, les approches de second ordre, externes, soutiennent un pluralisme qui nourrit – et ne dissout pas – nos ambitions théoriques. Les philosophes s'inquiètent de devoir choisir entre d'un côté expliquer l'unité substantielle mais réduire la diversité, et de l'autre expliquer la diversité mais nier l'unité. Ce choix apparent découle des approches internes de premier ordre. Se cantonner aux intuitions qui sont internes aux pratiques artistiques ou esthétiques, c'est s'assurer d'une unité théorique mais sacrifier la diversité. En réaction aux approches traditionnelles, les anti-essentialistes et les constructivistes sociaux maintiennent la diversité et sacrifient l'unité donnée par la théorie. Mais si l'on s'extrait de nos pratiques, si l'on se libère des intuitions liées à notre culture, on gagne une nouvelle perspective : on peut voir ce qui unifie différentes manifestations d'un phénomène, qu'il s'agisse d'image, d'art ou des arts de la photographie.

LES VARIÉTÉS DE LA RÉFÉRENCE ICONIQUE

Comprendre les images a été simultanément inspiré par les idées de E. H. Gombrich et de Nelson Goodman et motivé par la frustration due à un penchant verbal remarqué chez les philosophes qui attribuent au langage le monopole de la représentation⁹. De nos jours les images sont presque aussi faciles à fabriquer que des phrases et elles ont acquis un pouvoir énorme pour faciliter la communication et former (ou déformer) notre pensée. Elles devraient être prises bien plus sérieusement en compte, au-delà des frontières de l'histoire de l'art ou de l'étude de médias. Ceci étant dit, il est important de reconnaître comment nous

9 Nelson Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.*, et Ernst H. Gombrich, *L'Art et l'Illusion : Psychologie de la représentation picturale*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, 1971.

saisissons rapidement la signification de la plupart des images. Celles qui sont délicates à comprendre sont au mieux regardées comme des cas particuliers. Dans un autre ordre d'idées, la linguistique n'est pas l'étude de la poésie. En même temps, les bonnes théories, construites en gardant un œil sur les cas ordinaires, devraient aussi traiter des cas particuliers. Frédéric Pouillaude a raison de soutenir qu'il y a de la latitude pour améliorer la manière dont *Comprendre les images* traite de certains cas particuliers.

D'après le diagnostic de Pouillaude, les limites du livre découlent de ce qui fait sa force. Il existe plusieurs systèmes d'images, différenciellement sélectifs, parce que les images tirent parti de mécanismes de reconnaissance qui ont été construits pour fonctionner dans un monde visuel variable et changeant. La vision fournit une infrastructure cognitive pour différents systèmes d'images (qui peuvent être situés socialement). Pour obtenir ce résultat, nous devons affirmer que comprendre une image doit impliquer l'exercice d'une capacité de reconnaissance. Cependant, la reconnaissance est un moyen d'identifier les choses sur la base d'une information tirée d'elles. Dans la terminologie du livre, l'information fait remonter à une source. Mais alors le problème est que, dans certains cas, un gouffre s'ouvre entre la source de l'image et son référent présumé.

Un tel gouffre n'existe pas dans une situation de coprésence entre l'objet représenté et le producteur de la représentation. L'artiste regarde l'objet et en retire de l'information qu'il imprime sur la surface de l'image de manière à nous permettre de le reconnaître quand nous regardons la surface en question par la suite. L'objet est à la fois source de l'information et référent iconique. Trois sortes de cas démontrent que la coprésence est au mieux une forme d'idéalisation. Premièrement, une planche de *Tintin* n'a aucune source, bien que son sujet soit Tintin. Deuxièmement, une image pourrait dépeindre une fleur de lys générique sans être porteuse d'information sur une quelconque fleur individuelle. Enfin, la source d'un photogramme extrait du film *La Conquête* de Durringer est Denis Podalydès mais le sujet est Nicolas Sarkozy. Dans des cas comme ceux-ci nous devons choisir entre lâcher du lest sur « la dimension fermement empirique et causale » du concept de source informationnelle, ou « admett[re] que comprendre une image n'équivaut

pas toujours à identifier sa source informationnelle¹⁰ ». Peu importe le choix que nous faisons, il apparaît que comprendre les images n'est pas seulement une question de reconnaissance. Soit la reconnaissance nous conduit à une source qui n'est pas un référent, soit nous saisissons le référent sans reconnaître la source.

Les critiques que Pouillaude adressent à *Comprendre les images* sont présentées, astucieusement, dans l'esprit du pluralisme qui anime le livre. Bien sûr il existe plus de variétés de références iconiques que l'identification basée sur la reconnaissance. Dès lors, pourquoi ne pas accepter la suggestion de Pouillaude selon laquelle toutes sont des cas de fiction et s'appuient sur le faire-semblant ?

Mimesis as make-believe, le livre magistral de Kendall Walton, fournit une série d'outils pour traiter toutes les représentations comme des fictions – c'est-à-dire comme des artefacts conçus pour nous encourager à imaginer des choses¹¹. Considérer la dépeinture comme une fiction est pertinent pour les images de Tintin mais aussi pour la dépeinture de la fleur de lys et Sarkozy dans *La Conquête*. Le problème, pour un pluraliste, est que la manœuvre fictionnalisante les traite toutes sur le même plan. Puisque Tintin n'existe pas, nous ne pouvons pas penser à lui, ni le reconnaître, ni même l'identifier. Le chapitre x de *Comprendre les images* soutient la thèse que, confrontés à la bande dessinée, nous sommes invités à imaginer que quand nous reconnaissons une figure avec cette apparence c'est un cas de reconnaissance de Tintin. *A contrario*, Sarkozy existe bien et le film manquerait son objectif s'il n'était pas un véhicule pour réfléchir sur lui, l'ancien président de la République. De la même manière, l'intérêt de choisir Podalydès pour le rôle de Sarkozy disparaîtrait si l'apparence de l'acteur échouait à évoquer l'allure de Sarkozy. Il en va de même pour le dessin d'une fleur de lys générique, qui nous fait penser à un lys en saisissant l'apparence visuelle d'à peu près n'importe quel spécimen de l'espèce.

10 Frédéric Pouillaude, voir *supra*, p. 43.

11 Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1993.

Heureusement, *Comprendre les images* contient quelques ressources pour répondre aux cas de Pouillaude, chacun sur son propre terrain. On devrait traiter Tintin pour ce qu'il est, à savoir une créature de fiction, sur le modèle de Walton. Mais il y a d'autres cas où il n'y pas de coprésence. Et là nous pourrions avoir une utilisation plus exhaustive de l'idée de système informationnel adaptée de Gareth Evans¹². Les systèmes informationnels sont des systèmes dans lesquels l'information est transmise d'une source à des récepteurs à travers une ou plusieurs séries de liens. Certains systèmes sont psychologiques, comme la perception, mais beaucoup ont un ancrage social, comme le témoignage linguistique. En outre, les systèmes d'information peuvent impliquer des représentations hybrides – l'information tirée d'une scène de crime peut être obtenue grâce à la photographie et l'analyse chimique puis combinée à un témoignage d'expert avant transmission à un jury. Les conceptions de la représentation dominée par le langage sont assez mauvaises ; il est presque aussi mauvais d'admettre plusieurs modes de représentation simplement pour les considérer chacun isolément. De toutes façons, une conception « causale et fermement empirique de la source » n'exige pas la coprésence. L'histoire des faits peut solliciter des dispositions sociales complexes. Si l'on se donne une conception suffisamment riche de ce qu'est un système informationnel, comprendre une image équivaut toujours à identifier sa source informationnelle.

Comprendre les images engage plus que la seule reconnaissance. Nous pouvons identifier l'origine d'une source d'information en utilisant des titres et des connaissances qui font partie du bagage commun, ou d'autres sortes d'informations. En fait, une affirmation clef de *Comprendre les images* exige quelque chose de cet ordre. L'affirmation selon laquelle une image d'un individu déclenche une capacité de reconnaître cet individu n'implique pas que le spectateur doive déjà être capable de reconnaître l'individu en question. Les images sont des prothèses visuelles au sens où elles étendent nos pouvoirs de perception. En particulier, elles nous dotent souvent de nouvelles capacités de reconnaissance. Il y a des chances que vous n'ayez jamais vu le mont Fuji mais que vous

12 Gareth Evans, *The Varieties of Reference*, Oxford, OUP, 1996.

puissiez le reconnaître néanmoins, parce que vous avez vu des images le représentant. Ces images avaient probablement des légendes qui vous faisaient penser à la montagne et ce à quoi vous pensiez était associé avec l'information dans l'image, de manière à vous préparer à reconnaître Fuji-San.

L'impact d'une photographie de Nyabimana est différent selon que nous croyons qu'il est une victime Tutsi du génocide Hutu ou bien un Hutu attaqué par d'autres Hutus le suspectant de sympathie envers les Tutsis, et la différence n'est pas lisible dans l'image vue à *l'œil nu*. Cela fait aussi une différence que cette image encourage la reconnaissance de cet homme en particulier, Nyabimana. Un expert des big data, Seth Stephens-Davidowitz, relate que les recherches islamophobes sur Google ont augmenté après que le président Obama a donné un discours dans lequel il faisait la leçon aux Américains sur leurs traditions de tolérance. Lorsque le président essaya à nouveau, cette fois-ci en parlant d'individus musulmans qui avaient apporté des contributions importantes à la vie américaine, le nombre de recherches islamophobes sur Google baissa¹³. Les images ont un pouvoir d'individualisation efficace en partie parce qu'elles nous permettent de nous reconnaître entre nous comme des individus.

PASSER DE L'ART AUX ARTS

Beyond Art exprime la frustration ressentie face à l'énergie excessive que les philosophes ont déployée pour construire des théories de l'art. On dépense trop de cette énergie en *paperasserie métaphysique* ou en catégorisation pour le seul plaisir de catégoriser, plutôt qu'à expliquer ou à éclairer un phénomène. Pire, dans les années 1980, on a commencé à passer de travaux sur les recherches esthétiques et la valeur esthétique à des travaux sur l'art et la prétendue valeur artistique. Ce glissement est doublement dangereux. Tout d'abord parce que l'art occupe seulement une petite (quoiqu'importante) partie de l'univers

13 Seth Stephens-Davidowitz, *Everybody Lies: Big Data, New Data, and What the Internet Can Tell Us about Who We Really Are*, New York, Harper-Collins, 2017.

esthétique et nous avons autant besoin de comprendre le sens et la valeur de la mode, de la cuisine, des jeux et du design que de la musique et de la poésie. Ensuite, parce qu'on ne peut pas correctement comprendre le sens et la valeur de la musique et de la poésie sans une théorie de la valeur esthétique. Il est vrai qu'un nombre significatif de philosophes se sont tout simplement détournés des théories de l'art – Franck Sibley, Richard Wollheim, Mary Mothersill, Kendall Walton et Peter Kivy par exemple. Mais *Beyond Art* fournit un argument de principe pour changer de sujet : passer de l'art aux arts et à l'esthétique ; il met également en place le décor pour *Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value*.

110

En appelant à une pause dans la construction de théories de l'art, j'avais toutes les chances de déconcerter ceux qui se sont adaptés à la perspective européenne orthodoxe, la perspective de la modernité. On peut lire *L'Art de l'âge moderne* de Jean-Marie Schaeffer¹⁴ comme l'ethnographie de cette culture qui a élevé l'art à une place étonnamment prééminente en le chargeant d'espérances. Les intuitions internes à propos des (*grandes*) œuvres d'art semblent trop imposantes pour être ignorées, aux yeux de celui qui les a, tout du moins. Pourtant, ces intuitions ne sont pas universelles. Rétrospectivement, je me demande si mes propres origines sud-asiatiques ont pu me prédisposer à une perspective externe sur l'art. Ceux qui adoptent une perspective externe sur l'art ne seront pas impressionnés par les intuitions internes et ils seront attirés par une approche de second ordre. Ce qui me trouble le plus dans les réflexions de Jacques Morizot sur *Fontaine* et son traitement dans *Beyond Art*, ce sont ses allusions diplomatiques au fait que le livre ne serait peut-être pas allé assez loin dans la mise en œuvre d'une approche de second ordre, externe.

Les théories de l'art énoncent ce qui fait qu'un objet est une œuvre d'art. *Beyond Art* défend une théorie de l'art : une œuvre d'art est un objet qui appartient à une espèce et cette espèce est l'un des arts. Si cette

14 Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'Esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

théorie de l'art choisit de passer la main¹⁵, c'est pour dire que ce qu'on cherchait à comprendre avec une théorie de l'art se trouve en fait à un échelon local, soit dans une théorie des arts, qui énonce ce qui fait d'une espèce d'activité une espèce d'art (par exemple le théâtre et non pas le patinage), soit dans les théories des différents arts – théories du théâtre, de la musique ou de tout ce qui peut se révéler être un art.

Il est vrai que l'espoir de trouver une théorie des arts qui énonce ce qui fait de certaines espèces d'activité des arts s'amenuise. Néanmoins, une telle conceptualisation est utile et même indispensable dans l'espace où elle a émergé, à savoir dans la culture européenne moderne. Premièrement, parce que si chaque chose est différente de toutes les autres choses, il y a des différences qui ne peuvent se révéler de manière saillante que sur la toile de fond de similarités tout aussi saillantes. La poésie et la musique se distinguent l'une de l'autre de plusieurs manières et ces différences sont importantes à nos yeux, puisqu'elles font qu'on s'y adonne ou pas. Mais on parle rarement de la différence entre la poésie et l'élevage de chiens. Deuxièmement, parce que les activités reconnues comme arts ont changé et de nouveaux arts sont entrés au club. Dans le chapitre vi de *Beyond Art*, je tâche de montrer que cela n'arrive jamais en se référant à une théorie des arts réglée par des principes. Bien plutôt, ce n'est qu'au moyen de discours qui comparent à un sous-ensemble des arts déjà reconnus l'activité candidate que celle-ci gagne son statut artistique. La photographie a obtenu un statut artistique après un débat long d'un siècle concernant son rapport à la peinture, et non à la musique ou à la poésie. De cette manière, une conceptualisation très allégée des arts permet et se trouve justifiée par un examen historique et sociologique minutieux des stratégies rhétoriques propres aux campagnes de légitimation artistique qui ont été menées et qui continuent d'être menées.

Le principal apport de *Beyond Art*, c'est de poser un cadre qui peut être utilisé pour produire des théories des arts individuels. Chacune de ces

15 Cette expression fait écho à l'expression « *buck passing theory of art* » utilisée par Dominic Lopes dans *Beyond Art* et dont Jacques Morizot explique l'origine (NdT, p. 55, n. 4).

théories sera différente, car chaque art est singulier. Cependant, il ne faut pas désespérer à la vue du travail nécessaire pour produire tant de théories différentes. Pour chacune, nous avons un point de départ empiriquement riche. Une théorie de la musique sera une théorie du phénomène qui apparaît dans les hypothèses et les explications des études sur la musique, qu'il s'agisse de la psychologie de la musique, de la théorie musicale ou de la musicologie. Et de même, *mutatis mutandis* pour les autres arts. Les recherches sur l'art remplacent ainsi les références à l'intuition pour fournir une base plus saine et plus consensuelle. Le cadre développé dans *Beyond Art* permet de prendre de l'avance : chaque art implique l'usage de moyens techniques spécifiques autour desquels des normes sociales s'agrègent. Les études empiriques ont beaucoup à nous apprendre sur les normes sociales basées sur des ressources techniques.

Les deux paragraphes précédents soulignent les éléments de *Beyond Art* qui permettent au livre d'aborder de manière systématique la naissance de tout nouvel art. D'un côté, on crée une nouvelle espèce appréciative quand on trouve de nouvelles ressources techniques dans le monde, quand on imagine de nouvelles techniques pour exploiter les ressources du monde ou quand on instaure de nouvelles normes pour user de certaines ressources techniques. Une théorie d'un art isole ses normes et ses ressources techniques. D'un autre côté, on case cette nouvelle activité offerte à l'appréciation parmi les arts en se référant à ses liens avec certains des arts existants. Il revient aux historiens de décrire ces stratégies de classement, ce n'est pas l'affaire de la philosophie.

Fontaine de Duchamp a toujours été l'ombre au tableau. Selon la théorie de l'art qui choisit de passer la main, ce qui fait d'un objet une œuvre d'art, c'est le fait qu'il appartient à une espèce appréciative et que cette espèce est un art. Par conséquent, il n'y a pas d'électrons libres, il n'y a pas d'œuvre d'art qui n'appartienne à aucun art. S'il existe des électrons libres, la théorie de l'art qui passe la main est prise en défaut. Heureusement, il y a bien moins d'électrons libres que notre intuition ne pourrait nous laisser penser. On a une espèce d'objets offerts à l'appréciation quand des agents font usage de techniques pour exploiter les ressources du monde, en accord avec des normes d'appréciation qui impliquent qu'ils peuvent se tromper et produire de mauvaises œuvres.

Les recherches en art, quand elles abordent ces objets qui passent pour des électrons libres, supposent en fait qu'ils appartiennent à une espèce d'objets offerts à l'appréciation qu'on nomme souvent *art conceptuel*. Le problème vient du fait que ces mêmes recherches considèrent que l'art conceptuel est un phénomène historique qui apparaît dans les années 1960. *Fontaine* anticipe l'art conceptuel et l'apprécie comme tel, au même titre que les œuvres de Robert Barry et Joseph Kosuth, c'est se tromper. Mais le chapitre x de *Beyond Art* persiste dans l'idée qu'il s'agit néanmoins d'art conceptuel.

Dubitatif, Morizot conclut que *Fontaine* est ou « une forme regrettable de pathologie de l'art ou une source bienvenue sinon inépuisable de créativité, et sans doute les deux à la fois¹⁶ ». Aucune des deux solutions ne laisse intacte la théorie de l'art qui passe la main. Si *Fontaine* est une pathologie, c'est donc qu'il y a des électrons libres ; et si on les identifie, ils n'en demeurent pas moins des contre-exemples de la théorie de l'art qui passe la main. Si *Fontaine* est issue d'une source spécifique de créativité, alors l'approche systématique de la nouveauté dans les arts est au mieux partielle.

Si l'on ne veut pas jeter le bébé avec l'eau du bain, voilà une autre solution. L'approche de second ordre considère les arts comme ces espèces dont traitent les hypothèses et les explications scientifiques. Comme on l'a dit plus haut, les sciences ne se limitent pas aux sciences naturelles, ni même aux sciences naturelles et sociales. Il faut y intégrer toutes les sciences humaines. La plupart des sciences se réfèrent à des espèces comprenant plusieurs membres. En principe, il y a plusieurs électrons, plusieurs implémentations neuronales de la vision, plusieurs cas d'inflation et plusieurs pratiques esthétiques. Si on suppose qu'il en va de même pour les espèces d'objets offerts à l'appréciation, on aura tendance à faire entrer *Fontaine* dans une espèce bien peuplée, comme celle de l'art conceptuel. Cependant, certaines sciences sont historiques : elles s'occupent d'individus. Il est vrai que certaines sciences naturelles sont historiques, comme la cosmologie, la géologie, la biologie de l'évolution qui s'occupe de notre univers, de notre planète ou de l'arbre

16 Jacques Morizot, voir *supra*, p. 66.

de la vie. Les sciences historiques s'occupent essentiellement d'espèces qui n'ont qu'un seul membre. Si les écrits comme ceux de Thierry de Duve supposent que *Fontaine* est une espèce à un seul membre et s'ils décrivent le discours qui le case parmi les arts, alors il ne s'agit pas d'un contre-exemple à la théorie de l'art qui passe la main¹⁷. Au contraire, repérer que *Fontaine* appartient à une espèce à un seul membre aide à comprendre son effet, car ce n'est pas un mince exploit que de parvenir à faire une œuvre appartenant à un art dont personne d'autre ne peut faire une œuvre!

DE L'APPRÉCIATION DANS LA THÉORIE

Une philosophie de la photographie sans passion est difficile à imaginer. Des décades d'intenses débats sur le potentiel épistémique et artistique de la photographie garantissent surtout de devoir choisir : se faire l'avocat de l'art photographique ou bien tenter des poursuites contre lui. Je commence par confesser, au début de *Four Arts of Photography*, que j'ai un faible pour la photographie. Le livre a un côté ouvertement militant et, comme l'observe Laure Blanc-Benon, il traite des exemples plus en profondeur que ne le font mes autres livres. Cependant, en même temps, je confesse aussi que je ne suis pas un critique d'art et je déclare que je ne remplirai pas les fonctions du critique. Dès lors Blanc-Benon remarque avec perspicacité qu'il y a une tension entre des ambitions conflictuelles, l'une mettant l'appréciation en avant, l'autre la théorie. Ensuite elle remarque une dynamique contradictoire semblable dans la construction du livre, dont la structure apparente place l'appréciation au premier plan mais dissimule une structure sous-jacente qui place la théorie au premier plan. Que se passe-t-il ici ? *Four Arts of Photography* marque-t-il une rupture radicale en laissant derrière lui un engagement pour la philosophie en tant qu'entreprise de construction de théorie ? Adopte-t-il à la place un idéal de la philosophie comme « alliée du regard¹⁸ » ?

17 Thierry de Duve, *Au nom de l'art*, Paris, Minit, 1989 ; en anglais, *id.*, *Kant after Duchamp*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999.

18 Laure Blanc-Benon, voir *supra* p. 94.

Les débats sur le potentiel épistémique et artistique de la photographie se sont centrés sur les théories de la photographie, où une théorie de la photographie est une réponse à la question : qu'est-ce qu'une photographie ? Une théorie, en ce sens, est moins globale que ce que l'on entend en lettres et en sciences humaines par *théorie*, quand *théorie* est utilisé comme un indénombrable plutôt que comme un dénombrable. Cependant, la construction philosophique de théories n'est pas un exercice de comptabilité métaphysique qui se contente simplement d'assigner des essences à des catégories. En disant ce qu'est la photographie, nous espérons nous approcher de la solution (ou dissolution) des problèmes captivants qu'elle suscite ; nous espérons motiver les distinctions que nous avons besoin d'établir ; et nous devrions commencer à comprendre comment et pourquoi la photographie est importante pour nous.

Les sceptiques face à l'art photographique sont tellement impressionnés par le pouvoir épistémique des photographies qu'ils caractérisent la photographie comme ayant ce pouvoir par nature. Comme Robert Hopkins l'a récemment montré, la photographie est une technologie qui a été conçue pour être précise, détaillée et impartiale¹⁹. D'où la théorie orthodoxe de la photographie comme fabrication d'images qui assure une détection de caractéristiques indépendante de la croyance. Si l'on ajoute quelques hypothèses supplémentaires sur les arts de l'image, s'en suit la conclusion sceptique que la photographie n'est pas un art. Les vrais sceptiques acceptent la conclusion.

Jusqu'à très récemment, les philosophes ont contesté la conclusion sceptique tout en acceptant la théorie orthodoxe de la photographie, tout simplement parce que les pouvoirs épistémiques de la photographie continuent d'impressionner ; mais aussi plus profondément, parce qu'une grande part de l'art photographique le plus reconnu était fait pour exploiter la précision, le caractère détaillé et l'impartialité de la technologie. En particulier, l'impact d'œuvres de la tradition classique

19 Robert Hopkins, « The Real Challenge to Photography (As Communicative Representational Art) », *Journal of the American Philosophical Association*, vol. 1, n° 2, 2015, p. 329-348.

de la photographie moderniste tient à ce qu'elles nous montrent le monde tel que nous ne le voyons jamais à l'œil nu. L'impact d'une grande partie des œuvres d'art photographique depuis la fin des années 1960 tient à ce qu'elles nous montrent le monde exactement comme nous le savons déjà être, de manière à provoquer des pensées nouvelles au sujet d'un monde familier. Les réponses modérées à l'argument sceptique trouvent une place pour l'art au sein d'une théorie de la photographie à orientation épistémique, donnant ainsi sens à une grande partie de l'art photographique.

116

Si on considère qu'une théorie de la photographie devrait expliquer ce qui a besoin d'être expliqué, alors beaucoup de choses dépendent de ce dont on juge que cela a besoin d'explications. Ceux qui sont impressionnés par les pouvoirs épistémiques de la photographie graviteront autour de la théorie orthodoxe de la photographie et se battront pour trouver une place pour l'art dans cet espace épistémique. Cependant, la domination d'une conception de la photographie à orientation épistémique pourrait être la conséquence d'un échantillon biaisé. Il se trouve que la plupart des photographies et la plus grande partie de l'art photographique ont été faites sur mesure pour la conception épistémique. Mais quelques tendances importantes de la photographie d'art contemporaine semblent ne pas être concernées par le versant épistémique de la photographie, parce qu'elles thématisent la photographie comme une technologie productrice de marques. Dans *Four Arts of Photography*, ces tendances sont des exemples de la « photographie lyrique ».

À la manière classique de la philosophie analytique, nous nous retrouverions maintenant confrontés à un conflit d'intuitions. Les anti-sceptiques modestes rejoignent les vrais sceptiques : les photographies lyriques sont des œuvres d'art, mais elles ne sont pas constituées comme œuvres d'art parce qu'elles auraient tiré profit de la technologie photographique. La théorie orthodoxe de la photographie entre en scène pour expliquer nos intuitions sur les pouvoirs épistémiques de la photographie. Les anti-sceptiques radicaux répondent que selon leurs intuitions, les photographies lyriques sont de véritables œuvres d'art photographique et non pas des peintures qui se trouveraient être

fabriquées au moyen d'appareils photo. Ils rejettent la théorie de la photographie orthodoxe à orientation épistémique.

Tout le monde sort perdant de la querelle sur les intuitions. Les vrais sceptiques et les anti-sceptiques modestes nient que les photographies lyriques soient d'authentiques œuvres d'art photographique. Les anti-sceptiques radicaux ne parviennent pas à rendre compte de la photographie classique, moderniste ou choisie (*cast photography*), dont l'impact dépend des pouvoirs épistémiques de la photographie.

Four Arts of Photography contourne la querelle en adoptant une approche de second ordre, qui conduit à une nouvelle théorie de la photographie qui saisit l'ensemble de l'échantillon. La nouvelle théorie traite la photographie comme le phénomène dont traitent les explications et hypothèses des études photographiques, en particulier les études critiques. Bien que le livre approfondisse plus les exemples que ne le font mes autres livres, je les discute en citant librement la critique photographique classique, de Barbara Savedoff sur Cartier-Bresson à Michael Fried sur Jeff Wall, en passant par Gerhard Richter sur Gerhard Richter²⁰. Les philosophes ont tendance à faire de mauvaises critiques en partie parce qu'ils proposent des intuitions philosophiques plutôt que des visions ou des observations profondes. Au lieu de cela, nous pouvons traiter des œuvres d'art indirectement, en considérant comment elles sont caractérisées par tout chercheur ayant une approche empirique de l'art, critiques y compris. Choisir cette option signifie prendre au sérieux les écrits critiques sur la première et la deuxième forme d'art de la photographie, aussi bien que sur la photographie lyrique ou abstraite.

Selon la nouvelle théorie, la photographie est un processus qui consiste à couvrir une surface de marques en extrayant les données d'un enregistrement d'informations au moyen d'une image lumineuse dynamique à deux dimensions d'une scène de ce monde. Les étapes de la scène photographique, de l'image lumineuse et de la production

20 Barbara E. Savedoff, *Transforming Images: How Photography Complicates the Picture*, Ithaca, Cornell UP, 2000; Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven, Yale UP, 2012; et Gerhard Richter, *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews (1962-1993)*, trad. David Britt, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1995.

de marques ne sont pas typiquement photographiques. Les marques peuvent être réalisées de n'importe quelle manière, tant qu'elles sont guidées par une information enregistrée. La seule chose qui soit typique de la photographie est l'enregistrement électrochimique d'information. L'élément propre à la photographie est minimal.

Dans la terminologie de *Beyond Art*, la nouvelle théorie est une théorie de la photographie en tant que ressource technique ou médium. Un médium peut figurer dans différents arts, qui sont différentes pratiques sociales constituées par différentes normes qui gouvernent l'usage approprié du médium. Certaines pratiques sociales sont des pratiques épistémiques qui contraignent notre usage de la technologie dans un but épistémique, comme par exemple conserver des preuves. Les deux premières formes d'art photographique exploitent ces pratiques photographiques à orientation épistémique. Elles semblent simplement réclamer la théorie orthodoxe de la photographie. En attendant, la photographie lyrique est une pratique sociale gouvernée par des normes qui situe le bien photographique dans les manipulations de l'image lumineuse et le processus de fabrication de marques. Il y a un médium de la photographie et plusieurs pratiques photographiques accordées à différents arrangements sociaux. Le pluralisme, une fois encore, vient au secours du bébé.

Blanc-Benon a parfaitement raison quand elle écrit que *Four Arts of Photography* aurait pu être construit différemment, pour mettre en valeur le contraste entre l'ancienne et la nouvelle théorie de la photographie. On aurait pu alors caractériser les quatre arts comme ayant des normes qui thématissent différentes étapes du processus photographique. Mais, quelle que soit la manière dont le livre a été construit, l'approche aurait été une approche de second ordre, citant généreusement la critique photographique pour produire de la théorie. Par conséquent, quelle que soit la manière dont le livre a été construit, il aurait exigé une convergence entre les deux ambitions contradictoires qui placent soit l'appréciation soit la théorie au premier plan. Une bonne théorie de la photographie est conçue pour s'adapter à la critique photographique qui pose les critères d'appréciation. En s'appuyant sur des études critiques empiriques, la philosophie de second ordre fournit aussi des outils conceptuels pour apprécier l'art photographique.

Deux grands philosophes new-yorkais sont cités en épigraphe de *Beyond Art*. L'avertissement de Peter Kivy sur le fait qu'il est plus facile de jeter le bébé avec l'eau du bain que de les différencier clairement vient après quelques mots d'Arthur Danto. Danto fait magnifiquement l'éloge de l'approche traditionnelle en philosophie, dans laquelle réfléchir à propos d'un phénomène de ce monde consiste à réfléchir à la manière dont nous réfléchissons sur le monde. Kivy corrige Danto. Nous avons plusieurs manières de réfléchir sur la réalité artistique. Or certaines d'entre elles ne sont pas bonnes et nous ne pouvons pas dire lesquelles sont bonnes et lesquelles constituent l'eau du bain. Comment pouvons-nous dire qui est qui sans prêter attention aux réalités des images et des arts les plus concrètement empiriques et les plus socialement situées ?

traduction de
Laure Blanc-Benon
& Nicolas Rialland

LES TROIS DIMENSIONS DE L'ESTHÉTIQUE

Dominic McIver Lopes

INTRODUCTION

Tout comme la philosophie des sciences, l'esthétique et la philosophie de l'art traitent de problèmes qui sont typiquement l'objet des champs *plus centraux* de la philosophie (la métaphysique et l'épistémologie, la philosophie du langage, la théorie des valeurs) mais elles font appel à un domaine spécifique de l'activité humaine. La spécificité de ce domaine restreint les solutions aux problèmes, voire colore la vision de ce qui fait problème. Par conséquent, la plupart, si ce n'est tous les travaux en esthétique et en philosophie de l'art réagissent, répondent ou tentent d'expliquer des faits concernant les phénomènes esthétiques ou artistiques qui ne relèvent pas de la philosophie elle-même. Ce champ peut donc constituer un cas d'école quant à la manière dont la philosophie doit se rapporter aux disciplines voisines : les recherches empiriques sur la culture.

PORTRAIT DU CHAMP

Ce chapitre traite de l'esthétique et de la philosophie de l'art considérées comme branches de ce qu'on appelle la philosophie analytique. Hormis quelques exceptions¹, pour le meilleur et pour le

1 En particulier, Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia UP, 1986, trad. fr. Claude Hary-Schaeffer, *L'Assujettissement*

pire, le champ n'a pas été très affecté par la philosophie allemande du XIX^e siècle ni par les grandes figures continentales du siècle dernier, en partie en raison de divergences méthodologiques profondes². Au sein de la philosophie analytique, l'esthétique et la philosophie de l'art se recourent ; on s'adonne de nos jours aux deux à la fois, mais ce sont deux choses distinctes. L'esthétique s'occupe, avant tout, d'un type spécifique de valeur, qu'incarne un large spectre d'objets : il peut s'agir d'environnements naturels, d'objets manufacturés, d'événements, d'éléments de la vie quotidienne, de représentations non artistiques (par exemple, des théories scientifiques) aussi bien que d'œuvres d'art. La philosophie de l'art, rameau sorti de la branche de l'esthétique dans les années 1960, s'occupe de la nature de l'art en général et de celle des arts individuels, des catégories ontologiques auxquelles les œuvres d'art appartiennent, des mécanismes employés par les œuvres d'art (par exemple, la fiction et la dépeinture), des différents genres de cognitions que les œuvres d'art exigent de ceux qui les produisent et les consomment (par exemple, la créativité et l'interprétation) et des valeurs que les œuvres d'art incarnent, en incluant la valeur esthétique mais sans s'y limiter. Cette division du champ a une dimension historique et elle dessine les interactions philosophiques avec les autres disciplines.

Assurément, nombre des thèmes qui constituent l'esthétique remontent à plusieurs siècles. Platon a proposé une théorie de la beauté ou une théorie de la valeur esthétique, selon laquelle la beauté s'incarnait principalement dans le corps humain et l'activité théorique. Mais tout le monde sait qu'il avait une mauvaise opinion de ce que nous appelons aujourd'hui les arts représentationnels. On peut attribuer à Aristote et à sa défense du théâtre la première théorie d'une forme artistique particulière. Les médiévaux ont perpétué l'intérêt antique pour la beauté et l'ont relié à des considérations théologiques ; ils ont examiné la créativité humaine comme un équivalent de la créativité divine. En tête

philosophique de l'art, Paris, Éditions du Seuil, 1993 et *id.*, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton UP, 1997, trad. fr. Claude Hary-Schaeffer, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

2 Voir Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992.

de liste des préoccupations de l'esthétique des premiers modernes, en particulier dans les écrits de Hutcheson, Shaftesbury, Hume, Burke, Reid, Baumgarten et Kant, on trouve la beauté et la faculté qui l'appréhende, le goût.

La philosophie de l'art ne semble pas avoir la même patine. La *Poétique* d'Aristote et les écrits médiévaux sur la créativité constituent des exceptions à la longue domination de l'esthétique. Paul Oskar Kristeller a retracé dans des recherches méticuleuses les origines conceptuelles de la philosophie de l'art³. Il montre qu'il a fallu attendre le milieu du XVIII^e siècle pour qu'apparaisse un concept de l'art qui regroupe certaines activités ensemble – les beaux-arts – et qui les distingue d'autres activités comme les arts libéraux, les sciences, les sciences appliquées et l'artisanat. Ainsi, dans l'antiquité, la « *technè* » grecque et les « *ars* » latins recouvrent un spectre d'activités que l'on ne classerait plus aujourd'hui comme des arts mais comme des techniques, des artisanats ou des sciences⁴. Selon la classification influente proposée par Hugues de Saint Victor au XII^e siècle, l'architecture, la sculpture et la peinture sont regroupées au sein de l'*armatura*, la musique est une branche des mathématiques et la poésie est rattachée à la grammaire, la rhétorique et la logique⁵. La *Cyclopaedia* de Chambers de 1727 classe la peinture avec l'optique et la musique sous la rubrique « mathématiques mélangées », le jardinage avec l'agriculture, et la poésie avec la rhétorique, la grammaire et la science héraldique⁶. C'est seulement quelques décennies plus tard que l'*Encyclopédie* de Diderot classe les arts d'une manière qui nous est désormais familière. La comparaison des diagrammes en forme d'arbre qui accompagnent chacune des deux encyclopédies manifeste ce changement de manière spectaculaire. Bien sûr, le concept d'art n'est

3 Paul Oskar Kristeller, « Modern System of the Arts », *Journal of the History of Ideas*, n° 12, 1951, p. 496-527 et n° 13, 1952, p. 17-46 ; trad. fr. Béatrice Han, *Le Système moderne des arts*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999. Voir également Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

4 Paul Oskar Kristeller, *Le Système moderne des arts*, op. cit., p. 13.

5 *Ibid.*, p. 27-28.

6 *Ibid.*, p. 47.

pas apparu en un jour ; il s'est développé durant plusieurs décennies et a résulté de nombreux facteurs historiques identifiés par Kristeller⁷. Toutefois, il finit par devenir un concept théorique et par s'introduire dans les salons et les salles de cours de Paris. De là, il fit son chemin et intégra rapidement le répertoire des concepts populaires.

Dans la mesure où la philosophie de l'art se rapporte à une sphère de la culture humaine, elle ne peut pas précéder la naissance de cette sphère. En effet, celle-ci ne s'est constituée qu'avec l'introduction d'une théorie philosophique des arts⁸. Cet événement a eu des conséquences importantes au XIX^e siècle sur l'organisation des disciplines de l'université moderne. Les beaux-arts sont étudiés dans les écoles de musique, d'architecture et d'architecture paysagère et dans les départements de littérature, de théâtre, de film, de danse et d'histoire de l'art. Il n'y a aucune discipline académique consacrée à la mode, à la décoration d'intérieur, aux blagues, à la typographie ou à la vexillologie.

Cette histoire a une conséquence : la philosophie de l'art possède une communauté de sujets de premier ordre avec la musicologie et la théorie musicale, la linguistique et la théorie littéraire, l'histoire de l'architecture, l'anthropologie de la danse, la sociologie des arts visuels et les autres disciplines universitaires consacrées à l'art. En revanche, le travail philosophique en esthétique possède une communauté de sujets de premier ordre avec les études de la réception esthétique en sciences sociales et comportementales et avec un petit nombre de disciplines, comme l'œnologie, qui traitent d'artefacts qui n'ont pas un statut artistique.

Cette histoire a un effet secondaire : les psychologues et les neuroscientifiques étudient en réalité les phénomènes esthétiques, même s'ils tendent souvent à se focaliser sur les œuvres d'art. Par exemple, une série de livres parus récemment à propos des arts visuels, écrits par des scientifiques spécialistes de la vision, examinent en fait la réception du

7 *Ibid.*, p. 31-56.

8 Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Dunand, 1746.

design visuel sans se limiter à l'art⁹. Si l'on se focalise sur l'art, c'est sans doute moins parce que la méthodologie l'impose que parce que le marketing exploite l'attrait pour l'art. De même, certains philosophes ont lutté pour rappeler à notre attention des phénomènes esthétiques que l'art a relégués dans l'ombre ces derniers temps¹⁰.

LES TROIS DIMENSIONS DE LA MÉTHODOLOGIE

L'écriture en matière d'esthétique et de philosophie de l'art traite rarement directement de méthode, mais le champ n'échappe pas à la tendance qui domine plus largement la philosophie et qui tend à développer une position méthodologique consciente et explicite. Ces dernières années, on a vu de belles tentatives pour défendre des méthodes adaptées aux spécificités du champ¹¹ – on reviendra sur certaines d'entre elles plus bas. Plusieurs facteurs expliquent cette tendance. Il y a certains développements dans d'autres domaines de la philosophie, comme ceux de la philosophie expérimentale. Il y a aussi toujours l'espoir de trancher des controverses insolubles en examinant si l'on pose les bonnes questions et si on les pose de la bonne manière. En même temps, l'explosion de la recherche scientifique consacrée à l'art et à l'esthétique a suscité un dialogue direct entre les philosophes et les scientifiques, y

- 9 Par exemple, Semir Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford, OUP, 2000; Margaret Livingstone, *Vision and Art: The Biology of Seeing*, New York, Abrams, 2002.
- 10 Par exemple, Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, London, Routledge, 2000; Carolyn Korsmeyer, *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*, Ithaca, Cornell UP, 2002; Yuriki Saito, *Everyday Aesthetics*, Oxford, OUP, 2008.
- 11 Par exemple, Nick Zangwill, « Groundrules in the Philosophy of Art » dans *Philosophy*, n° 70, 1995, p. 533-544; David Davies, *Art as Performance*, Oxford, Blackwell, 2004; Amie Thomasson, « The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n°63, 2005, p. 221-229; Kendall Walton, « Aesthetics – What? Why? And Wherefore? », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n°65, 2007, p. 147-162; Elisabeth Schellekens, « Experiencing the Aesthetic: Kantian Autonomy or Evolutionary Biology? », dans Elisabeth Schellekens & Peter Goldie (dir.), *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*, Oxford, OUP, 2011, p. 223-238; Gregory Currie, Matthew Kieran & Aaron Meskin (dir.), *Aesthetics and the Sciences of Mind*, Oxford, OUP, 2014.

compris à propos du rôle de la philosophie par rapport à la science¹². La spécialisation en matière de philosophie de l'art est croissante : on attend donc désormais des philosophes qu'ils connaissent au moins une forme d'art de manière suffisante pour se confronter à des experts se situant en dehors du champ philosophique. C'est donc naturellement qu'une réflexion s'est engagée sur la meilleure façon pour la philosophie de contribuer aux recherches en humanités ou d'en tirer profit. Cette série de facteurs a conduit à explorer diverses méthodes. On peut les situer selon un ensemble de couples de distinctions indépendantes : entre philosophie pure et appliquée, entre perspective interne et externe et entre sujet de premier-ordre et de second-ordre.

126

Richard Wollheim a considéré que l'esthétique et la philosophie de l'art relevaient de la philosophie appliquée plutôt que de la philosophie pure¹³. Tandis que la philosophie pure utilise l'analyse conceptuelle comme méthode, la philosophie appliquée adjoint à l'analyse conceptuelle « tout ce qui peut lui être utile », y compris l'observation, l'expérimentation, les usages et les traditions. Par conséquent, la philosophie pure vise la vérité conceptuelle ou logique quand la philosophie appliquée vise une « nécessité théorique » qui a le même degré de généralité que les lois de la nature. Et tandis que le sujet de la philosophie pure est parfaitement général, la philosophie appliquée est caractéristique de ce monde ou d'une portion de ce monde. Comme Wollheim le résume, la philosophie appliquée se confond avec la science, si bien que « pour déterminer où l'une commence et où l'autre s'arrête, il faut user de délicatesse plutôt que se référer aux coutumes¹⁴ ».

Selon la méthode choisie, on peut adopter une perspective soit interne soit externe sur les phénomènes esthétiques et artistiques. Certes, la réception de ces phénomènes et l'appréciation qu'on porte sur eux – au niveau individuel comme au niveau collectif – supposent qu'on s'y réfère et qu'on les décrit. Cependant, la description d'un phénomène

12 Par exemple : Steven Palmer & Arthur Shimamura, *Aesthetic Science : Connecting Minds, Brains and Experience*, Oxford, OUP, 2011.

13 Richard Wollheim, *On the Emotions*, New Haven, Yale UP, 1999, p xi-xii.

14 *Ibid.*, p. xi.

esthétique ou artistique d'un point de vue extérieur à ces pratiques d'appréciation peut ne pas correspondre à la description de ceux qui sont pris dans ces pratiques. Peter Lamarque, lorsqu'il écrit à propos de l'accès que nous avons aujourd'hui à l'art de l'époque paléolithique lointaine, oppose « la perspective interne des participants pour qui les phénomènes sont dotés de sens » à la « perspective externe de l'observateur détaché, aux yeux duquel ils sont seulement des cas particuliers de lois sociologiques générales¹⁵ ». Ceux qui adoptent une perspective interne s'attachent à établir la façon dont les pratiques d'appréciation sont structurées ; ils fournissent un fondement à l'interprétation critique et à l'évaluation qu'elles impliquent, et ils explicitent la valeur interne à la perspective. En revanche, les philosophes adoptant une perspective externe cherchent à expliquer le mieux possible les modèles de réception observés, même si les participants eux-mêmes devaient rejeter leur explication.

Par ailleurs, la perspective interne n'est pas nécessairement conservatrice. Elle peut également chercher à amender. À strictement parler, s'il s'agit d'amender nos pratiques et la compréhension que nous en avons de l'intérieur, seule la perspective interne permet l'amendement. La perspective externe n'est pas nécessairement démystificatrice, mais elle peut l'être. Et quand elle l'est, elle ne change rien à nos pratiques.

En sus de la distinction entre philosophie pure et philosophie appliquée et de celle entre perspective interne et perspective externe, il y en a une troisième : entre sujet de premier ordre et sujet de second ordre. Une méthode utilise un sujet de premier ordre lorsque les données de base que l'on prend sont les phénomènes esthétiques ou artistiques, tels qu'ils apparaissent à l'observateur philosophe. Elle utilise un sujet de second ordre lorsque les données de base que l'on prend sont les phénomènes esthétiques ou artistiques tels qu'ils figurent dans les raisonnements et les explications de la recherche empirique en sciences humaines ou en sciences sociales et comportementales. On peut combiner les deux, bien sûr. Les recherches empiriques de différents champs peuvent être en

15 Peter Lamarque, « Palaeolithic Cave Painting: A Test Case for Transcultural Aesthetics », dans Thomas Heyd & John Clegg (dir.) *Aesthetic and Rock Art*, Aldershot, Ashgate, 2005, p. 29.

désaccord sur le phénomène qu'il convient d'expliquer. Elles peuvent alors avec profit combiner leur programme de recherche pour tâcher d'expliquer le même phénomène. Les philosophes peuvent rendre plus aisée une telle intégration en ajustant entre elles les différentes explications empiriques et, parfois, en proposant une conception philosophique indépendante de ce qu'il faut expliquer¹⁶.

Ces trois couples de distinctions sont parfaitement indépendants. La plupart des travaux en esthétique et en philosophie de l'art sont de la philosophie appliquée, mais quelques-uns sont de la philosophie pure. La philosophie appliquée permet évidemment d'adopter une perspective interne ou externe. Ces perspectives peuvent être posées sur des sujets de premier ordre aussi bien que de second ordre, mais l'indépendance logique entre ces différentes possibilités est moins évidente. On croit souvent à tort que la méthode du sujet de second ordre offre une perspective externe et que la méthode du sujet de premier ordre offre une perspective interne. Les projecteurs ont tendance à être braqués sur la recherche démystificatrice dans les sciences humaines et dans les sciences sociales et comportementales, mais la recherche empirique peut parfois aider à expliciter le sens donné de l'intérieur aux phénomènes esthétiques et artistiques. Par exemple, on a récemment eu recours à la théorie de la simulation pour comprendre la fiction et l'imagination¹⁷. Ce modèle est entre autres censé rendre compte de l'expérience imaginative et de la rencontre avec la fiction d'un point de vue interne, dans des termes qui parlent à ceux qui les vivent. D'un autre côté, de récents travaux en esthétique féministe regorgent d'exemples de réflexions de premier ordre qui donnent des résultats démystificateurs et perturbent la perspective interne¹⁸.

16 Vincent Bergeron & Dominic Mclver Lopes, « Aesthetic Theory and Aesthetic Science : Prospects for Integration », dans Steven Palmer & Arthur Shimamura (dir.), *Aesthetic Science : Connecting Minds, Brains and Experience*, Oxford, OUP, 2011, p. 63-79.

17 Susan Feagin, *Reading with Feeling : The Aesthetics of Appreciation*, Ithaca, Cornell UP, 1995.

18 Par exemple, Mary Devereaux, « Oppressive Texts, Resisting Readers, and the Gendered Spectator », dans Peg Zeglin Brand & Carolyn Korsmeyer (dir.), *Feminism and Tradition in Aesthetics*, University Park, Pennsylvania State UP,

MÉTHODES TRADITIONNELLES

Depuis le milieu du xx^e siècle, les travaux en philosophie analytique de l'art et en esthétique analytique ont utilisé un nombre considérable de méthodes. On peut les classer en deux familles. La première est l'analyse conceptuelle, avec des variantes qui reflètent la spécificité du champ. La deuxième n'a pas d'étiquette bien définie : appelons-la « démonstration critique ».

Le fameux article d'Arnold Isenberg, « Communication critique », constitue l'exemple canonique de cette deuxième famille. Isenberg y conteste ceux qui conçoivent la critique d'art comme l'activité livrant les raisons à l'appui des différents jugements. En effet, il doute qu'on ait besoin d'une critique décrivant les lignes d'une peinture comme étant « ondulante », par exemple, pour « nous informer de la présence d'une qualité aussi banale et évidente ». En revanche, il propose de dire que la description « donne des indications à notre perception », qu'elle « réduit le champ des orientations visuelles possibles et nous aide à repérer les détails, l'organisation des parties, le regroupement des objets distincts selon une certaine structure¹⁹ ». En outre, l'article d'Isenberg est lui-même un exemple de communication critique. Il n'apporte aucun argument en faveur de sa proposition, mais il donne une riche description d'exemples réels de critiques d'art, grâce auxquels il dépeint la critique comme fonctionnant selon les préceptes qu'il avance. Son portrait de la critique d'art est suggestif non pas parce qu'il fournirait un fait pouvant appuyer sa conclusion, mais par sa manière même de décrire ce fait. Sa justesse est évidente et il n'y a pas d'autres moyens de vérifier l'exactitude de sa description.

La démonstration critique n'est pas une pure description phénoménologique. Monroe Beardsley a avancé que l'expérience esthétique avait une propriété phénoménale spécifique, évidente par

1995, p. 121-141 ; Peg Zeglin Brand (dir.), *Beauty Matters*, Bloomington, Indiana UP, 2000 ; et Anne Eaton, « What's Wrong with the Female Nude? » dans Jerrold Levinson & Hans Maes (dir.), *Art and Pornography: Philosophical Essays*, Oxford, OUP, 2013, p. 277-308.

19 Arnold Isenberg, « Critical Communication », dans *Philosophical Review*, n° 58, 1949, p. 336.

introspection²⁰. Cependant, contrairement à Isenberg, il a soumis sa proposition à une règle d'adéquation extensive. Ainsi, c'est en répondant à un barrage interminable de contre-exemples qu'il a fini par avancer, sur plusieurs décennies, une série de théories de l'expérience esthétique. Les affirmations d'Isenberg dans « Critical Communication » ne sont pas établies de la sorte : les démonstrations critiques sont censées suffire à nous montrer la vérité des assertions philosophiques.

La Connaissance de l'amour de Martha Nussbaum²¹ et *Only a Promise of Happiness* de Alexander Nehamas²² sont deux exemples récents de travaux dans la tradition isenbergienne. Ce dernier livre prend pour thème le fait que le dénigrement de la beauté (et la défense réactionnaire de celle-ci) en art et dans les études sur l'art depuis le XIX^e siècle repose sur une conception trop étroite de la beauté. En se confrontant à des œuvres d'art particulières, en livrant ses méditations dans un vocabulaire qui traduit la volonté d'en décrire la beauté avec justesse, Nehamas aboutit à une conception alternative. Par exemple, il parle de « l'élément d'anticipation et des risques qu'il comporte, qui sont essentiels à la beauté, laquelle fane si elle ne peut rien promettre qu'elle n'a déjà donné et annonce l'effacement de l'amour²³ ». Cette description ne trouve tout son sens que dans le contexte de ce qu'il a à dire des œuvres d'art qu'il a choisies, et plus particulièrement ici dans le cadre de sa fascination constante à l'égard de l'*Olympia* de Manet. Nehamas offre une démonstration critique où la preuve gît dans l'expérience qu'elle nous offre de ces œuvres. Pour Isenberg, Nussbaum et Nehamas, une façon de faire de la philosophie consiste à faire une sorte de critique d'art.

20 Monroe Beardsley, « Aesthetic Experience », dans *The Aesthetic Point of View: Selected Essays of Monroe Beardsley*, Ithaca, Cornell UP, 1981, p. 285-297.

21 Martha Nussbaum, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford, OUP, 1992 ; trad. fr. Solange Chavel, *La Connaissance de l'amour: essais sur la philosophie et la littérature*, Paris, Le Cerf, 2010.

22 Alexander Nehamas, *Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*, Princeton, Princeton UP, 2007.

23 *Ibid.*, p. 62-63.

La relative rareté de ce genre d'écriture en esthétique analytique et en philosophie analytique de l'art s'explique probablement par les compétences spécifiques qu'elle requiert (et en effet, elles sont moins rares en philosophie continentale). La méthode qu'on regroupe sous le titre *analyse conceptuelle* fait appel à un ensemble de compétences philosophiques plus familières.

George Dickie constitue le défenseur de cette méthode dans sa variante « philosopher depuis son fauteuil ». Il critique en effet la pertinence d'une recherche empirique sur les préférences esthétiques. Il préfère traiter philosophiquement des normes esthétiques. Dickie écrit ainsi que « les mécanismes impliqués dans l'appréciation de l'art s'apparentent aux concepts comme *savoir, croire, devoir* – concepts que tous les locuteurs adultes savent utiliser. [...] Concernant les préférences ou la nature de l'expérience esthétique, nous savons déjà tout ce que nous devons savoir²⁴ ». Le philosophe théorise des concepts à partir de leur utilisation dans des jugements à propos de cas particuliers (*i. e.* des *intuitions*) et ces jugements manifestent une certaine compétence concernant ces concepts. Pour produire des jugements qui manifestent la théorie correcte d'un phénomène, on a seulement besoin de compétence conceptuelle. Ainsi pratiquée, l'esthétique est aussi proche que possible de la philosophie pure. Sans surprise, on a du mal à trouver des illustrations de ce programme en esthétique ou en philosophie de l'art²⁵.

Il existe une autre variante de la méthode, beaucoup plus répandue et bien mieux adaptée à l'approche du champ par la philosophie appliquée. Dans cette variante, le philosophe s'applique à un phénomène et le considère comme le résultat et l'agrégation de pratiques sociales. S'il participe à cette pratique de manière compétente, le philosophe peut alors concevoir des théories du phénomène à partir de ses jugements à propos des cas particuliers – en tant que participant à la pratique²⁶.

24 George Dickie, « Is Psychology Relevant to Aesthetics? », dans *Philosophical Review*, n° 71, 1962, p. 300-301.

25 Voir aussi Kendall Walton, « Aesthetics – What? Why? And Wherefore? », *op. cit.*, p. 152.

26 Voir Amie Thomasson, « Ontological Innovation in Art », dans *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 68, 2010, p. 119-130.

Il lui faut donc se lever de son fauteuil afin d'acquérir suffisamment d'expérience comme observateur-participant pour être compétent dans cette pratique. Ainsi, lorsqu'il écrit à propos de la nature de l'art, Timothy Binkley insiste sur l'idée que « pour savoir si un objet est une œuvre d'art, il faut examiner la pratique artistique²⁷ ». Noël Carroll reconnaît de son côté qu'« une théorie de l'art exhaustive doit s'adapter aux faits tels qu'ils se révèlent dans nos pratiques²⁸ ». Pour ces auteurs, travailler sur les théories de l'art nécessite une familiarité avec les dynamiques de certains mouvements artistiques d'avant-garde²⁹.

Il ne s'agit pas de dire que les seuls jugements qui vailent portent explicitement sur la nature du phénomène. On doit bien plutôt se représenter la méthode selon un schéma d'inférences. On commence par les jugements propres à telle pratique – par exemple, tel ou tel type d'œuvres a une certaine valeur. On y ajoute un principe méthodologique : la nature d'un phénomène doit être conçue de manière à correspondre aux jugements en question. De là, on conclut sur la nature du phénomène que la pratique implique.

L'avantage de cette variante sur celle du fauteuil, c'est qu'elle explique pourquoi nous avons raison de nous fier aux jugements émis par le philosophe à propos de cas particuliers. Les jugements prononcés par un philosophe qui a des connaissances sur une pratique sont conformes à la norme qui fait d'une pratique ce qu'elle est et qui détermine la nature du phénomène à étudier. Ils manifestent donc cette norme. Il faut bien remarquer qu'il s'agit d'une manière très spécifique de valider la méthode : elle ne vaut que pour les phénomènes (y compris les phénomènes esthétiques et artistiques) qui sont constitués (au moins en partie) par des pratiques sociales.

27 Timothy Binkley, « Piece: Contra Aesthetics », dans *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 35, 1977, p. 272 ; trad. fr. Claude Hary-Scheffer, « "Pièce" : contre l'esthétique », dans Gérard Genette (dir.), *Esthétique et Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 51.

28 Noël Carroll, *Philosophy of Art*, London, Routledge, 1999, p. 182.

29 Voir aussi Noël Carroll, « Historical Narratives and the Philosophy of Art », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 51, 1993, p. 313-326.

La littérature sur l'ontologie des œuvres musicales est celle qui déploie cette méthode avec le plus de sophistication – peut-être parce qu'elle suggère que les problèmes ayant quelque poids métaphysique dépendent de faits sociaux. Autrement dit, une théorie qui énonce ce qui fait d'un objet une œuvre musicale suppose qu'une œuvre musicale s'intègre à des pratiques musicales, de sorte que ce qui est constitutif de l'œuvre est contenu implicitement dans ces pratiques. L'article classique de Jerrold Levinson, « Ce qu'est une œuvre musicale³⁰ », avance que les œuvres de musique classique occidentale ne sont pas des motifs sonores existant éternellement. Le raisonnement en faveur de cette affirmation commence par un constat. Certains jugements sur la valeur de ces œuvres semblent être sensibles aux faits concernant l'histoire de leur composition et leurs modalités prescrites d'interprétation. Puisque les motifs sonores éternels n'ont pas d'histoire ni de modalités prescrites d'interprétation, ces jugements plaident contre une ontologie platonicienne. Les platoniciens, en matière de musique, ont répondu en réinterprétant ces mêmes jugements : ils laissent ouvertes les modalités d'interprétation de ces œuvres et ils sont compatibles avec l'hypothèse selon laquelle les œuvres musicales sont découvertes et non créées³¹. Cependant, tous s'accordent pour dire que le débat concerne seulement la musique classique occidentale : les jugements portés sur des œuvres appartenant à d'autres traditions musicales impliquent peut-être d'autres conceptions des œuvres musicales³².

Quand les pratiques ne sont pas ce qu'elles semblent être aux yeux de ceux qui y participent, les philosophes peuvent chercher à découvrir

30 Jerrold Levinson, « What a Musical Work Is » dans *Journal of Philosophy*, n° 77, 1980, p. 5-28 ; trad. fr. Clément Canonne & Pierre Saint-Germier, « Ce qu'est une œuvre musicale », dans Levinson, *Essais de philosophie de la musique*, Paris, Vrin, 2015.

31 Par exemple, Peter Kivy, « Platonism in Music: A Kind of Defense », *Grazer Philosophische Studien*, n° 19, 1983, p. 109-129 et « Platonism in Music: Another Kind of Defense », *American Philosophical Quarterly*, n° 24, 1987, p. 245-252.

32 Par exemple, Stephen Davies, *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Oxford, OUP, 2001.

les normes qui les construisent. Le raisonnement de Franck Sibley³³ en est un exemple frappant. Il affirme que les œuvres d'art visuelles sont des abstractions. Cette affirmation contredit frontalement des raisonnements bien connus : les œuvres d'art visuelles doivent être ou bien des objets physiques ou bien constituées d'objets physiques, puisque dans notre pratique, nous tendons à juger que les œuvres deviennent des faux si on les copie et qu'elles sont détruites si elles sont physiquement altérées³⁴. Néanmoins, Sibley pose comme admis que « c'est à notre pratique que l'on doit en appeler. Il serait incorrect d'affirmer qu'une œuvre d'art visuelle est abstraite si dans notre pratique et dans notre manière de nous y rapporter, nous la traitons d'évidence comme un objet physique, et vice versa³⁵ ». Il s'attèle alors à donner des preuves du fait que nous traitons en réalité les œuvres d'art visuelles d'une manière qui n'a de sens que s'il s'agit d'entités abstraites.

Les pratiques ne sont pas nécessairement figées. On pense ainsi parfois devoir essayer de changer une pratique parce qu'elle est fautive ou sujette, d'une manière ou d'une autre, à la critique. En particulier, les jugements propres à une pratique peuvent être incohérents entre eux ou incohérents avec les normes qui constituent la pratique. David Davies³⁶ conçoit ce qui arrive dans ces cas-là en faisant un lien avec le processus d'équilibre réflexif, tel qu'il est décrit par Goodman³⁷ et Rawls³⁸. Les choses se passent graduellement : on ne procède pas à une liquidation totale des jugements produits par la pratique artistique pour se livrer à une réécriture exhaustive des normes constituant la pratique.

33 Franck Sibley, « Why the *Mona Lisa* May Not Be a Painting », dans *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, Oxford, OUP, 2001, p. 256-271.

34 Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976 ; trad. fr. Jacques Morizot, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990 ; Richard Wollheim, *Art and Its Objects*, Cambridge, CUP, 1980 (2^e édition) ; trad. fr. Richard Crevier, *L'Art et ses objets*, Paris, Aubier, 1994.

35 Franck Sibley, *op. cit.*, p. 266.

36 David Davies, *Art as Performance*, Oxford, Blackwell, 2004, en part. p. 18-23.

37 Nelson Goodman, *Fact, Fiction and Forecast*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1955.

38 John Rawls, *A Theory of Justice*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1971.

Bien plutôt, on considère que les jugements qui sont incompatibles avec les normes existantes fournissent une raison suffisante d'amender ces normes et ces normes seulement. La correction se fait de l'intérieur de la pratique elle-même, comprise en un sens large.

Chez Davies, le processus d'équilibre réflexif constitue une version de la méthode de l'analyse conceptuelle. Le philosophe avance des théories à partir de son jugement en tant que participant à la pratique, mais seulement si ses jugements sont compatibles avec les normes de la pratique qui résistent à une réflexion rationnelle. En avançant une théorie à partir de certains jugements, il ne tient pas compte d'autres jugements et plaide pour que certaines normes gouvernent les jugements dans la pratique. Par la même occasion, sa proposition peut être rejetée si elle implique une révision de la pratique qui ne résiste pas à la réflexion rationnelle. Comme Davies le remarque, « rendre compte de manière théorique de notre commerce avec les œuvres d'art, c'est se rapporter de manière essentiellement normative et pas seulement descriptive aux normes qui ont cours dans la pratique critique effective et aux jugements que nous faisons effectivement en accord avec ces normes³⁹ ».

La correction par liquidation totale a aussi ses adeptes, bien sûr. Kendall Walton reconnaît que les analyses conceptuelles internes à une pratique artistique ou esthétique constituent de bons points de départ. Il s'agit d'hypothèses, c'est-à-dire « de candidats soumis à l'approbation du philosophe, que ce dernier peut rejeter ou modifier quand il cherche à expliquer le même corpus de données que la théorie populaire cherche elle-même à expliquer⁴⁰ ». La révolution en matière de théorie de la fiction que Walton propose illustre la manière dont on peut s'y prendre lorsqu'on ne peut pas se contenter de modifications de la théorie populaire et que son rejet est garanti. *Mimesis as make-believe* s'ouvre par un jugement sur la réflexion philosophique à propos de la fiction : elle est « si manifestement en demande d'un nouveau départ qu'on ne

39 David Davies, *Art as Performance*, *op. cit.*, p. 20.

40 Kendall Walton, « Aesthetics – What? Why? And Wherefore? », *art. cit.*, p. 155.

peut pas me reprocher de lui en donner un⁴¹ ». Walton introduit par conséquent un concept de fiction totalement technique, qui ne cherche pas à modéliser le concept populaire. Il prétend en revanche expliquer la réception et l'appréciation effective dans une grande diversité de contextes, certains artistiques, d'autre non⁴².

La théorie de Walton fait de la fiction un accessoire dans des jeux de faire-semblant. Elle est révisionniste car il s'agit d'un outil pour penser les fictions d'une perspective interne, à l'intérieur de nos pratiques. Son livre est riche en descriptions de nos rapports aux fictions et pour cela il recourt à son vocabulaire théorique avec tant de vivacité et de profondeur que le lecteur peut avoir l'impression que ce vocabulaire est le sien. Ainsi Walton⁴³ prend soin de distinguer son approche de celle de Goodman, qui adopte une perspective franchement externe. Goodman avertit son lecteur dans *Langages de l'art* qu'il « doit se préparer à voir ses convictions et son bon sens – ce répertoire de vieilles erreurs – fréquemment malmenés par ce qu'il trouvera ici. Maintes fois j'ai dû attaquer une de ces doctrines qui ont actuellement cours, l'un de ces articles de foi dont on se berce⁴⁴ ».

Les méthodes étudiées dans cette section ont permis d'affronter des problèmes en esthétique et en philosophie de l'art. Parfois elles ont mené à des résultats consensuels. Parfois elles ont conduit à des désaccords répétés qui ont néanmoins eu des suites fécondes. Mais l'histoire n'est pas parfaite et certains désaccords se sont révélés stériles. Certains de ces désaccords sont des impasses.

Une impasse, c'est un désaccord qui est stérile, parce qu'inextricablement lié à des différences de méthode. La méthodologie, c'est la science qui s'occupe du caractère approprié ou non d'une méthode, quel que soit le contexte de la recherche. Dans l'idéal, le choix de la méthode fait

41 Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1990, p. 3.

42 Voir aussi Stacie Friend, « Fiction as a Genre », *Proceedings of the Aristotelian Society*, n° 112, 2012, p. 179-209.

43 Kendall Walton, « Aesthetics – What? Why? And Wherefore? », art. cit.

44 Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976; trad. fr. Jacques Morizot, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 28-29.

consensus parmi les chercheurs. Cependant, il peut arriver que les parties en débat défendent des théories contraires, justement parce qu'elles sont impressionnées par des jugements différents à propos de cas particuliers, et parce que ces jugements déterminent la méthode qu'elles utilisent. Le débat à propos des théories de l'art se trouve probablement dans une telle impasse⁴⁵. Les partisans de théories de l'art non esthétiques en appellent aux jugements internes à nos pratiques actuelles selon lesquels on accorde le statut d'œuvre d'art sans égard pour des considérations esthétiques. Ils considèrent que leur théorie a pour vertu de pouvoir modéliser ces jugements en l'état⁴⁶. Cependant, certains de leurs adversaires considèrent que les théories esthétiques ont pour vertu de requérir une certaine correction de nos pratiques, par exemple grâce à la méthode de l'équilibre réflexif⁴⁷. On est dans une impasse si les jugements à propos des cas particuliers déterminent le choix de la méthode, laquelle penche en faveur de l'un ou l'autre type de théorie. Quand le désaccord concerne à la fois les données, la méthode et les résultats, il n'y a pas de terrain d'entente possible.

Le problème, c'est qu'on choisit parfois sa méthode en fonction de ses opinions profondes. Les questions que l'on pose et la méthode choisie pour y répondre peuvent constituer des présupposés théoriques. Une telle impasse ne peut alors être levée que grâce à des considérations indépendantes des positions philosophiques des deux parties.

MÉTHODES DE SECOND ORDRE

La démonstration critique et les différentes variantes de l'analyse conceptuelle qu'on a décrites plus haut sont des méthodes de premier ordre. Soit les philosophes qui les adoptent font de la critique d'art lourde d'implications philosophiques, soit ils produisent et s'appuient sur des jugements, en tant qu'ils participent de manière compétente et réfléchie

45 Dominic McIver Lopes, *Beyond Art*, Oxford, OUP, 2014, chap. III.

46 Par exemple, George Dickie, *The Art Circle*, New York, Haven, 1984.

47 Par exemple, Monroe Beardsley, « An Aesthetic Definition of Art » dans Hugh Curtler (dir.), *What Is Art ?*, New Haven, Yale UP, 1983, p. 15-29.

à une pratique artistique ou esthétique. Les philosophes qui emploient une méthode de second ordre ne font ni l'un ni l'autre. Les chercheurs en sciences humaines et en sciences sociales et comportementales qui étudient l'art empiriquement ont développé des outils puissants pour rassembler leurs données. Les philosophes construisent des théories à partir de ces données ou bien produisent des hypothèses empiriques qui expliquent ces données.

138

On ne doit pas se laisser arrêter par la question de savoir qui est philosophe et qui ne l'est pas. D'un côté, il est vrai que beaucoup de chercheurs en sciences humaines qui abordent l'art seraient prompts à indiquer qu'une partie de ce qu'ils font est de la *théorie*. L'esthétique et la philosophie de l'art sont une branche de la philosophie, mais ce n'est pas, comme Walton l'écrit, « le domaine réservé des philosophes professionnels. Les historiens de l'art, les théoriciens de la musique et les chercheurs en littérature font souvent de la philosophie, comme les psychologues, les chercheurs en sciences cognitives et les linguistes⁴⁸ ». D'un autre côté, il est également vrai que les philosophes expérimentaux (ainsi qu'ils se nomment eux-mêmes) empruntent leur méthode aux sciences empiriques et certains philosophes professionnels se sont hasardés à faire de l'esthétique expérimentale⁴⁹. Pour surmonter ces difficultés, il suffit de ne pas concevoir les méthodes empiriques comme typiquement philosophiques. Les données et les hypothèses empiriques que ces méthodes produisent fournissent le matériau pour une théorie de second ordre. Les philosophes expérimentaux et les non-philosophes portés vers la théorie utilisent de concert ces deux types de méthode.

Il y a des raisons de préférer les méthodes de second ordre aux méthodes de premier ordre en esthétique et en philosophie de l'art. La démonstration critique place le philosophe en concurrence avec le chercheur en sciences humaines qui s'intéresse à l'art, mais peu de philosophes semblent avoir l'entraînement ou le tempérament pour bien écrire de la critique d'art. Hormis quelques exceptions, les

48 Kendall Walton, « Aesthetics – What? Why? And Wherefore? », art. cit., p. 147.

49 Par exemple: Aaron Meskin, Mark Phelan, Margaret Moore & Matthew Kieran, « Mere Exposure to Bad Art », *British Journal of Aesthetics*, n° 53, 2013, p. 139-164.

chercheurs des départements de littérature, musique, beaux-arts, cinéma et théâtre les surclassent. Une division naturelle du travail assigne aux philosophes la tâche d'extraire des meilleurs travaux de recherche en art les conclusions qui peuvent avoir une quelconque importance philosophique. Plus important : on peut douter que les jugements des philosophes à propos de cas particuliers fournissent un bon matériau pour l'analyse conceptuelle.

Premièrement, la recherche empirique en art offre parfois des explications démystificatrices des phénomènes esthétiques ou artistiques. Autrement dit, les facteurs qui déterminent notre réception ne sont pas ceux auxquels nous pensons dans une perspective interne. Au contraire, il y en a parfois certains que nous refuserons d'un point de vue interne. Les méthodes des sciences naturelles sont conçues pour nous prémunir contre un renforcement de nos fausses croyances, en particulier celles auxquelles nous sommes le plus attachées. Il en va de même pour les sciences comportementales, en particulier la psychologie et la sociologie, tout autant que pour beaucoup de branches des sciences humaines contemporaines. Le travail de Pierre Bourdieu⁵⁰ est un exemple célèbre de recherche démystificatrice en sociologie. Les chercheurs qui travaillent à l'intérieur d'un paradigme marxiste, psychanalytique ou féministe⁵¹ fournissent un grand nombre d'exemples d'hypothèses démystificatrices dans l'étude de l'art par les sciences humaines. De telles hypothèses expliquent que la réception artistique ou esthétique maintient les structures sociales et entretient en conflit avec la manière dont les choses apparaissent d'une perspective interne. Ceux qui étudient ce genre d'approches peuvent se trouver incapables d'apprécier les œuvres d'art pour cette raison : ils n'y voient plus qu'un instrument subliminal de manipulation sociale.

Ce genre de recherche extraphilosophique défie la philosophie qui adopte une méthode de premier ordre ; mais ce défi n'est pas

50 Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

51 Par exemple, Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1976 ; Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, London, Macmillan, 1989.

fondamental. Comme on l'a vu, les explications démystificatrices d'une perspective externe n'exigent pas un révisionnisme d'une perspective interne. Considérons, par exemple, la découverte de James Cutting⁵² selon laquelle la simple exposition détermine de manière étonnamment large la réception esthétique. La simple exposition à un stimulus, perçu mais non encore reconnu, améliore l'attitude du sujet envers le stimulus⁵³. Supposant que plus les images de tableaux apparaissent fréquemment, plus les gens les regarderont volontiers, Cutting a mesuré la préférence pour les tableaux impressionnistes et a pu tirer plusieurs conclusions concernant les facteurs qui déterminent la variation dans cette préférence. La préférence pour une œuvre ne s'explique pas par son caractère canonique ou prototypique dans les œuvres impressionnistes, ni par l'expertise du sujet : elle est en grande partie liée à la seule fréquence d'apparition. Voilà qui est surprenant, bien sûr. Cependant, Cutting reconnaît que cela ne signifie pas que nous devrions renoncer à nos pratiques critiques. L'autre solution consiste simplement à admettre que nos préférences sont souvent fausses selon les normes de ces pratiques. Comme le formule Anthony Appiah, « lorsque beaucoup de gens font avec régularité le mauvais choix, une explication psychologique de la raison pour laquelle ils le font vient soutenir l'affirmation philosophique selon laquelle ils se trompent. Elle nous soulage en effet d'une inquiétude : qu'ils soient guidés par quelque principe rationnel que nous n'aurions pas réussi à découvrir⁵⁴. » On peut adopter la même ligne pour répondre aux hypothèses démystificatrices des sciences humaines.

Le défi posé par les résultats de Cutting est sérieux et peut donc être affronté avec des arguments solides. Mais un autre ensemble de résultats empiriques met en question la validité même des variantes de l'analyse

52 James E. Cutting, « Gustave Caillebotte, French Impressionism and Mere Exposure », *Psychonomic Bulletin and Review*, n° 10, 2003, p. 319-343.

53 Robert B. Zajonc, « Attitudinal Effects of Mere Exposure », *Journal of Personality and Social Psychology Monographs*, n° 9, 1968, p. 1-27.

54 Anthony Appiah, *Experiments in Ethics*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2008, p. 88.

conceptuelle utilisées en esthétique et en philosophie de l'art⁵⁵. La méta-étude de Richard Nisbett et Timothy Wilson, « Telling More Than We Can Know: Verbal Reports on Mental Processes⁵⁶ » est célèbre en philosophie pour avoir instillé un doute concernant la fiabilité de l'accès aux états mentaux par introspection. Certaines des études examinées par Nisbett et Wilson suggèrent que notre accès en première personne aux raisons de notre réception esthétique en particulier est très pauvre. Une suite d'études plus récentes de Petter Johansson et Lars Hall⁵⁷ utilisent un nouveau protocole puissant pour examiner ce qu'ils appellent la « cécité au choix » (par analogie avec la cécité au changement). Le protocole consiste à demander aux sujets d'effectuer un choix esthétique dans des conditions contraintes, avant de leur demander de formuler les raisons de leur choix. L'astuce réside dans le fait que, par un tour de passe-passe, la moitié des sujets se voient présenter le stimulus qu'ils n'avaient pas choisi quand il s'agit de fournir leurs raisons. Peu de sujets remarquent cette substitution et il s'avère que les raisons qu'ils donnent ne diffèrent pas, qu'on leur présente le stimulus qu'ils avaient choisi ou l'autre. Johansson et Hall en concluent que les raisons données sont des justifications *post hoc*. Un autre ensemble d'études effectué par le groupe de Wilson indique que les sujets à qui l'on demande de raisonner à propos de leurs préférences esthétiques font de moins bons choix que les sujets à qui on demande seulement de se concentrer sur leurs préférences esthétiques⁵⁸. Le raisonnement parasite donc le choix esthétique.

55 Dominic McIver Lopes, « Feckless Reason », Gregory Currie, Matthew Kieran & Aaron Meskin (dir.) *Aesthetics and the Sciences of Mind*, Oxford, OUP, 2014, p. 21-36.

56 Richard Nisbett & Timothy Wilson, « Telling More Than We Can Know: Verbal Reports on Mental Processes », *Psychological Review*, n°84, 1977, p. 231-259.

57 En particulier, Petter Johansson, Lars Hall, Sverker Sikström & Andreas Olsson, « Failure to Detect Mismatches Between Intention and Outcome in a Simple Decision Task », *Science*, n°310, 2005, p. 116-119, et les compléments en ligne ; et Petter Johansson, Lars Hall, Sverker Sikström & Andreas Olsson, « How Something Can Be Said about Telling More Than We Can Know: On Choice Blindness and Introspection », *Consciousness and Cognition*, n°15, 2006, p. 673-692.

58 Par exemple, Timothy D. Wilson & Jonathan W. Schooler, « Thinking Too Much: Introspection Can Reduce the Quality of Preferences and Decisions », *Journal of Personality and Social Psychology*, n°60, 1991, p. 181-192.

Ces résultats mettent en doute une hypothèse méthodologique indispensable pour valider l'usage des différentes variantes de l'analyse conceptuelle. Comme on l'a vu, la construction de la théorie se fait à partir des données que sont les jugements du philosophe comme observateur-participant à une pratique esthétique ou artistique. L'hypothèse méthodologique consiste à poser que les jugements critiques effectués par ceux qui participent de manière compétente à la pratique, apportent une information sur la nature du phénomène en jeu dans la pratique. Le problème, c'est qu'il y a de bonnes raisons de penser que certaines de ces pratiques ne sont pas des pratiques de jugement, en dépit des apparences. Quand on produit des jugements critiques, on le fait de telle sorte que leur contenu puisse nous dire beaucoup sur notre conception d'une pratique, sans nous dire grand-chose de la pratique elle-même.

Alors qu'elle résiste à la variante « philosophie depuis son fauteuil » de l'analyse conceptuelle en esthétique et en philosophie de l'art, Amie Thomasson écrit qu'une théorie n'est pas établie « par des petites images ou des petites phrases explicitement prononcées dans la tête des locuteurs compétents, mais plutôt par les pratiques de ceux qui utilisent ces termes et s'occupent des objets⁵⁹ ». On pourrait s'attendre à ce que les faits concernant une pratique soient extraits de la recherche en sciences sociales. Cependant, les philosophes se fient souvent à leur propre jugement critique en tant que participants compétents à la pratique. Il y a maintenant de bonnes raisons de penser que l'hypothèse méthodologique permettant ce raccourci doit recevoir une validation empirique dans chacun des sous-domaines esthétiques ou artistiques. Attention, il ne s'agit pas là d'un exemple de scepticisme généralisé concernant la validité de l'analyse conceptuelle en philosophie : c'est une inquiétude générée par les faits concernant l'objet particulier d'une branche de la philosophie.

Ces réflexions utilisent une méthode de second ordre pour réinstaller des méthodes de second ordre. Elles ne nous contraignent pas à nous

59 Amie Thomasson, « Ontological Innovation in Art » dans *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 68, 2010, p. 120-121.

débarrasser des méthodes traditionnelles du champ : elles conseillent juste de seconder ces méthodes par des méthodes de second ordre. En outre, on ne tranche pas le choix de la méthode ni le lieu de son utilisation la plus efficace. On n'utilise pas des méthodes de second ordre depuis assez longtemps pour avoir davantage que de simples intuitions sur ces questions. Néanmoins, on peut noter qu'il est possible de classer les méthodes de second ordre en deux catégories.

Dans la première, les données empiriques concernant les pratiques esthétiques et artistiques supplantent le jugement du philosophe ou bien l'accompagnent, si les théories philosophiques sont formulées ou vérifiées. Cette approche est bien représentée dans la recherche récente sur les émotions artistiques qui exploite les résultats scientifiques sur les émotions⁶⁰. Elle peut amplement se développer. Par exemple, la plupart des philosophes sont convaincus par quelques expériences de pensée que les jugements esthétiques dépendent vraiment de facteurs contextuels. La recherche empirique sur la dimension esthétique des styles cognitifs humains dans différents cadres culturels pourrait constituer une source plus riche de données⁶¹. La psychologie évolutionniste est une autre source riche de données dont l'effet sur le champ commence seulement à se faire sentir⁶².

Dans la seconde, les théories philosophiques permettent d'analyser les ressources conceptuelles à l'œuvre dans les hypothèses qu'avancent

60 Par exemple, Jenefer Robinson, *Deeper Than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music and Art*, Oxford, OUP, 2005 ; Vincent Bergeron & Dominic McIver Lopes, « Hearing and Seeing Musical Expression » dans *Philosophy and Phenomenological Research* 28, 2009, p. 1-16 ; Amy Coplan, « Understanding Empathy: Its Features and Effects », dans Amy Coplan & Peter Goldie (dir.), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*, Oxford, OUP, 2011, p. 3-18.

61 Par exemple, Takahiko Masuda, Richard Gonzales, Letty Kwan & Richard E. Nisbett, « Culture and Aesthetic Preference : Comparing the Attention to Context of East Asians and European Americans », dans *Personality and Social Psychology Bulletin*, n° 34, 2008, p. 1260-1275.

62 Voir Denis Dutton, *The Art Instinct: Pleasure, Beauty and Human Evolution*, New York, Bloomsbury Press, 2008 et Mohan Matthen, « Art and Evolution », dans Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (dir.), *Routledge Companion to Aesthetics*, London, Routledge, 2013, p. 278-288.

les chercheurs empiriques pour expliquer leurs propres données. Par exemple, une alternative aux théories de l'art qui s'articulent aux jugements des philosophes sur l'art consiste à produire une théorie de l'art qui explicite le rôle joué par le concept d'art dans les hypothèses explicatives des historiens, des anthropologues et autres chercheurs empiriques en art⁶³. Sur ce modèle, l'esthétique et la philosophie de l'art se rapporte aux sciences de l'art à peu près comme la philosophie des sciences se rapporte aux sciences.

L'esthétique et la philosophie de l'art sont des branches assez récentes de la philosophie analytique. Ses problèmes n'ont pas été clairement identifiés avant les années 1960, grâce à Beardsley, Goodman, Sibley et Wollheim. Les méthodes utilisées pour affronter ces problèmes continuent à évoluer. Il n'est pas étonnant qu'elles évoluent, au fur et à mesure que les arts eux-mêmes évoluent, et que les recherches empiriques sur les phénomènes artistiques et esthétiques gagnent en légitimité et en assise dans les sciences sociales et comportementales aussi bien que dans les sciences humaines. Comme Wollheim le conseillait, la délicatesse invite à la collaboration plutôt qu'au respect strict des frontières territoriales.

traduction de
Nicolas Rialland

63 Par exemple: Julius Moravcsik, « Why Philosophy of Art in Cross-Cultural Perspective? », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 51, 1993, p. 425-435; Dominic McIver Lopes, *Beyond Art*, Oxford, OUP, 2014.

BIBLIOGRAPHIE

A

APPIAH, Anthony, *Experiments in Ethics*, Cambridge, Harvard UP, 2008.

B

BATTEUX, Charles, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Dunand, 1746.

BEARDSLEY, Monroe, « Aesthetic Experience », dans Michael Wreen & Donald Callen (dir.), *The Aesthetic Point of View*, Ithaca, Cornell UP, 1981, p. 285-297.

—, « An Aesthetic Definition of Art », dans Hugh Curtler (dir.), *What Is Art?*, New Haven, Yale UP, 1983, p. 15-29.

BERGERON, Vincent & LOPES, Dominic McIver, « Hearing and Seeing Musical Expression », dans *Philosophy and Phenomenological Research*, n° 28, 2009, p. 1-16.

—, « Aesthetic Theory and Aesthetic Science: Prospects for Integration », dans Steven Palmer & Arthur Shimamura (dir.), *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains and Experience*, Oxford, OUP, 2011, p. 63-79.

BINKLEY, Timothy, « Piece: Contra Aesthetics », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 35, 1977, p. 265-277; trad. fr. Claude Hary-Scheffer sous le titre « “Pièce” : contre l’esthétique », dans Gérard Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 33-66.

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1979.

BRADY, Emily, *Aesthetics of the Natural Environment*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2003.

BRAND, Peg Zeglin (dir.), *Beauty Matters*, Bloomington, Indiana UP, 2000.

C

-
- CARLSON, Allen, *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, London, Routledge, 2000.
- CARROLL, Noël, « Historical Narratives and the Philosophy of Art », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 51, 1993, p. 313-326.
- , *Philosophy of Art*, London, Routledge, 1999.
- COPLAN, Amy, « Understanding Empathy: Its Features and Effects », dans Amy Coplan & Peter Goldie (dir.), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*, Oxford, OUP, 2011, p. 3-18.
- CURRIE, Gregory, KIERAN, Matthew & MESKIN, Aaron (dir.), *Aesthetics and the Sciences of Mind*, Oxford, OUP, 2014.
- CUTTING, James E., « Gustave Caillebotte, French Impressionism and Mere Exposure », *Psychonomic Bulletin and Review*, n° 10, 2003, p. 319-343.

D

-
- DANTO, Arthur, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia UP, 1986.
- , *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton UP, 1997.
- DAVIES, David, *Art as Performance*, Oxford, Blackwell, 2004.
- , *Musical Works and Performances. A Philosophical Exploration*, Oxford, OUP, 2001.
- DEVEREAUX, Mary, « Oppressive Texts, Resisting Readers, and the Gendered Spectator », dans Peg Zeglin Brand & Carolyn Korsmeyer (dir.) *Feminism and Tradition in Aesthetics*, University Park, Pennsylvania State UP, 1995, p. 121-141.
- DICKIE, George, « Is Psychology Relevant to Aesthetics? », *Philosophical Review*, n° 71, 1962, p. 285-302.
- , *The Art Circle*, New York, Haven, 1984.
- DUTTON, Denis, *The Art Instinct: Pleasure, Beauty and Human Evolution*, New York, Bloomsbury Press, 2008.

E

-
- EAGLETON, Terry, *Marxism and Literary Criticism*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1976.

EATON, Anne, « What's Wrong with the Female Nude? », dans Jerrold Levinson & Hans Maes (dir.), *Art and Pornography: Philosophical Essays*, Oxford, OUP, 2013, p. 277-308.

FEAGIN, Susan, *Reading with Feeling: The Aesthetics of Appreciation*, Ithaca, Cornell UP, 1995.

F

FRIEND, Stacie, « Fiction as a Genre », *Proceedings of the Aristotelian Society*, n° 112, 2012, p. 179-209.

G

GOODMAN, Nelson, *Fact, Fiction and Forecast*, Cambridge, Harvard UP, 1955.

—, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976 ; trad. fr. Jacques Morizot sous le titre *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

I

ISENBERG, Arnold, « Critical Communication », *Philosophical Review*, n° 58, 1949, p. 330-344.

J

JOHANSSON, Petter, HALL, Lars, SIKSTRÖM, Sverker & OLSSON Andreas, « Failure to Detect Mismatches Between Intention and Outcome in a Simple Decision Task », *Science*, n° 310, 2005, p. 116-119 et les compléments en ligne.

—, « How Something Can Be Said about Telling More Than We Can Know: On Choice Blindness and Introspection », *Consciousness and Cognition*, n° 15, 2006, p. 673-692.

K

KIVY, Peter, « Platonism in Music: A Kind of Defense », *Grazer Philosophische Studien*, n° 19, 1983, p. 109-129.

—, « Platonism in Music: Another Kind of Defense », *American Philosophical Quarterly*, n° 24, 1987, p. 245-252.

KORSMEYER, Carolyn, *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*, Ithaca, Cornell UP, 2002.

KRISTELLER, Paul Oskar, « Modern System of the Arts », *Journal of the History of Ideas*, n° 12, 1951, p. 496-527 et n° 13, 1952, p. 17-46; trad. fr. Béatrice Han, *Le Système moderne des arts*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.

L

LAMARQUE, Peter, « Palaeolithic Cave Painting: A Test Case for Transcultural Aesthetics » dans Thomas Heyd & John Clegg (dir.), *Aesthetic and Rock Art*, Aldershot, Ashgate, 2005, p. 21-36.

LEVINSON, Jerrold, « What a Musical Work Is », *Journal of Philosophy*, n° 77, 1980, p. 5-28; trad. fr. Clément Canonne & Pierre Saint-Germier sous le titre « Ce qu'est une œuvre musicale », dans Jerrold Levinson, *Essais de philosophie de la musique*, Vrin, coll. « Musicologies », 2015.

148

LIVINGSTONE, Margaret, *Vision and Art: The Biology of Seeing*, New York, Abrams, 2002.

LOPES, Dominic McIver, *Beyond Art*, Oxford, OUP, 2014.

—, « Feckless Reason », dans Gregory Currie, Matthew Kieran & Aaron Meskin (dir.) *Aesthetics and the Sciences of Mind*, Oxford, OUP, 2014, p. 21-36.

M

MASUDA, Takahiko, GONZALES, Richard, KWAN, Letty & NISBETT, Richard E., « Culture and Aesthetic Preference: Comparing the Attention to Context of East Asians and European Americans », *Personality and Social Psychology Bulletin*, n° 34, 2008, p. 1260-1275.

MATTEN, Mohan, « Art and Evolution », dans Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (dir.) *Routledge Companion to Aesthetics*, London, Routledge, 2013, p. 278-288.

MESKIN, Aaron, PHELAN, Mark, MOORE, Margaret & KIERAN, Matthew, « Mere Exposure to Bad Art », *British Journal of Aesthetics*, n° 53, 2013, p. 139-164.

MORAVCSIK, Julius, « Why Philosophy of Art in Cross-Cultural Perspective? », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 51, 1993, p. 425-435.

MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*, London, Macmillan, 1989.

N

NEHAMAS, Alexander, *Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*, Princeton, Princeton UP, 2007.

NISBETT, Richard & WILSON, Timothy, « Telling More Than We Can Know: Verbal Reports on Mental Processes », *Psychological Review*, n° 84, 1977, p. 231-259.

NUSSBAUM, Martha, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford, OUP, 1992 ; trad. fr. Solange Chavel sous le titre *La Connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*, Paris, Le Cerf, 2010.

P

PALMER, Stevent & SHIMAMURA, Arthur, *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains and Experience*, Oxford, OUP, 2011.

R

RAWLS, John, *A Theory of Justice*, Cambridge, Harvard UP, 1971.

ROBINSON, Jenefer, *Deeper Than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music and Art*, Oxford, OUP, 2005.

S

SAITO, Yuriki, *Everyday Aesthetics*, Oxford, OUP, 2008.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992.

SCHELLEKENS, Elisabeth, « Experiencing the Aesthetic: Kantian Autonomy or Evolutionary Biology? », dans Elisabeth Schellekens & Peter Goldie (dir.), *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*, Oxford, OUP, 2011, p. 223-238.

SHINER, Larry, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

SIBLEY, Frank, « Why the *Mona Lisa* May Not Be a Painting », dans *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, Oxford, OUP, 2001, p. 256-271.

T

THOMASSON, Amie, « The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 63, 2005, p. 221-229

—, « Ontological Innovation in Art » dans *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 68, 2010, p. 119-130

W

- WALTON, Kendall, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Harvard UP, 1990.
- WALTON, Kendall, « Aesthetics – What? Why? And Wherefore? », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 65, 2007, p. 147-162.
- WILSON, Timothy D. & SCHOOLER, Jonathan W., « Thinking Too Much: Introspection Can Reduce the Quality of Preferences and Decisions », *Journal of Personality and Social Psychology*, n° 60, 1991, p. 181-192.
- WOLLHEIM, Richard, *Art and Its Objects*, Cambridge, CUP, 1980 (2nd edition); trad. fr. Richard Crevier, *L'Art et ses objets*, Paris, Aubier, 1994.
- , *On the Emotions*, New Haven, Yale UP, 1999.

150

Z

- ZAJONC, Robert B., « Attitudinal Effects of Mere Exposure », *Journal of Personality and Social Psychology Monographs*, n° 9, 1968, p. 1-27.
- ZANGWILL, Nick, « Groundrules in the Philosophy of Art », *Philosophy*, n° 70, 1995, p. 533-544.
- ZEKI, Semir, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford, OUP, 2000.

TROISIÈME PARTIE

La valeur esthétique

LES EXPERTS : DES GUIDES VERS LA VALEUR ESTHÉTIQUE

Dominic McIver Lopes

Nous comprenons un homme qui dit à la fin de sa vie qu'il a perdu son temps avec des « choses qui n'ont pas d'importance ». Mais quelles sont les choses qui « ont de l'importance » si ce ne sont pas les choses triviales sur lesquelles nous passons tant de temps?¹

Philippa Foot, « Relativisme moral ».

La moralité fait la promotion de ses saints ; l'esthétique a ses sommités². Les sommités ne s'élèvent pas héroïquement au-dessus de quelque devoir esthétique, bien qu'elles soient parées de leur expertise, de leur enthousiasme et de leur accomplissement ; et nous avons raison de les estimer pour cela. Les étudions-nous ? Pas tant que cela. Cette omission a son importance parce qu'elles agissent bien et qu'elles agissent bien parce qu'elles possèdent des raisons d'agir qui intègrent des valeurs esthétiques. Vous et moi, nous nous débrouillons avec nos vies esthétiques, en croisant les doigts. Les sommités, elles, ont ce qu'il faut pour y arriver. Leur agentivité nous fait voir quel impact peut avoir la valeur esthétique³.

- 1 Philippa Foot, « Moral Relativism », dans *Relativism: cognitive and moral*, Notre Dame, Notre Dame UP, 1982.
- 2 J.O. Urmson, « Saints and Heroes », dans A.I. Melden (dir.), *Essays in Moral Philosophy*, University of Washington Press, 1958, p. 198-216 ; et Susan Wolf, « Moral Saints », *Journal of Philosophy*, n° 79, 1982, p. 419-439.
- 3 C'est l'idée fondatrice de l'esthétique des vertus : David M. Woodruff, « A Virtue Theory of Aesthetics », *Journal of Aesthetic Education*, n° 35, 2001, p. 23-36 ;

I. MES SOMMITÉS

Le grand art et les plus belles choses font partie des risques du métier en philosophie. En nous éblouissant, ils dissimulent des phénomènes esthétiques plus communs et moins hors-normes. Pour remédier au biais des cas exceptionnels, nous prélevons nos échantillons de manière large et généreuse. Les agents idéalisés – génies créateurs et vrais juges – accaparent aussi le feu des projecteurs et nous détournent des agents esthétiques plus ordinaires. Mais la plupart des experts sont comme des ampoules à basse consommation. Nous ne devons pas nous laisser aveugler par les ampoules à forte puissance. Par conséquent, intéressons-nous à quelques types hautement méconnus, issus d’horizons variés, et dont les réalisations méritent notre admiration.

156

Le Jardinier et le restaurateur. En 1925, le médecin traitant d’Elsie Reford lui prescrivit le jardinage comme passe-temps approprié pour une femme *d’un certain âge* se remettant d’une maladie. Elle devint vite mordue de jardinage et se voua à la transformation du site de sa cabane de pêche à Grand-Métis en un ensemble élaboré de jardins à l’anglaise. Grand-Métis se situe bien en aval du fleuve Saint-Laurent, à six cents kilomètres au nord-est de Montréal, sur un terrain sauvage et inhospitalier. Téméraire, Reford cultiva avec dextérité des espèces résistantes, y compris la fleur rare et récalcitrante qu’est le pavot bleu de l’Himalaya (*Meconopsis betonicifolia*).

Après sa mort en 1967, les jardins tombèrent en friche, jusqu’à ce qu’ils soient repris en main par son petit-fils, Alexander Reford. Son défi fut de financer la restauration et les dépenses de fonctionnement en fidélisant des visiteurs lointains. Après avoir transformé la cabane en hôtel et y avoir installé les inévitables café et boutique de souvenirs, il eut l’intelligente initiative de sponsoriser un festival annuel qui serait

Peter Goldie, « Virtues of Art and Human Well-being », *Aristotelian Society Supplementary*, vol. 82, 2008, p. 179-195 ; Dominic McIver Lopes, « Virtues of Art: Good Taste », *Aristotelian Society Supplementary*, vol. 82, 2008, p. 197-211 ; Matthew Kieran, « The Vice of Snobbery: Aesthetic Knowledge, Justification and Virtue in Art Appreciation », *Philosophical Quarterly*, n° 60, 2010, p. 243-263 ; et Andrew McGonigal, « Art, Value and Character », *Philosophical Quarterly*, n° 60, 2010, p. 545-566.

un laboratoire pour le design paysager de pointe. Chaque année, des milliers de personnes font la route depuis Montréal jusqu'aux Jardins de Métis pour se promener dans les jardins d'Elsie Reford, mis en valeur et au goût du jour par des installations comme les jardins de bâtons bleus de Claude Cormier, le jardin *Hip Hop* de Susan Herrington, ou l'installation *Pink Punch* de Nicholas Croft et Michaela MacLeod.

La Cueilleuse. Deux ans après qu'Elsie Reford se fut mise au jardinage, Berenice Abbott, l'une des photographes les plus célèbres du siècle dernier, rencontra Eugène Atget. Atget était un inconnu, un photographe professionnel embauché en 1890 par une bibliothèque pour documenter systématiquement les quartiers anciens de Paris. À sa mort, Berenice Abbott acheta ses biens, dressa le catalogue de ses négatifs et en fit des tirages. Elle monta des expositions et édita trois livres qui furent largement distribués. Elle cultiva adroitement et sans relâche le sentiment exact que nous avons maintenant de la vision originale et surréelle d'Atget. Et elle fit tout cela sans sacrifier sa propre œuvre.

La Communicante. En 1996, Oprah Winfrey ajouta un temps de club de lecture à son émission télévisée quotidienne. Lorsque Jonathan Franzen parla de critiques « à l'eau-de-rose », elle répondit en l'invitant à une interview. Il accepta. En tout état de cause, le club de lecture n'est pas une version avilie de la table ronde de critiques littéraires. Ce n'est pas non plus un outil de marketing. Le bavardage sur les livres peut être en lien avec nos histoires personnelles de façon à nous faire entrer en contact les uns avec les autres. Ainsi Winfrey apporta un regain de vitalité à l'ancienne institution du club de lecture de quartier. Elle est, selon les mots d'une universitaire, « une intellectuelle américaine sérieuse qui fut une pionnière dans l'utilisation des médias électroniques, en particulier de la télévision et d'internet, pour parler de la lecture – acte résolument non technologique et hautement individuel – et en souligner les éléments et les usages sociaux de manière à inciter des millions de non-lecteurs de jadis à s'emparer d'un livre⁴ ». Une étude faite par un économiste nous

4 Kathleen Rooney, *Reading with Oprah: The Book Club That Changed America*, University of Arkansas Press, 2005, p. 12.

apprend que les sélections de livres de Winfrey ont volé des ventes aux romans de gare : les lecteurs se sont repliés sur des textes plus difficiles⁵.

Le rétro-ingénieur. Lors d'une soirée, alors que je faisais la conversation à Sam, la fille adolescente d'un collègue, je mentionnai que je venais juste d'écrire un livre sur l'art infographique, y compris les jeux vidéos. Elle me dit alors qu'elle faisait partie d'un réseau global de collectionneurs de codes de jeux vidéos. Beaucoup de jeux classiques ont été écrits pour des machines d'arcades ou des consoles. Le code source était compilé en binaire et gravé sur des puces sans qu'on ait vraiment réfléchi aux archives et à la préservation. Pourtant, sans code source, il est impossible de regarder sous le capot d'un jeu et d'en examiner la conception, et il est difficile d'adapter le jeu à des équipements plus récents. Les *aficionados* apprennent alors les techniques des codeurs d'autrefois, recherchent et compilent des fragments d'un code original, et *désassemblent* le code binaire. Certains vont jusqu'à cloner le jeu pour des systèmes d'exploitation modernes. D'autres annotent le code pour interpréter son fonctionnement. D'autres encore créent des bibliothèques pour un usage futur. Sam traque les jeux de la console Atari.

La directrice d'école de danse. Haley hérita récemment d'une école de danse dans un petit village d'Angleterre. Les écoles de danse dans les zones urbaines peuvent compter sur un marché local clef en main de petites filles désireuses de faire de la danse, mais cette école doit conserver son excellente réputation pour attirer des élèves à une plus grande distance. On exige un haut niveau des professeurs et des élèves, on nourrit le calendrier de représentations stimulantes et intéressantes et on y encourage les talents. Je demandai à Haley de me donner un exemple de petites choses qu'elle fait. Elle m'expliqua que les garçons sont facilement effrayés. Elle fait attention à ne jamais employer le mot *juste-au-corps*.

Ce sont là quelques-uns de mes exemples favoris de sommités à basse consommation. Vous pouvez facilement vous créer votre propre liste.

5 Craig L. Garthwaite, « Demand Spillovers, Combative Advertising, and Celebrity Endorsements », *American Economic Journal: Applied Economics*, n°6, 2014, p. 76-104.

Nos listes n'ont pas besoin de s'accorder. En fait, elles ne devraient même pas. Les experts esthétiques locaux n'éclairent pas de larges bandes de terrain et sont donc rarement connus en dehors de leur rayon d'action. Mais ils illuminent de petits espaces et nous pouvons mesurer leur pouvoir si nous sommes prêts à venir investir ces espaces.

II. CORRECTIONS D'ERREUR

Les sommités à basse consommation ne jouent pas les premiers rôles dans les écrits sur l'agentivité esthétique depuis le xvii^e siècle. Shaftesbury mentionne le lieu commun de son temps selon lequel « le goût [...] parfait le caractère du gentleman⁶ ». Les nouvelles classes de loisir d'Europe occidentale ont créé un marché pour les beaux-arts émergents et elles avaient besoin d'être guidées dans leur consommation de ces nouveaux biens⁷. Dois-je lire Milton ou bien Bunyan ? Acheter des places pour Mozart ou pour Wagner ? Damien Hirst : oserai-je ? Les hommes de goût (et curieusement, il s'agissait toujours d'hommes) étaient recherchés pour donner une vue d'ensemble et sélectionner le meilleur de la culture humaine, en particulier le meilleur en art⁸. Nos sommités à basse consommation ne sont pas comme les hommes de goût de Shaftesbury.

Premièrement, un échantillon juste puise ses exemples d'experts esthétiques dans différents styles de vie. La dextérité esthétique dépasse les frontières de genre, d'ethnicité, de culture et de statut socio-économique. Nos sommités ne sont pas tous des gentlemen, pas tous européens, pas tous ce que d'aucuns appellent des *intellectuels*. Toutes les sortes d'intellects sont à l'affiche.

6 Lord Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper), *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Lawrence E. Klein (éd.), CUP, 1999, p. 407.

7 Paul Oskar Kristeller, « The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics », *Journal of the History of Ideas*, n° 12, 1951, p. 496-527 ; *id.*, n° 13, 1952, p. 17-46.

8 Carolyn Korsmeyer, « Feminist Aesthetics », Edward N. Zalta (dir.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2012. En ligne : <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/feminism-aesthetics/>.

Deuxièmement, conjointement, leur expertise balaie tout le grand monde de l'esthétique, des arts populaires aux beaux-arts, de ce qui est grand public à ce qui est plus en marge, de l'appréciation esthétique de la nature au design. La tradition mettait en avant l'homme de goût en partie en privilégiant certains domaines esthétiques, à savoir ce qui dans les beaux-arts relève du grand art. Pour des raisons opérationnelles, il était l'homme de la situation. Pierre Bourdieu pensait que la théorie esthétique élevait la collusion entre le goût et les beaux-arts au rang de nécessité conceptuelle⁹. La philosophie analytique contemporaine aspire à repousser tout parti pris en faveur du grand art et des beaux-arts.

Troisièmement, aucun des individus que nous avons fait défiler dans notre liste d'exemples ne prétend avoir d'expertise dans plus d'un ou peut-être quelques domaines esthétiques locaux. Aucun d'entre eux n'est généraliste ; ils sont tous spécialisés. D'excellents plongeurs au tremplin font de piètres lanceurs de poids et un bon plombier n'est pas bon pour entraîner les chevaux. Le mélange des genres n'a lieu que lorsque différents domaines exploitent des capacités générales partagées (un joueur de tennis professionnel jouera mieux au volleyball qu'un plongeur de tremplin). Les experts esthétiques ont des compétences qui ne se recouvrent que partiellement. Il faut un entraînement complémentaire pour transformer un expert en cinéma en expert en architecture. L'expertise se répartit en espèces appréciatives : les catégories de l'art, le design et l'appréciation de la nature¹⁰.

Quatrièmement, les agents esthétiques agissent d'une quantité impressionnante de manières différentes, même au sein d'une même espèce appréciative. La philosophie a tendance à se ruer sur les actes consistant à créer, à interpréter ou à être spectateur¹¹. Bien sûr ces actes méritent une attention spéciale, mais en rester à ce type d'actes jette un voile sur les accomplissements de Abbott, Haley, Winfrey, Sam et les Reford. Ils contribuent à leur manière à ce à quoi nous tenons en éditant,

9 Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 9-16.

10 Dominic McIver Lopes, *Beyond Art*, OUP, 2014, chap. 7.

11 George Dickie est une exception avec *The Art Circle*, New York, Haven, 1984, p. 72-75.

en étant conservateur de musée, en collectionnant, en conservant, en exposant, en enseignant, en mettant des publics différents en relation entre eux.

Cinquièmement, les actes et les espèces appréciatives interagissent. Supposons un espace à deux dimensions avec des colonnes pour les actes-type de haut niveau (créer, interpréter, être spectateur, éditer et ainsi de suite) et des rangées pour les espèces appréciatives (l'architecture, la danse, la mode, le corps humain, les oiseaux, les couchers de soleil, etc.). Ce tableau à double entrée illustre de manière systématique comment les spécificités d'un acte dépendent à la fois de l'acte-type et du domaine d'appréciation. Richard Wollheim souligne les différences entre les actes créateurs dans les différents arts. Ce qu'il appelle la « position du peintre » doit être comprise comme une position du peintre face à ses matériaux, de sorte que ce n'est pas la même chose que la position du compositeur face à ses différents matériaux¹². Idem pour d'autres actes-type. Abbott, Reford, et Sam conservent tous quelque chose, mais dans le détail ils le font chacun d'une manière qui varie en fonction du domaine esthétique auquel leurs actes correspondent.

Quand des actes sont-ils esthétiques ? Ce ne sont pas tous les actes portant sur un objet ayant un intérêt esthétique qui comptent comme actes esthétiques. En rentrant un soir chez vous, vous trouvez votre colocataire en train d'épingler un poster de Renoir au mur. Pouvez-vous dire simplement en la regardant si elle agit esthétiquement ? Imaginons que vous lui demandiez ce qu'elle est en train de faire. Réponse : il fallait faire quelque chose pour recouvrir cet accroc sur le papier peint. Cet acte est-il esthétique ?

Les actes esthétiques impliquent des évaluations esthétiques. Les évaluations esthétiques sont des états mentaux occurrents ou dispositionnels qui attribuent des mérites ou démérites esthétiques. Il n'est pas nécessaire qu'on y ait accès par l'introspection ni qu'on puisse les exprimer complètement verbalement (ainsi les jugements esthétiques sont des cas particuliers de l'évaluation esthétique en général). Dès lors,

12 Richard Wollheim, *Painting as an Art*, London, Thames and Hudson, 1987, p. 19-23. Voir aussi Dominic McIver Lopes, *Beyond Art, op. cit.*, chap. 7.

définissons l'acte esthétique accompli par un agent comme un acte qui dépend de manière contrefactuelle des contenus de l'évaluation esthétique de l'objet par l'agent¹³. L'acte s'accomplit de la manière dont il s'accomplit parce que l'agent attribue des valeurs esthétiques à l'objet de l'acte, de sorte que, si des valeurs différentes avaient été attribuées à l'objet, alors l'acte aurait été accompli différemment.

Votre colocataire s'abstient d'agir esthétiquement si les caractéristiques esthétiques qu'elle attribue au poster ne font aucune différence dans la manière dont elle procède. Peut-être avait-elle le poster simplement là sous la main et l'aurait-elle épinglé au mur même si elle le trouvait atrocement laid. Elle agit esthétiquement si, étant donnée une évaluation esthétique différente du poster, elle avait agi autrement¹⁴.

Peut-être qu'aucun type d'acte (spécifié de manière non esthétique) ne peut être réalisé seulement esthétiquement. Certains actes ont, quoi qu'il en soit, une saveur esthétique. Ils sont typiquement réalisés esthétiquement : être conservateur de musée, exposer, recenser, produire, éditer, conserver et collectionner, par exemple. Et presque tout peut être assaisonné à la manière esthétique : travailler, étudier, prier, manifester, randonner, acheter, porter un vêtement, philosopher ou séduire.

Sixièmement et dernièrement, l'expertise est quelque chose de stable. Nos sommités accomplissent des actes esthétiques de manière fiable et bien. La chance des débutants n'ouvre pas les portes du club des sommités. Nous admirons les experts pour leur comportement et pour avoir ce qu'il faut pour bien se comporter, jour après jour, dans de nombreuses situations. La majorité du vocabulaire moral et épistémique fait l'éloge des agents pour leurs traits de caractère relativement stables. Nous disons des gens qu'ils sont complaisants ou courageux, qu'ils ont l'esprit étroit ou sont curieux. Dans le discours esthétique, nous

¹³ La dépendance contrefactuelle entre l'acte et l'évaluation assure simplement du fait que l'acte soit informé. Si vous n'aimez pas la notion de dépendance contrefactuelle, substituez-lui un autre type de relation qui jouerait le même rôle.

¹⁴ Ainsi une étude scientifique ou une interprétation historique d'une œuvre, qui mettrait entre parenthèse la question de sa valeur, n'est pas un acte esthétique. Je remercie Robert Stecker pour cette observation.

évaluons les agents en louant leur énergie, leur esprit de nuance ou leur ingéniosité, ou bien en les rabaisant parce qu'ils sont mous, prévisibles et maladroits.

Reprenons ces six observations. Un expert esthétique est suffisamment doué pour réaliser un acte esthétique de manière fiable dans un domaine particulier. Puisqu'il existe différentes sortes d'actes esthétiques et de nombreuses espèces appréciatives, les experts esthétiques sont des spécialistes. Aucun échantillon juste ne se contente de distinguer ceux qui ont investi leur capital culturel uniquement dans les beaux-arts. Les sommités à basse consommation sont une aubaine pour la philosophie, parce qu'en éclairant de petits espaces, elles délimitent les frontières des espèces appréciatives et des actions esthétiques en tant qu'elles sont à la croisée des cultures et des groupes sociaux.

III. DIGRESSIONS : CONCERNANT LA MÉTHODE

Nous demandons : qu'est-ce que la valeur esthétique ? Les agents qui agissent bien sur le plan esthétique ont des raisons esthétiques d'agir. Ils font des évaluations qui attribuent avec précision le mérite et le démérite. Par conséquent, nous pouvons détecter et mesurer la valeur esthétique à travers son impact sur les actes esthétiques qui sont effectués comme il faut. Ou bien, puisque les experts esthétiques agissent bien à cause de l'évaluation qu'ils font, avoir une idée précise de l'expertise esthétique donne une idée précise des valeurs qu'ils attribuent. Nous détectons les effets de la valeur esthétique au sein même de leur agentivité.

La question de la valeur esthétique se divise en deux questions subalternes. Si l'on met l'accent sur *esthétique*, nous voulons savoir ce qui fait qu'une valeur est esthétique¹⁵. Quand on répond à cette question,

15 Quelques questions supplémentaires : qu'est-ce qui rend une valeur iconique, musicale, littéraire, et ainsi de suite ? Et peut-être pouvons-nous aussi demander ce qui rend une valeur artistique. Voir Robert Stecker, « Artistic Value Defended », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 70, 2012, p. 355-362 ; et Louise Hanson, « The Reality of (Non-aesthetic) Artistic Value », *Philosophical Quarterly*, n° 63, 2013, p. 492-508 en réponse à Dominic McIver Lopes, *Beyond Art*, *op. cit.*, chap. 5.

on distingue l'attrait esthétique d'œuvres issues de la série des femmes à la toilette de Degas de 1886 de leur caractère de provocation morale, et l'on distingue la clairvoyance modérée des romans de Jane Austen de leur valeur en tant que source d'informations sur les structures sociales domestiques qui maintiennent le colonialisme¹⁶. En mettant l'accent plutôt sur le mot *valeur*, nous demandons ce qui rend certaines propriétés normatives. Qu'elles soient attrayantes est une raison de regarder les femmes à la toilette, et qu'*Orgueil et Préjugés* soit plein de sagacité est une raison de le lire. Comment donc? Pourquoi ces faits devraient-ils avoir de l'importance? Pourquoi devraient-ils avoir la moindre influence sur ce qu'on va faire?

164

Les deux questions méritent une réponse, mais nous avancerons sur la question de la normativité si nous considérons les valeurs esthétiques comme faisant partie des raisons d'agir des agents experts (après tout, les raisons sont esthétiques parce qu'elles attribuent de la valeur esthétique). Nous aurions besoin d'autres ressources pour expliquer pourquoi certains agents, actes, évaluations, raisons et valeurs méritent d'être dits *esthétiques*¹⁷. Ne soyez pas déçus. La pensée traditionnelle tient aussi pour acquises les limites de l'esthétique quand elle essaie de comprendre ce qu'est la normativité esthétique. (En dépit d'efforts vaillants vers une théorie réductionniste expliquant ce qui rend esthétiques certaines expériences intrinsèquement dotées de valeur, Beardley rendit les armes face aux objections. Ses héritiers écartent la question ou bien caractérisent les expériences esthétiques de manière non-réductionniste, comme des expériences qui correspondent

16 Carol M. Armstrong, « Edgar Degas and the Representation of the Female Body », Susan Rubin Suleiman (dir.), *The Female Body in Western Culture*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1986, p. 223-242; Anthea Callen « Degas' Bathers: Hygiene and Dirt – Gaze and Touch », dans *Dealing with Degas: Representations of Women and the Politics of Vision*, Richard Kendall & Griselda Pollock (dir.), New York, Universe, 1992, p. 159-185; et Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993, p. 80-96.

17 Par exemple, Dominic McIver Lopes, *Beyond Art*, *op. cit.*, chap. 9, et « In the Eye of the Beholder », dans Julian Dodd (dir.), *Art, Mind, and Narrative: Themes from the Work of Peter Goldie*, Oxford, OUP, 2016.

à des caractéristiques esthétiques n'impliquant aucun jugement de valeur¹⁸.)

Jusqu'à présent le contraste entre experts à basse consommation et experts à forte consommation a permis d'éclairer les premiers ; mais on a peu parlé des derniers. Les agents ont des problèmes à résoudre et l'on introduit les agents esthétiques idéaux pour résoudre ce que la tradition considère comme le problème capital auquel seraient confrontés les agents esthétiques, d'après une certaine conception de la valeur esthétique. Un portrait plus exact des experts esthétiques à forte consommation ne laissera aucun doute sur le fait que les experts esthétiques locaux sont confrontés à des problèmes entièrement différents qui invitent à formuler une nouvelle conception de la valeur esthétique.

165

IV. LES APPLAUDISSEMENTS DU CŒUR

Sous sa forme la plus riche, l'agent esthétique idéal s'incarne dans un vrai juge humien¹⁹. Cette créature est un mixte d'éléments tirés de Hume et de ce qui fait consensus dans la littérature contemporaine sur la question. Le portrait que dressent Mary Mothersill et Jerrold

-
- 18 Monroe C. Beardsley, « Aesthetic Experience Reained », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n°28, 1969, p. 3-11, et « The Aesthetic Point of View », *Metaphilosophy*, n°1, 1970, p. 39-58. On compte parmi les héritiers : Alan H. Goldman, « Aesthetic Qualities and Aesthetic Value », *Journal of Philosophy*, n°87, 1990, p. 23-37 ; Kendall L. Walton, « How Marvelous! Toward a Theory of Aesthetic Value », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n°51, 1993, p. 499-510 ; Malcolm Budd, *Values of Art : Pictures, Poetry, and Music*, London/New York, Penguin, 1996, p. 4-8 ; Robert Stecker, *Artworks : Definition, Meaning, Value*, Penn State University Park, 1997, p. 254-257 ; Gary Iseminger, *The Aesthetic Function of Art*, Ithaca, Cornell UP, 2004, chap. 3 ; et Alan H. Goldman, « The Experiential Account of Aesthetic Value », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n°64, 2006, p. 333-342.
- 19 Voir Charles Taliaferro, « The Ideal Aesthetic Observer Revisited », *British Journal of Aesthetics*, n°30, 1990, p. 1-13 ; et Stephanie Ross, « Ideal Observer Theories in Aesthetics », *Philosophy Compass*, n°6, 2011, p. 513-522. Cf. Roman Bonzon, « Aesthetic Objectivity and the Ideal Observer Theory », *British Journal of Aesthetics*, n°39, 1999, p. 230-240 ; et Matthew Kieran, « Why Ideal Critics Are Not Ideal : Aesthetic Character, Motivation and Value », *British Journal of Aesthetics*, n°48, 2008, p. 278-294.

Levinson du vrai juge témoigne de la portée et du pouvoir du consensus humien²⁰.

Les vrais juges sont normatifs pour vous et moi. Ils proposent des conseils que nous devrions écouter. Écoutez les *Variations Goldberg!* Lisez Alice Munro ! Allez voir les Cy Twombly de la Menil Collection à Houston ! Faites tout ce que les vrais juges recommandent ! Même s'il faut pour cela abandonner ce que vous appréciez par ailleurs. Même si cela demande une éducation et un effort considérables pour devenir suffisamment semblables aux vrais juges et pouvoir retirer les bénéfices de Bach, Munro ou Twombly. Si les frais sont excessifs, la question qui se pose est de savoir pourquoi les payer. Après tout nous nous débrouillons bien, vous et moi, en appréciant ce que nous sommes à présent prêts à apprécier. Pourquoi échangerions-nous cela contre ce qui a la faveur des vrais juges ? Pourquoi les vrais juges sont-ils normatifs pour nous ?

Mothersill et Levinson répondent ce qui suit. Supposons l'empirisme esthétique, soit la théorie consensuelle de la valeur esthétique selon laquelle la valeur esthétique de quelque chose consiste en son pouvoir de produire des expériences intrinsèquement dotées de valeur dès lors qu'elle est comprise correctement²¹. Appelons de telles expériences les *plaisirs esthétiques*. Ensuite, considérons que les chefs-d'œuvre sont des entités qui plaisent par-delà les frontières temporelles, culturelles et socio-économiques. Puisqu'il existe des chefs-d'œuvre et que la meilleure explication à cela est qu'ils ont une grande valeur esthétique, les chefs-

20 Mary Mothersill, « Hume and the Paradox of Taste », dans George Dickie, Richard Sclafani & Ronald Roblin (dir.), *Aesthetics: A Critical Anthology*, 2^{de} édition, New York, St. Martin's, 1989, p. 269-286 ; Jerrold Levinson, « Hume's Standard of Taste: The Real Problem », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 60, 2002, p. 227-238 ; et Stephanie Ross, « Comparing and Sharing Taste: Reflections on Critical Advice », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 70, 2012, p. 363-371.

21 Par exemple, Malcolm Budd, *Values of Art*, *op. cit.* ; Robert Stecker, *Artworks*, *op. cit.* ; Gary Iseminger, *The Aesthetic Function of Art*, *op. cit.* ; Alan H. Goldman, « The Experiential Account of Aesthetic Value », *art. cit.* ; Susan L. Feagin, « Beardsley for the Twenty-First Century », *Journal of Aesthetic Education*, n° 44, 2010, p. 11-18 ; et Kendall Walton, « How Marvelous! Toward a Theory of Aesthetic Value », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, n° 3, 1993, p. 499-510.

d'œuvre ont une grande valeur esthétique. À présent, imaginons le vrai juge comme quelqu'un qui préfère les chefs-d'œuvre aux non-chefs-d'œuvre – vraisemblablement parce qu'il ou elle possède les traits dont Hume a dressé la liste à merveille. Selon l'utilitarisme de la règle de Mill, un plaisir est meilleur qu'un autre si ceux qui font l'expérience des deux préfèrent le premier au second. Ainsi les expériences des chefs-d'œuvre sont plus intrinsèquement dotées de valeur que les expériences de non-chefs-d'œuvre. Dernière hypothèse : nous avons des raisons de maximiser les expériences intrinsèquement dotées de valeur. Par conséquent, tout un chacun a une raison esthétique décisive de suivre les conseils des vrais juges²².

Notez comme ce raisonnement entraîne avec lui une conception du problème qui amène les agents esthétiques à se tourner vers les vrais juges pour trouver une solution. Notre problème est de maximiser nos satisfactions esthétiques. Les choix abondent et nous accablent de leur poids. Ceci ou cela ? Ou peut-être encore cet autre ? Lequel est le plus gratifiant ? Nous menons une « perquisition »²³. Pour empirer le tout, des choix présents requièrent parfois de faire des prédictions sur des satisfactions futures ; pourtant notre goût est volage, aussi changeant que le temps. Dans le langage métaphorique de Levinson, les vrais juges sont nos « meilleurs cochons truffier » et nos « meilleurs baromètres »²⁴. Conseillers en chef, ils dénichent les meilleurs plaisirs esthétiques et stabilisent le goût que nous leur portons.

V. DES PROBLÈMES AVEC LA PERFECTION

Un trou béant sépare les vrais juges des experts esthétiques locaux et à basse consommation, qui ne prennent aucun engagement et ne transmettent aucune information concernant la supériorité relative

22 Ce qu'un agent a comme raison esthétique décisive de faire pourrait ne pas être ce qu'ils ont comme raison décisive de faire, tout bien considéré.

23 Kevin Melchionne, « On the Old Saw 'I know nothing about art but I know what I like' », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 68, 2010, p. 131-141, voir p. 139.

24 Jerrold Levinson, « Hume's Standard of Taste », *ibid.*, p. 234.

de leurs spécialités. Ils cultivent souvent leur expertise sans se faire la moindre illusion sur le fait que cette expertise serait la meilleure. Il y a donc là trois soucis pour le consensus humien. Le but n'est pas de le discréditer entièrement²⁵. L'opération consiste à offrir un peu d'espace à l'idée selon laquelle tous les experts esthétiques ne sont pas des vrais juges. Certains doivent avoir l'expertise locale des sommités à basse consommation.

Premièrement, certaines choses jouissent d'un attrait durable, large et vaste, et la meilleure explication à donner à cela est que ces choses ont une haute valeur esthétique ; donc leur valeur esthétique est haute. Il ne s'ensuit pas que ce soit la valeur la plus haute, ni même qu'elle soit très haute. Sens fort, sentiment délicat, perfectionnement par la pratique, comparaison et absence de préjugés préparent les vrais juges à prendre plaisir à des objets à l'attrait durable, large et vaste, mais les plaisirs idiosyncrasiques peuvent être les plus intenses. Imaginons une culture humaine isolée et singulière qui éprouve une exaltation esthétique hors norme pour les pelouses parfaitement entretenues. Les pelouses des banlieues leur donnent des frissons comme ils n'en ont jamais eus et n'en auront jamais plus. Ces Texans comprennent parfaitement les pelouses tout comme les vrais juges (par définition), qui classent les pelouses tout en bas de l'échelle des valeurs esthétiques. Vous et moi avons des raisons de suivre leur verdict, si nous ne sommes pas Texans. Mais les Texans doivent assurément l'ignorer, s'ils veulent maximiser leurs satisfactions esthétiques²⁶. En réalité, les vrais juges ne sont rien de plus que des experts locaux d'un genre particulier. Ils mettent en avant des choses qui satisfont ceux qui sont également satisfaits par ce qui a fait preuve de portée et de longévité. Plutôt que des conseillers en chef,

25 Pour cela, voir James Shelley, « Hume and the Value of the Beautiful », *British Journal of Aesthetics*, n° 51, 2011, p. 213-222.

26 Le problème simple est de savoir pourquoi nous avons des raisons de rester attachés à des plaisirs moindres plutôt que des plaisirs plus importants que nous font miroiter les vrais juges ; voir Jerrold Levinson, « Artistic Worth and Personal Taste », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 68, 2010, p. 225-233. Le problème difficile est de savoir pourquoi nous n'avons pas de raisons de rester attachés à des plaisirs plus importants lorsque nos supérieurs les rejettent.

ce sont des analystes au bureau des valeurs esthétiques sûres. Les texans auront besoin de leurs propres experts.

Deuxièmement, prenons garde aux dangers de la fausse idée d'approximation d'Adam Morton, qui dit que nous pensons que la pensée approximativement idéale conduit à des résultats approximativement idéaux²⁷. Si je me bats avec des calculs pour ma déclaration d'impôts, la dernière chose à faire est d'essayer d'imiter Ramanujan. Quand un étudiant se bat avec son devoir écrit, je serais idiot de lui conseiller d'écrire comme Robert Nozick. L'été dernier, ma femme et moi étions dans l'embarras pour choisir un papier-peint. Aurions-nous dû essayer de faire ce que ferait Berenson²⁸? Parfois, imiter les vrais juges conduit à des résultats désastreux.

L'inférence qui conduit de la proposition selon laquelle nous avons lieu de maximiser notre plaisir à la conclusion selon laquelle nous avons une raison esthétique décisive de suivre les vrais juges implique de manière correcte que la prudence nous enjoint à employer les meilleurs moyens pour atteindre nos fins, mais implique à tort que suivre les vrais juges est toujours le meilleur moyen de maximiser le plaisir esthétique²⁹. Lorsqu'il est imprudent pour nous de suivre les vrais juges, nous ne devrions pas être abandonnés à nous-mêmes. Nous devrions être dirigés vers des experts locaux appropriés.

Il y a un dernier souci plus profond. En contestant la prémisse selon laquelle nous avons toujours lieu de maximiser le plaisir, il déstabilise la théorie selon laquelle la valeur esthétique d'une chose est sa capacité à produire du plaisir esthétique. L'empirisme esthétique nous incite en premier lieu à considérer les vrais juges comme des cochons truffiers ou comme des baromètres esthético-hédoniques; mais il est aussi renforcé par l'approche humienne *internaliste* des raisons normatives, qui est

27 Adam Morton, *Bounded Thinking: Intellectual Virtues for Limited Agents*, Oxford, OUP, 2012, p. 25.

28 Il s'agit de Bernard Berenson (1865-1959), historien de l'art connu pour avoir joué un rôle d'expert, notamment auprès du célèbre marchand d'art Joseph Duveen au début du xx^e siècle (NdT).

29 Merci à Andy McGonigal pour cette remarque.

profondément ancrée dans la psychologie populaire et s'appuie sur de formidables bases philosophiques.

Pourquoi Simáun regarde-t-il les fleurs ? Parce qu'elles lui plaisent. Faire référence à sa motivation explique son acte. Définissons une raison normative comme un fait qui joue en faveur de la réalisation d'un acte. L'internalisme des raisons ajoute que les raisons normatives entretiennent un lien significatif avec des motivations qui leur donne prise sur nous³⁰. Dès lors aucun fait n'est en soi une raison pour Simáun de regarder les fleurs tant que cela n'implique pas quelque désir, émotion, engagement, ou tout autre attitude qui le motive à les regarder, ou l'y motiverait sous certaines conditions. Les humiens vont plus loin et distinguent les désirs actuels ou idéaux comme étant nécessaires à la motivation. Pour qu'un fait, selon la formule élégante de Mark Schroeder, soit pour quelqu'un une raison normative d'agir, il faut que ce fait explique pourquoi réaliser l'acte satisfait certains des désirs de la personne en question³¹. Par extension, les raisons esthétiques sont des faits qui sont en faveur de la réalisation d'actes esthétiques, et l'internalisme esthétique dit que ces raisons sont reliées d'une manière significative aux motivations. Dans son style humien, cela dit qu'un fait est, pour un agent, une raison esthétique d'agir, simplement lorsqu'il explique pourquoi la réalisation de l'acte en question satisfèrait son désir de plaisir esthétique.

L'empirisme esthétique et l'internalisme esthétique vont main dans la main (quoiqu'aucun des deux n'implique l'autre). Que les fleurs plaisent est une raison pour Simáun de les regarder parce que cela explique pourquoi les regarder satisfait ses désirs. Pourquoi soutenir que les fleurs donnent du plaisir à Simáun et ajouter que le plaisir est une raison pour lui de les regarder, et néanmoins nier que la raison soit une raison qui le motive à les regarder ? L'empirisme esthétique externaliste

30 Par exemple, Bernard Williams, « Internal and External Reasons », *Moral Luck*, Cambridge UP, 1981, p. 101-113 ; Christine M. Korsgaard, « Skepticism about Practical Reason », *Journal of Philosophy*, n° 83, 1986, p. 5-25 ; et Stephen L. Darwall, « Internalism and Agency », *Philosophical Perspectives*, n° 6, 1992, p. 155-174.

31 Mark Schroeder, *Slaves of the Passions*, Oxford, OUP, 2010, p. 59.

est envisageable mais vain. Voilà donc le souci avec l'empirisme esthétique internaliste.

Jon Elster place la gratification esthétique parmi les états qui sont nécessairement des effets secondaires d'actes motivés par d'autres raisons³². Comme exemple de ces états on trouve le fait d'être endormi ou d'agir avec naturel. Essayer de s'endormir empêche le sommeil ; agir avec naturel n'est qu'un effet secondaire des occupations normales habituelles. Je conseille aux étudiants qui se préparent à passer un entretien d'embauche d'être eux-mêmes. C'est un conseil stupide : essayer de le suivre le rend impossible à suivre. De la même manière, les athlètes qui jouent pour faire plaisir à la foule échouent en fait à plaire à la foule, parce que la foule prend plaisir à regarder des athlètes qui gagnent en pensant uniquement à gagner.

Elster diagnostique quelques échecs esthétiques. L'art conceptuel échoue lorsqu'il entreprend de préparer quelque chose sur mesure pour un public dont la commande est « Étonne-moi ! ». Surgit alors « un effet d'ennui pour l'étonnement qu'il produit³³ ». La peinture victorienne échoue parce qu'elle cherche à produire des effets délicieux qui ne peuvent être que des effets secondaires d'artistes qui réussissent simplement ce qu'ils font. Une erreur dangereuse pour l'action esthétique consiste à considérer le caractère désirable d'un état toujours comme une raison de le susciter, ou d'essayer de le susciter. Comme l'écrit Elster, « la création d'une œuvre d'art est une action intentionnelle, une suite de choix guidés par un but. [...] Il est très gratifiant de s'adonner avec succès à cette activité, et le résultat peut être très impressionnant, mais seulement et essentiellement en tant qu'effet secondaire³⁴ ». Nous avons besoin d'une explication sur le *but réel* de l'artiste, à savoir *réussir* ce qu'il entreprend, et Elster nous en dit plus sur ce point.

En attendant, deux caractéristiques de l'argument d'Elster se rejoignent de manière fructueuse. La première est le fait de cibler les

32 Jon Elster, *Le Laboureur et ses enfants. Deux essais sur les limites de la rationalité*, Abel Gerschenfeld (trad.), Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 60-71.

33 *Ibid.*, p. 68.

34 *Ibid.*, p. 60.

actes créateurs : Elster suppose que c'est là que nous devrions regarder pour comprendre la valeur esthétique. La seconde est l'idée qu'une « explication générale du choix en art » est une alternative à l'empirisme esthétique internaliste. Ces deux caractéristiques se rejoignent parce que l'empirisme esthétique internaliste est très séduisant quand on s'intéresse aux actes de consommation esthétique. Il chancelle à la minute où nous remarquons qu'une série plus large d'actes esthétiques donne satisfaction essentiellement en tant qu'effet secondaire. Ce chancellement menace de faire tomber les vrais juges de leurs perchoirs. Tant que nous considérons que les agents esthétiques cherchent à maximiser leurs plaisirs, les experts esthétiques sont ceux qui ont le plaisir en ligne de mire. Mais si l'on considère que les agents esthétiques effectuent une série de tâches, alors les experts esthétiques sont ceux qui effectuent bien ces tâches.

La normativité des vrais juges se révèle dans la réflexion sur l'idée que nous avons une raison esthétique décisive de suivre leurs conseils et de vouloir devenir comme eux. Les soucis évoqués jusqu'ici ne privent pas les vrais juges de toute dose de normativité. Un empiriste esthétique pourrait soutenir que l'externalisme se justifie. Une fois cela acquis, nous avons présenté un argument pour prendre au sérieux une conception plus modeste des experts esthétiques, qui n'orientent pas vers le meilleur, qui s'accordent à des domaines esthétiques spécialisés, et qui brillent dans des activités qui débordent la consommation esthétique. Les ampoules à basse consommation remplissent le cahier des charges sur tous les points.

VI. FORCE ET GARANTIES D'HABILETÉ

L'empirisme esthétique nous fait jouer le rôle de quelqu'un de fasciné par le problème de savoir comment obtenir le plus possible de gratification esthétique, et la tradition attribue aux vrais juges la compétence dont ils ont besoin pour se procurer le plaisir esthétique. Les experts esthétiques locaux affrontent toute une série différente de problèmes parce qu'ils agissent selon des modes différents qui relèvent de domaines esthétiques spécialisés. Leurs aptitudes varient au gré du but de leurs actions.

En suivant une ligne de pensée qui remonte à Aristote, Ernest Sosa évalue les actes sous trois aspects³⁵. Prenons le tir d'un archer. Réussit-il à atteindre son but et fait-il preuve de compétence? Ce point pose problème : avec de la chance, des incompetents peuvent réussir, et avec de la malchance, des agents compétents peuvent échouer. Comme le dit l'Ecclésiaste, la course n'est pas aux rapides ni en faveur des agiles : la chance joue pour tout le monde. Dès lors nous nous demandons si le succès d'un archer découle de sa compétence. L'accomplissement est le succès qui découle de la compétence et l'expertise est la compétence qui ouvre la voie à l'accomplissement.

La compétence est soit innée soit acquise selon deux modes différents. L'habileté est la compétence acquise par des essais et des efforts répétés plutôt que par l'étude. La compétence de l'archer est presque entièrement de l'habileté, mais certaines compétences mélangent aptitude innée, habileté et savoir propositionnel. Les compétences esthétiques sont majoritairement des mélanges.

Nous pourrions demander de n'importe quel acte esthétique s'il réussit, s'il fait preuve de compétence, et s'il réussit du fait de la compétence. Les actes d'interpréter, d'éditer, de collectionner et de préserver, ont chacun leur propres conditions de réussite. En fait, les curateurs peuvent partager certains buts englobants, mais leurs buts spécifiques varient en fonction du domaine esthétique : préserver des *netsuke* et préserver des jeux vidéos diffèrent légèrement par leurs conditions de réussite. Il en va de même pour la compétence, dans la mesure où la compétence convient au but. Les éditeurs et les collectionneurs experts ont des formes d'habileté différentes, de même que les éditeurs experts de poésie diffèrent des éditeurs experts de nouvelles. Rappelez-vous la grille des actes-type et des espèces appréciatives. Chaque case représente une paire unique de buts et de compétences au travers desquels un agent pourrait s'en tirer avec un accomplissement esthétique local.

35 Ernest Sosa, *A Virtue Epistemology: Apt Belief and Reflective Knowledge*, Oxford, OUP, 2007, chap. 2. Sosa ajouta plus tard un quatrième aspect pour tenir compte des méta-actions, dans lesquelles un agent juge s'il doit agir ou non ; Ernest Sosa, *Knowing Full Well*, Princeton, Princeton UP, 2011, chap. 1.

Un acte esthétique dépend de manière contrefactuelle du contenu de l'évaluation esthétique que l'agent fait de l'objet de l'acte. Par conséquent, une partie de n'importe quel accomplissement esthétique tient son succès de la compétence dans l'évaluation esthétique, de la compréhension des caractéristiques d'une chose qui donnent des raisons pour produire l'acte en question. Si le pouvoir qu'ont les fleurs de donner du plaisir est une raison pour les regarder, un fleuriste expert est quelqu'un qui arrive de manière sûre à saisir ce pouvoir. Mais tous les experts esthétiques n'ont pas pour but de saisir ce plaisir. Ayant du travail à faire, ils ont besoin d'évaluations qui les guident dans leur travail.

174

Porter des chapeaux est un acte esthétique. Comme il trouve qu'un chapeau est un peu tape-à-l'œil, Miles l'arbore d'un air enjoué. S'il lui avait trouvé un air bienséant, il le porterait sobrement. C'est un maniaque du port de chapeau : donnez-lui un chapeau et il sait comment le porter. Le secret de son succès vient en partie de ce qu'il peut distinguer si un chapeau est tape-à-l'œil, bienséant, ou bien s'il comporte n'importe quelle autre valeur esthétique-chapelière. Il détecte les caractéristiques esthétiques des chapeaux qui lui donnent des raisons de les porter comme il les porte.

Éditer de la poésie est un autre acte esthétique. Quand elle trouve qu'un vers peint une image convaincante mais manque de verve, Shiori modifie légèrement la syntaxe et viole une règle de grammaire. Maintenant cela vivifie l'image. Elle est une éditrice experte : apportez-lui quelques strophes lyriques et elle saura quoi en faire. Une partie de son accomplissement tient à son aptitude à évaluer les poèmes : elle perçoit les caractéristiques esthétiques des poèmes qui lui donnent une raison de les éditer comme elle les édite.

La compétence d'évaluation est au cœur de tout accomplissement esthétique, mais l'on ne trouve pas exactement la même compétence d'évaluation dans tous les accomplissements esthétiques. Seul un imbécile peut croire qu'en ayant acquis de la compétence dans un domaine esthétique, il ou elle peut la transférer à un autre domaine simplement en prélevant quelques savoir-faire techniques. La compétence d'évaluation est typiquement liée à des buts locaux et aux autres éléments de compétence qu'ils entraînent.

Un éditeur et un graphiste de jaquettes sont susceptibles d'être sensibles à des caractéristiques différentes du même roman. Leur expertise signifie qu'ils ont besoin d'évaluer des contenus appropriés à leurs buts. Parfois des agents qui appliquent des compétences différentes à des buts différents ont la même évaluation. Mais même dans ce cas, ils agiront vraisemblablement de manières différentes, un peu comme un détective et un journaliste qui recevraient le même tuyau. Un critique et un directeur des programmes sont d'accord sur le fait qu'une pièce de musique est exigeante, mais l'un explique patiemment le contexte tandis que l'autre équilibre la saison de programmation avec du Mozart. Ce n'est que fortuitement que leur évaluation et leur action pourraient coïncider. Ce qu'offre une évaluation à ses agents dépend de qui ils sont et d'où ils vont.

En résumé, les experts esthétiques réussissent ce qu'ils entreprennent parce qu'ils sont compétents et leur compétence contient un noyau évaluatif qui s'accorde parfaitement à un large répertoire d'actes esthétiques.

Recommander le régime alimentaire des cent kilomètres ne signifie pas recommander le même régime des cent kilomètres à tout le monde³⁶.

Les habitants de Montréal ne devraient pas suivre le même régime que les habitants de Mombasa. Le conseil des vrais juges est censé établir une norme pour nous tous, mais les experts locaux incarnent des normes délimitées par des actes-type appliqués à des espèces appréciatives. Comme le régime des cent kilomètres, leur normativité est une question de perspective ou de contexte.

Quelle est sa source, si ce ne sont pas les expériences intrinsèquement bonnes? En poussant la question à sa limite, comment un acte esthétique peut-il échouer à se conformer à une norme ou à une autre? Au cours d'une crise de zèle déplacée, je décide de venir en aide aux relations publiques de la peinture contemporaine en écrivant de la critique d'art. Les philosophes font de piteux critiques; de manière prévisible, mes

36 Le régime des cent kilomètres (*hundred-miles diet* en anglais), qu'on appelle aussi parfois « locavorisme », désigne le fait de ne pas consommer tout ce qui n'a pas été produit, préparé et emballé dans un rayon de cent kilomètres.

efforts s'avèrent être maladroits et inexpérimentés. Assurément, je suis fou si j'affirme que j'ai réussi un joli coup dans une espèce appréciative très spéciale, qui serait définie artificiellement pour garantir d'avance que ce que je fais soit considéré comme une réussite.

176

Dans des temps reculés, dans la plaine du Serengeti, la nature approvisionnait nos ancêtres avec quantité de biens esthétiques de bas niveau, des couchers de soleil charmants, des fleurs au parfum entêtant, des torsos musclés. Cependant, ils finirent par se mettre à élargir leur éventail esthétique en fabriquant des choses – en particulier des produits de maquillage et des outils³⁷. Avec le temps, cette manufacture stimula le développement d'habiletés complexes, faites de microhabiletés coordonnées, qui sont longues et difficiles à acquérir. L'heure arriva inévitablement où apporter des améliorations supplémentaires signifia confier des sous-routines à différents agents. Des divisions toujours plus fines du travail esthétique alimentèrent des niveaux toujours plus élevés de compétence esthétique, mais seulement grâce à la coordination ; or celle-ci suppose des normes partagées. En se coordonnant entre eux, au paléolithique, les mineurs chercheurs d'ocre, les fabricants de pinceaux, les maquilleurs, les couturiers et les consommateurs durent converger vers la conception d'un projet commun de sorte que chacun puisse faire son travail d'une manière qui vienne en aide aux tâches effectuées par les autres. La division du travail esthétique est aussi une division des domaines esthétiques. Utiliser des ocres ailleurs pourrait nécessiter d'autres pinceaux, d'où différentes techniques d'application pour différents dessins, toutes adaptées à une conception distincte du bien esthétique.

Veillez excuser le côté anthropologie en pantoufles : l'histoire établit vraiment la dépendance conceptuelle entre l'expertise esthétique poussée et une vision coordonnée autour du bien esthétique. Bianca, sorte de tabula rasa esthétique, vient juste de s'attaquer à un but esthétique sérieux ; acquérir la compétence requise est pour elle un défi. Elle a raison de se spécialiser, pourvu qu'elle puisse se coordonner

37 Steven Mithen, *The Prehistory of the Mind: The Cognitive Origins of Art, Religion and Science*, Londres, Thames and Hudson, 1996, chap. 2.

avec d'autres spécialistes, de sorte que tous puissent espérer atteindre ensemble plus que ce qu'ils auraient atteint séparément³⁸. Elle trouve une niche, affûtant son habileté pour un acte-type dans un domaine. La coordination lui donne aussi un motif de cultiver une compétence stable. Les experts doivent agir de manière fiable, parce que la coopération repose sur des bases fragiles à moins que les parties prenantes d'une aventure commune puissent compter les uns sur les autres pour remplir le cahier des charges. La coordination ne fonctionne que si les agents sont responsables les uns devant les autres, dans le respect d'une certaine conception du bien esthétique.

Une conception coordonnée n'a aucun besoin d'être idéale. Un agent a lieu de souscrire à une conception du bien tant que cela lui permet de se coordonner avec d'autres et ainsi d'accomplir plus qu'il n'aurait accompli par lui-même, en restant à l'écart. De cette manière, l'agentivité esthétique gît dans des pratiques, dans des régularités sociales entretenues par des normes partagées³⁹.

Voici deux prédictions : l'expertise esthétique a une réalité psychomotrice et une réalité sociale. On trouve très tôt des preuves encourageantes de cela. Par exemple, l'œil humain, de manière involontaire et inconsciente, fixe certains points d'une scène visuelle, puis saute de l'un à l'autre ou balaie toute la scène par saccades. Il s'avère que les types de fixation ou de saccades oculaires diffèrent significativement entre les experts et les non-experts regardant des tableaux⁴⁰. Ils regardent différemment

38 Les théories sociales mettent en évidence la concurrence esthétique, mais la concurrence entre des experts ayant la même habileté est compatible avec la coopération entre des experts aux habiletés différentes. Voir Howard S. Becker, *Art Worlds*, 2^e édition, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 373-381.

39 Les pratiques esthétiques peuvent être des conventions ou bien quelque chose de moins exigeant. Voir David K. Lewis, *Convention: A Philosophical Study*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1969; William Sewell, « A Theory of Structure: Duality, Agency, and Transformation », *American Journal of Sociology*, n°98, 1992, p. 1-29; et Sally Haslanger, « Social Meaning and Philosophical Method », *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, n°88, 2014, p. 21-24.

40 S. Vogt & S. Magnussen, « Expertise in Pictorial Perception: Eye-Movement Patterns and Visual Memory in Artists and Laymen », *Perception*, n°36, 2007, p. 91-100.

les tableaux, un peu comme les nageurs novices et ceux expérimentés ont différentes manières de mouvoir leurs membres. Richard Nisbett et ses collaborateurs ont étudié les différences de style cognitif entre les Nord-Américains et les habitants d'Asie de l'Est. Ils ont trouvé que les habitants d'Asie de l'Est effectuant toute une série de tâches prêtent plus attention aux informations d'ordre social ou contextuel⁴¹. Des expériences récentes reproduisent la même différence de style cognitif dans les compositions de dessins et de photographies digitales faites par des sujets américains ou est-asiatiques⁴².

Les experts esthétiques à basse consommation se procurent la normativité localement, dans les pratiques qui alimentent leur expertise et la possibilité de leur accomplissement. Peter Mendelsund est un designer expert dans la fabrication de jaquettes de livres parce qu'il atteint ses buts de manière fiable, guidé par des évaluations qui sont redevables à une conception du bien esthétique. De quel genre de conception s'agit-il? Une conception qui guide les efforts coordonnés de certains auteurs littéraires, éditeurs, typographes, illustrateurs, vendeurs et publics qui acceptent de travailler pour des maisons d'édition comme la maison d'édition new-yorkaise Knopf. De jeunes designers désireux de contribuer à ce projet collectif devraient faire comme Mendelsund. En attendant, quand je disais que j'étais un excellent critique dans une espèce appréciative inhabituelle, c'était stupide parce que cette espèce n'a aucune réalité sociale. Cela va avec une conception creuse du bien esthétique qui n'aide personne d'autre à se coordonner pour atteindre l'accomplissement esthétique.

Tout le monde sait que les accomplissements esthétiques remarquables des êtres humains de par le monde, depuis la décoration de la grotte Chauvet-Pont d'arc, n'auraient pas pu être l'œuvre d'opérateurs

41 Richard Nisbett, *The Geography of Thought: How Asians and Westerners Think Differently... and Why*, New York, Simon and Schuster, 2003.

42 Takahiko Masuda, Richard Gonzalez, Letty Kwan, & Richard E. Nisbett, « Culture and Aesthetic Preference: Comparing the Attention to Context of East Asians and Americans », *Personality and Social Psychology Bulletin*, n° 34, 2008, p. 1260-1275.

solitaires. On se demande pourquoi les philosophes en sont arrivés à accorder si peu de poids à ce fait dans leurs théories.

VII. L'ESTHÉTIQUE DE PROXIMITÉ

Quel est le bénéfice pour la philosophie si les valeurs esthétiques se trouvent dans des raisons qu'ont des agents d'agir esthétiquement dans un contexte de coordination des pratiques? Ces raisons sont une question de perspective ou de contexte : elles sont internes aux (ou bien constitutives des) espèces appréciatives esthétiques⁴³. Qu'en est-il de la mixture humienne d'empirisme et d'internalisme? Les raisons esthétiques sont elles aussi internes aux agents et accroissent-elles leur motivation?

Le modèle de la valeur esthétique de Frank Sibley, remis à jour par Kendall Walton, relie la valeur esthétique à l'action exactement de la manière dont nous avons besoin pour concevoir les experts esthétiques à basse consommation⁴⁴. Des propriétés comme être gracieux, explosif ou rebattu, sont des mérites et des démérites esthétiques réels. En gardant à l'esprit que ce qui les rend esthétiques est mis en attente, on peut dire qu'ils sont composés de propriétés non-esthétiques, en particulier de propriétés perceptibles et sémantiques, et aussi de propriétés relationnelles dont les choses héritent, du fait de leur appartenance à une espèce appréciative. La grâce d'une chanson est déterminée par sa hauteur, son mètre et son timbre, si, par exemple, c'est une aria. Ainsi conçues, les valeurs esthétiques ont une résolution assez fine pour créer de minces différences entre les actes esthétiques.

43 Peut-être certaines valeurs esthétiques ne sont-elles pas indexées sur des espèces appréciatives. Voir Nick Zangwill, « Feasible Aesthetic Formalism », *Noûs*, n° 33, 1999, p. 610-629; et « In Defence of Moderate Aesthetic Formalism », *Philosophical Quarterly*, n° 50, 2000, p. 476-493. Ou bien peut-être que certaines valeurs viennent s'ajouter à des valeurs indexées sur des espèces appréciatives (merci à James Shelley pour cette suggestion).

44 Frank Sibley, « Aesthetic Concepts », *Philosophical Review*, n° 68, 1959, p. 421-450; Frank Sibley, « Aesthetic and Nonaesthetic », *Philosophical Review*, n° 74, 1965, p. 135-159; et Kendall Walton, « Categories of Art », art. cit.

Le fait qu'une aria soit gracieuse n'est pas seulement une raison pour l'écouter ; c'est une raison pour quelqu'un qui fait ses études à l'opéra de l'écouter d'une manière spécifique – pour sa grâce. Ou bien, supposons que le caractère explosif d'une séquence du *Sacre du printemps* soit produit en partie par la manière dont un danseur se meut. Lorsqu'un danseur de claquettes exécute le même mouvement dans la rue, c'est simplement joyeux. Dans les deux cas, le danseur de ballet et le danseur de claquettes savent quoi faire pour rendre un passage explosif ou joyeux : ils meuvent leurs corps exactement comme cela. Les agents qui sont branchés sur les réalités psychomotrices et sociales de la compétence esthétique sont préparés à agir sur les valeurs esthétiques.

180

Ce qui vaut pour l'écoute musicale et l'interprétation en danse vaut pour n'importe quel acte esthétique. Une commissaire d'exposition est en pleine séance d'accrochage. Tant qu'elle agit esthétiquement et s'y prend comme il faut, elle reste à l'écoute des mérites et démérites esthétiques des œuvres qu'elle expose. La faconde de ceci, l'impertinence de cela, le caractère didactique d'autre chose : voilà autant de raisons pour elle de procéder comme elle procède, en sélectionnant certaines œuvres et en laissant d'autres dans les magasins, en plaçant celle-ci à côté de telle autre dans la vitrine, en choisissant quoi écrire sur les cartels et dans le catalogue. Elle agit guidée par une représentation de valeurs esthétiques produites aussi spécifiquement que cela. Est-il besoin de préciser que des classements de ce qui serait purement bon ou purement mauvais sont quasiment inutiles pour le raisonnement pratique d'agents qui sont engagés dans des réalisations esthétiques pleines de nuances, par exemple monter des expositions intéressantes ?

Les modèles de la valeur esthétique du style de celui de Sibley ne s'engagent pas en faveur de l'internalisme esthétique. Certaines raisons esthétiques ne sont pas constituées, même pas en partie, par leur caractère motivant. Imaginons qu'en regardant agir la commissaire d'exposition, vous vous demandiez pourquoi elle fait ce qu'elle fait. On peut répondre en faisant référence aux raisons qui l'ont poussée à être commissaire d'exposition tout court : elle aime la peinture et veut nourrir l'intérêt pour la peinture, ou bien elle tire son inspiration d'un puissant modèle de référence. De tels faits alimentent sa manière de

travailler. Ils propulsent sa motivation. Cependant, ce ne sont pas des raisons esthétiques, parce qu'ils ne permettent pas d'identifier les actes esthétiques particuliers qui font d'elle une commissaire d'exposition.

Vous devriez vous interroger plutôt à propos de ces actes. Pourquoi suspend-elle ce tableau entre ces deux autres ? Et maintenant la réponse est que c'est un peu trop facile. En tant que commissaire d'exposition, son but est de créer un événement qui a du succès, en utilisant sa compétence. Une partie de cette compétence réside dans une forme de compréhension, qui reflète une certaine conception du bien esthétique en peinture contemporaine, et qui décrète comment accrocher une toile selon l'espace dont on dispose et les qualités des autres toiles qui doivent être accrochées au même endroit. Elle peut bien désirer ne pas accrocher la toile à cet endroit, mais cela ne peut qu'interférer avec l'exercice de sa compétence curatoriale.

Les raisons et les motivations d'un agent esthétique sont régulièrement séparées. Un patineur exécute un triple Salchow. Pourquoi ? La réponse qui consiste à expliquer en quoi cela joue un rôle dans la routine du gagnant est indépendante de sa volonté de gagner la médaille d'or. La bonne qualité du saut provient de la conception que la fédération internationale de patinage artistique se fait du bien athlétique (et esthétique). De la même manière, nous expliquons comment une commissaire d'exposition agit en fournissant des raisons qui sont indépendantes de ce qu'elle veut personnellement, parce qu'elles reflètent une certaine conception du bien pour les commissaires dans le milieu de la peinture contemporaine.

Pour résumer, une interprétation de la valeur esthétique dans la veine de Sibley, qui tient compte de la performance des experts esthétiques à basse consommation ne va pas bien avec la vision consensuelle faite d'un mixte d'empirisme et d'internalisme. L'externalisme esthétique arrive en tête si les experts esthétiques à basse consommation éliminent les vrais juges comme modèles de l'agentivité esthétique de gens comme vous et moi. Beaucoup de travail reste à faire avant qu'un externalisme de type sibleyen puisse être déclaré vainqueur. Pour le moment, un certain nombre d'écueils à éviter mérite un rapide coup d'œil.

Les spectateurs et les consommateurs ont été écartés de notre parade de sommités. Bien sûr aucune vision adéquate de l'agentivité esthétique ne peut les laisser de côté! Ne vous inquiétez pas. Les sommités esthétiques à basse consommation sous-entendent une conception plus riche des consommateurs en tant qu'ils font don de leur propre compétence spécifique aux réseaux esthétiques coopératifs. La description par Michael Baxandall de la perspicacité mathématique, dont on a besoin pour apprécier la peinture du quattrocento, illustre bien comment l'artiste et le public ne peuvent pas faire (littéralement *faire*) l'un sans l'autre⁴⁵. Regarder exige de la compétence et offre les satisfactions de l'accomplissement⁴⁶.

182

Un autre point serait à considérer pour stimuler l'empirisme esthétique. Les raisons esthétiques sont des raisons pour effectuer des actes esthétiques, mais les actes esthétiques dépendent de manière contrefactuelle de l'attribution de la valeur esthétique par un agent à une chose. Il s'ensuit que personne ne peut avoir de raison esthétique de s'engager dans un domaine esthétique ou un autre, ou de cultiver une expertise esthétique ou une autre. Delta blues ou country blues? Collectionner des 78 tours ou bien rédiger des notices Wikipédia? Comment cesser de tergiverser? Aucune réponse ne peut faire référence à des raisons esthétiques, au sens strict du terme. En effet, aucune raison esthétique ne peut répondre à un sceptique esthétique qui demande pourquoi il ou elle devrait s'embêter avec la moindre entreprise esthétique. Venant à son secours, l'empirisme esthétique répond au sceptique et nous permet de nous décider.

Sommes-nous obligés de répondre aux sceptiques esthétiques? Essayer de le faire pourrait nous enfermer dans une mauvaise conception des raisons esthétiques – certains prétendent qu'essayer de répondre à

45 Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento. L'Usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, trad. Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985, p. 134-153.

46 Les pratiques esthétiques sont en péril quand elles exigent une compétence que leurs publics ne peuvent pas acquérir; voir Diana Raffman, « Is Twelve-Tone Music Artistically Defective? », *Midwest Studies in Philosophy*, n° 27, 2003, p. 69-87.

l'amoraliste nous enferme dans le mauvais type de théorie morale⁴⁷ –. Et serait-ce vraiment un désastre si nous n'avions pas de raisons esthétiques de choisir de rédiger des notices Wikipédia sur le country blues plutôt que de collectionner des 78 tours de delta blues? Peut-être qu'une condition pour admirer les sommités à basse-consommation est de considérer leurs choix d'expertise et de domaine comme étant sur un pied d'égalité, esthétiquement parlant. J'ai le pressentiment que répondre à ces questions constitue l'étape suivante pour une compréhension plus profonde de l'agentivité et de la valeur esthétiques.

La philosophie de la valeur esthétique dispose d'un riche filon à exploiter d'exemples nouveaux d'actes esthétiques divers. Ce ne sont pas des diamants façonnés par la chaleur et la pression du grand art; c'est l'étoffe du commerce esthétique de tous les jours. Philippa Foot estimait que les choses relativement triviales sont les choses qui importent parce qu'on passe du temps à s'en occuper. Richard Taylor a réinterprété le mythe de Sisyphe en imaginant que, faisant preuve d'une clémence perverse, les dieux inculquent à leur victime un désir puissant de faire rouler des pierres. Pour Taylor, Sisyphe a désormais « une mission et un sens⁴⁸ ». Mais vouloir ce qui est dénué de sens ne lui donne pas du sens. Le sens vient avec les projets et les efforts dans lesquels nous sommes absorbés. Parmi eux, on trouve les tâches entreprises, les différentes formes de maîtrise conquises à l'arraché, les triomphes, petits et grands, du monde populeux des agents esthétiques.

traduction de
Laure Blanc-Benon

47 Par exemple, Alasdair MacIntyre, *After Virtue: A Study in Moral Theory*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1981, chap. 2.

48 Richard Taylor, *Good and Evil: A New Direction*, New York, Macmillan, 1970, p. 113.

BEAUTÉ : LE RÉSEAU SOCIAL

Dominic McIver Lopes

185

TROISIÈME PARTIE
La valeur esthétique

INTRODUCTION

Le domaine de l'esthétique est un domaine de la culture. Aussi triviale que l'affirmation puisse d'abord sembler, elle est surprenante et mérite qu'on réfléchisse à son sens littéral, car la culture dépend d'une activité humaine de coopération à grande échelle, alors que nous considérons l'espace esthétique comme peuplé d'individus ou de petits groupes de collaborateurs. Rapatrier l'esthétique au sein de la sphère culturelle met au premier plan certaines observations qu'une théorie de la valeur esthétique devrait expliquer et que les théories traditionnelles de la valeur esthétique ne parviennent pas à expliquer. Selon une théorie nouvelle et meilleure, *homo aestheticus* est un rejeton de *homo economicus*.

TROIS OBSERVATIONS, UNE SUPPOSITION, UNE MÉTHODE

Que la valeur esthétique possède une dimension sociale n'est pas une grande nouvelle. Des différences d'origine ethnique, de genre et de statut socioéconomique ont manifestement un impact sur l'évaluation esthétique¹. Le fait que vous soyez un philosophe allemand du

1 Pierre Bourdieu, *Distinction : A Social Critique of the Judgement of Taste*, Richard Nice (trad.), Cambridge, Harvard UP, 1984 ; *id.*, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

dix-neuvième siècle ou un sculpteur inuit de la fin du vingtième siècle permet de prédire votre goût de façon imparfaite mais systématique. La culture inclut toutefois bien davantage que le goût partagé. Pour s'en apercevoir, il faut considérer trois observations supplémentaires sur la culture esthétique.

Les œuvres d'art n'ont aucun monopole sur la valeur esthétique qui est tout autant à sa place dans l'art populaire, de ses manifestations dominantes jusqu'à ses marges, dans le design domestique et industriel, et bien sûr dans la nature. Confrontés à des richesses illimitées, nous nous spécialisons, affectionnant certains genres ou espèces esthétiques plutôt que d'autres – le post-rock, les miniatures mogholes, la céramique de Bizen, les preuves en géométrie, les cocktails à base de seigle, les textiles péruviens, les cartes Pokémon, les zones humides. Chaque espèce esthétique réclame une compétence spécialisée, un corps de savoirs et d'aptitudes qu'il a fallu apprendre. Une compétence acquise dans les miniatures mogholes apporte peu de compétences pour la musique de Godspeed You! Black Emperor². Une théorie de la valeur esthétique devrait expliquer la diversité des espèces esthétiques, chacune réclamant une compétence esthétique spécifique.

Les espèces esthétiques ne cessent d'évoluer, sous l'action d'individus qui accomplissent toute une série de tâches. Les actes de création et d'appréciation monopolisent l'essentiel de l'attention mais ils sont accompagnés d'un chœur d'activités, parmi lesquelles éditer, organiser, collectionner, conserver, exposer, enseigner et mettre en relation des publics. Ajoutez à cela qu'un acte esthétique est un acte qui dépend de manière contrefactuelle du contenu d'une évaluation esthétique. Ce que l'agent fait avec un élément serait différent si on devait lui attribuer une valeur esthétique différente. Une fois cela stipulé, toutes les tâches énumérées peuvent (mais pas nécessairement) être des actes esthétiques. Et chacune met en jeu une compétence qui lui est propre. La compétence permettant de lire et d'apprécier le tétramètre héroïque ne suffit pas, hélas, pour en écrire. Un collectionneur averti de jeux vidéo pourrait néanmoins être un joueur maladroit. Une théorie de la valeur esthétique

2 Groupe de post-rock actif à Montréal (NdT).

devrait expliquer les actes esthétiques spécialisés et la compétence qu'ils mettent en œuvre.

Une troisième observation va bien au-delà des deux premières. Les espèces esthétiques et les actes interagissent³. Le même acte-type peut être réalisé dans des espèces esthétiques différentes et la spécialisation relative à une espèce esthétique signifie que la compétence investie dans l'activité ϕ pour un K donné n'équivaut pas à disposer de cette compétence pour tous les K ou même pour un autre K . Un directeur de publication expert en textes littéraires n'est pas un directeur de publication expert en photographie. Pour voir la différence que produisent les espèces esthétiques, maintenez constant l'acte-type. Inversement, pour voir la différence que produisent les actes-type, maintenez K constant. Une même espèce esthétique comporte des agents qui s'activent dans des activités différentes et la spécialisation relative à un acte-type signifie que la compétence investie dans l'activité ϕ pour un K ne garantit pas une compétence pour tous les autres actes liés à K . Un directeur de publication expert en textes littéraires n'est pas expert dans le choix de la couverture du livre.

Supposez un espace bidimensionnel (table 1) dont les colonnes figurent des actes-type de haut niveau (créer, exécuter, être spectateur, éditer, etc.) et les lignes des espèces esthétiques (architecture, danse, mode, théorèmes, oiseaux, couchers de soleil, etc.). Chaque cellule dans la table représente une compétence esthétique. L'ensemble des cellules représente systématiquement comment une compétence esthétique est fonction à la fois d'un acte-type esthétique et d'une espèce esthétique. Une théorie de la valeur esthétique devrait expliquer ce qui est représenté par le modèle bidimensionnel de l'interaction des actes-type esthétiques et des espèces esthétiques.

3 Dominic Mc Iver Lopes, « Aesthetic Experts. Guides to Value », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 73, n° 3, 2015, p. 235-246 ; « Les Experts : des guides vers la valeur esthétique », *supra*, p. 155-183.

Table 1. Compétence esthétique spécialisée par espèce esthétique et par acte-type.

	ϕ_1	ϕ_2	...	ϕ_i
K_1				
K_2				
...				
K_i				

En gardant toutefois l'esprit ouvert à des données supplémentaires qui mériteraient une explication, ces trois observations suffisent pour mettre en contraste les théories traditionnelles de la valeur esthétique avec une nouvelle théorie. Avant de m'occuper d'elle, encore deux points qui complètent l'état des lieux, chacun inspiré par les observations qui précèdent.

188

Voici tout d'abord une supposition relative aux sortes de raisons dans lesquelles figurent les valeurs esthétiques. Les raisons théoriques sont des faits qui augmentent la probabilité que p . Le fait que le soleil se couche sur les montagnes à l'ouest est une raison théorique parce qu'il augmente la probabilité que ce soit le soir. Les raisons pratiques portent sur la question de savoir ce qu'un agent devrait faire en telles circonstances ; ce sont des faits qui donnent du poids à la proposition que A devrait exercer l'activité ϕ en C^4 . Le fait que ce soit le soir dans la nature environnante est une raison pratique parce qu'il donne du poids à la proposition qu'Alice devrait allumer un feu. Par une torsion intéressante, beaucoup d'auteurs depuis Kant ont considéré les raisons esthétiques comme un amalgame à la Janus de raisons théoriques et pratiques. Les raisons esthétiques sont des raisons de juger, un jugement étant à la fois un verdict et un acte. Le fait qu'une chanson soit poignante est une raison pour la juger belle. Juger qu'elle est belle, c'est décider qu'elle est bonne et aussi l'apprécier ou la savourer. Son caractère poignant augmente la probabilité qu'elle soit belle et favorise simultanément l'action d'un agent dans certaines directions et pas d'autres, en ces circonstances. La supposition est qu'une théorie de la valeur esthétique devrait s'intéresser à la manière dont le caractère poignant de la chanson donne à un agent

4 Judith Jarvis Thomson, *Normativity*, Chicago, Open Court, 2008 ; pour des solutions alternatives, voir Jay Wallace, « Duties of Love », *Aristotelian Society*, vol. 86, 2012, p. 175-198.

des raisons de l'écouter lorsqu'il a l'âge suffisant pour cela, de l'introduire dans une *playlist* pour une occasion grave et de ne pas danser dessus.

Les théories sont des réponses à des questions. Une théorie complète de la valeur esthétique répond à deux questions. Certaines valeurs sont esthétiques (être poignant, être harmonieux, être vulgaire) et d'autres ne le sont pas (être cruel, être curieux, être un bon parapluie). En conséquence, une question est de savoir ce qui rend certaines valeurs esthétiques, plutôt que morales, intellectuelles ou utilitaires. Une seconde question porte sur ce qui fait que les valeurs esthétiques figurent au titre de raisons d'agir pour des agents. Appelons-la *la question normative*. Les questions normatives se présentent au cœur de l'action, lorsque des agents se demandent : que faudrait-il que je fasse ? La réponse réside dans ce qu'ils ont des raisons de faire. Comment les valeurs esthétiques répondent-elles donc aux questions que se posent des agents au cœur de l'action ?

Jusque tout récemment, on n'avait pas distingué les deux questions et les philosophes ont cherché des théories qui répondent aux deux en même temps, entravant peut-être ainsi les progrès. Pour l'instant, assurons-nous d'en savoir souvent assez sur une valeur esthétique lorsque nous la voyons. Il reste à élaborer une théorie partielle de la valeur esthétique pour répondre à la question normative.

Pour compléter l'état des lieux, développons une stratégie afin de mettre en œuvre le programme. Une théorie de la valeur esthétique répond à la question de savoir pourquoi le fait que x est V donne à un agent une raison d'accomplir un acte esthétique. En répondant à la question normative, la théorie doit expliquer les observations relatives à la culture esthétique. La stratégie est la recherche d'une explication rationnelle. Un agencement social est rationnellement expliqué tout simplement lorsque certaines des raisons qu'ont des agents d'agir de toute façon sont des raisons pour eux d'agir de manières qui se conforment à l'agencement et qui l'étayent. Lorsqu'un agencement social est rationnellement expliqué, les raisons qu'ont des agents d'agir de toute façon sont incluses dans les raisons qui l'expliquent.

En bref, la stratégie consiste à délimiter une théorie partielle de la valeur esthétique qui explique rationnellement, en faisant appel aux raisons

que des agents ont d'agir de toute façon, pourquoi la culture esthétique a pour spécialité d'interagir entre actes-type et espèces esthétiques.

L'HÉDONISME ESTHÉTIQUE

190

On peut pardonner aux autres – ceux qui ne s'intéressent pas à ces questions – qu'ils attendent de l'esthétique philosophique qu'elle ait beaucoup à dire sur la valeur esthétique. À la fin des années 1960, à travers les publications de Danto⁵, Goodman⁶ et Wollheim⁷ qui ont changé la donne, l'attention s'est largement déplacée de la valeur esthétique vers la valeur artistique et les études sur la mécanique des arts – dépicition, expression, métaphore et fiction, en particulier. Faciliter ce changement de direction a été la dominante d'une théorie unique de la valeur esthétique. *Dominante* est peut-être un mot trop faible car on tenait si couramment la théorie pour admise que personne n'a jamais ressenti le besoin ni de prendre sa défense, ni même de garder un œil sur la concurrence. On dénomme souvent la théorie dominante *empirisme esthétique* ou *empirisme de la valeur esthétique*, mais *hédonisme esthétique* est plus clair.

Sous sa forme classique, l'hédonisme de la valeur générale soutient que seul le plaisir possède une valeur finale et que seul le déplaisir prive de valeur finale⁸. En dépit de son peu de mérites en tant que théorie générale de la valeur, l'hédonisme a conservé son emprise sur la pensée de la valeur esthétique. Selon l'hédonisme esthétique, la valeur esthétique de quelque chose réside dans son pouvoir de ou sa disposition à produire

5 Arthur C. Danto, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n° 19, 1964, p. 571-584; *id.*, *Philosophie analytique et esthétique* [1988], trad. et éd. Danielle Lories, Paris, Klincksieck, 2004.

6 Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* [1968], Indianapolis, Hackett, 1976; *id.*, *Langages de l'art*, J. Morizot (trad.), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

7 Richard Wollheim, *Art and Its Objects* [1968], Cambridge, Cambridge UP, 1980; *id.*, *L'Art et ses objets*, trad. Richard Crevier, Paris, Aubier, 1994.

8 Par exemple, C. I. Lewis, *An Analysis of Knowledge and Valuation*, La Salle, Open Court, 1946; pour une conception non classique, voir Roger Crisp, « Hedonism Reconsidered », *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 73, n° 3, 2006, p. 619-645.

des expériences dotées au final de valeur, lorsque ce quelque chose est correctement compris par un sujet approprié⁹.

- 9 Voir C. I. Lewis, *An Analysis of Knowledge and Valuation*, *op. cit.* ; Monroe Beardsley, « Aesthetic Experience Regained », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 28, n° 1, 1969, p. 3-11; Michael A. Slote, « The Rationality of Aesthetic Value Judgments », *The Journal of Philosophy*, vol. 68, n° 22, 1971, p. 821-839; *Philosophie analytique et esthétique* [1988], *op. cit.*, Paris, Klincksieck, 2004; Monroe Beardsley, « The Aesthetic Point of View », *Metaphilosophy*, n° 1, 1970, p. 39-58; George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell UP, 1974, p. 40-41; Monroe Beardsley, « In Defense of Aesthetic Value », *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, n° 52, 1979, p. 723-749; Monroe Beardsley, « Aesthetic Experience », dans *id.*, *The Aesthetic Point of View*, Ithaca, Cornell UP, 1982, p. 285-297; Mary Mothersill, *Beauty Restored*, Oxford, OUP, 1984; George Dickie, *Evaluating Art*, Philadelphia, Temple UP, 1988, p. 93; Marcia Muelder Eaton, *Aesthetics and the Good Life*, Rutherford, Fairleigh Dickinson UP, 1989; Alan H. Goldman, « Aesthetic Qualities and Aesthetic Value », *The Journal of Philosophy*, vol. 87, n° 1, 1990, p. 23-37; Jerrold Levinson, « Pleasure and The Value of Works of Art », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 32, n° 4, 1992, p. 295-306; Kendall Walton, « How Marvelous! Toward a Theory of Aesthetic Value », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, n° 3, 1993, p. 499-510; Malcolm Budd, *Values of Art: Painting, Poetry, and Music*, London, Penguin, 1995, p. 4-7; Robert Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value*, University Park, Penn State UP, 1997, p. 279-280; Richard W. Miller, « Three Versions of Objectivity: Aesthetic, Moral, and Scientific », dans *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Jerrold Levinson (dir.), Cambridge, Cambridge UP, 1998, p. 26-58; Jerrold Levinson, « Hume's Standard of Taste: The Real Problem », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 60, 2002, p. 227-238; Gary Iseminger, *The Aesthetic Function of Art*, Ithaca, Cornell UP, 2004; Alan H. Goldman, « The Experiential Account of Aesthetic Value », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 64, n° 3, 2006, p. 333-342; Robert Stecker, « Aesthetic Experience and Aesthetic Value », *Philosophy Compass*, vol. 1, n° 1, 2006, p. 1-10; Alexander Nehamas, *Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*, Princeton, Princeton UP, 2007; Malcolm Budd, « Aesthetic Essence », dans *Aesthetic Experience*, Richard Shusterman & Adele Tomlin (dir.), London, Routledge, 2008, p. 1-14; Jerrold Levinson, « Artistic Worth and Personal Taste », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 68, n° 3, 2010, p. 225-233; C. Strandberg, « A Structural Disanalogy between Aesthetic and Ethical Value Judgements », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 51, n° 1, 2011, p. 51-67; Nicholas Stang, « Artworks Are Not Valuable for Their Own Sakes », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 70, n° 3, 2012, p. 271-280; Mohan Matthen, « Play, Skill, and the Origins of Perceptual Art: Table 1 », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 55, n° 2, 2015, p. 173-197; Jerrold Levinson, « Toward an Adequate Conception of Aesthetic Experience », dans *Aesthetic Pursuits*, Oxford, OUP, 2016, p. 28-16; Mohan Matthen, « The Pleasure of Art », *Australasian Philosophical Review*, n° 1, 2017, p. 1.

Puisque *plaisir* est le bon mot, quelque peu démodé, pour désigner une expérience qui est finalement bonne ou qu'il vaut la peine d'avoir pour elle-même, la théorie justifie l'appellation d'*hédonisme esthétique* (avec pour signe mnémotechnique le *ab...*). Aucun de ceux qui ont échappé à l'emprise de la morale victorienne ne doit s'inquiéter que certaines expériences bonnes au final ne soient pas des plaisirs. Il s'en faut que tous les plaisirs soient sensuels. Marcia Eaton fait la part belle aux plaisirs cognitifs qui « impliquent de comparer, de mettre en contraste, de faire correspondre les choses avec des modèles et de déterminer leurs significations et leurs liens¹⁰ ». Jerrold Levinson refuse d'identifier le plaisir esthétique avec « une manifestation physiologique, subie de manière passive¹¹ ». Il explique qu'une expérience peut posséder une valeur finale

parce que les facultés cognitives de quelqu'un sont mises en œuvre ou élargies dans une mesure sensible ; parce que ses yeux ou ses oreilles s'ouvrent à certaines possibilités spatiales et temporelles ; parce qu'il devient capable d'explorer des registres d'émotion inhabituels ; parce que sa conscience atteint un degré d'intégration qui dépasse le niveau ordinaire ; parce qu'il accède à un sentiment caractéristique de liberté ou de transcendance ; parce que certaines vérités morales sont rendues manifestes pour lui sous forme concrète ; ou parce qu'on lui procure des aperçus, d'une manière ou d'une autre, sur la nature humaine¹².

Le pouvoir de l'hédonisme esthétique ne vient pas de ce qu'il joue avec l'attrait sensuel de l'art mais de ce qu'il exploite la normativité inhérente aux expériences dotées au final de valeur.

Dans la comparaison de deux tableaux, insistait Denis Diderot, « les artistes préféreront le premier et ils auront raison. Personnellement je préfère le second¹³ ». Le trait d'esprit consiste à invalider la supposition qu'être esthétiquement bon implique et garantit le plaisir. Bernard

¹⁰ Marcia Muelder Eaton, *Aesthetics and the Good Life*, op. cit., p. 123.

¹¹ Jerrold Levinson, « Pleasure and The Value of Works of Art », art. cit., p. 295.

¹² *Ibid.*, p. 301.

¹³ Cité par Michael Fried dans *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980, p. 118 ; *id.*, *La*

Williams a avoué une fois « je n'aime tout simplement pas séjourner dans de bons hôtels¹⁴ ». Peut-être se trouve-t-il que Williams ne choisissait pas de bons hôtels, mais il est plus vraisemblable qu'il n'était pas au nombre des *sujets appropriés* pour lesquels un bon hôtel déclenche des expériences dotées au final de valeur. L'hédonisme esthétique fait des expériences de quelqu'un une règle pour d'autres. Williams n'aimait pas les bons hôtels mais il avait néanmoins une raison esthétique de les traiter avec condescendance, parce que les sujets appropriés les aiment. Diderot n'aimait pas la meilleure des deux peintures, mais cela ne s'inscrit pas en faux contre l'hédonisme esthétique parce que la meilleure peinture est celle qu'aiment les sujets appropriés et non pas celle qu'il aime lui.

Aux yeux de ses partisans plus raffinés, l'hédonisme esthétique peut donner du sens à la dimension sociale de ce qui esthétique, en particulier par la manière dont il caractérise le sujet approprié des expériences dotées au final de valeur. Deux caractérisations possèdent un pouvoir qui tient bon.

Hume a écrit dans son *Traité de la nature humaine* que chacun de nous

désire le plus ardemment la société et se trouve doté en sa faveur des meilleures dispositions. Nous ne pouvons former aucun souhait qui ne fasse référence à la société. Il n'est peut-être pas possible d'endurer un châtement plus pénible qu'un isolement complet. Tout plaisir devient languissant quand on en jouit hors de toute compagnie ; et toute peine devient alors plus cruelle et plus intolérable. [...] La plupart des espèces de beauté dérivent de cette origine¹⁵.

Adoptant la direction inverse, Andy Egan suggère que les plaisirs esthétiques partagés sont importants pour « bâtir et maintenir des

Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne, trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990.

14 Bernard Williams, *Ethics and the Limits of Philosophy*, Cambridge, Harvard UP, 1985, p. 125 ; *L'Éthique et les limites de la philosophie*, trad. Marie-Anne Lescourret, Paris, Gallimard, 1990.

15 David Hume, *A Treatise of Human Nature*, London, John Noon, 1739, §225 ; *id.*, *Traité de la nature humaine*, trad. Jean-Pierre Cléro, Paris, Flammarion, 1991, t. II, p. 211.

relations interpersonnelles, et pour établir et maintenir des liens aux communautés et aux groupes. De très nombreux groupes et sous-cultures se définissent, au moins en partie, par les sensibilités esthétiques communes de leurs membres¹⁶ ». Le plaisir induit le partage et un sens de la communauté ; il se trouve alors amplifié par le partage.

Qu'elle soit vraie ou non, la ligne Hume-Egan nous plaît davantage aujourd'hui qu'une autre ligne qui trouve son expression canonique dans l'essai de Hume « Sur la règle du goût¹⁷ » (1777). Le verdict commun des vrais juges de Hume établit une règle pour les autres parce qu'il indique le maximum de jouissance esthétique. Addison vaut mieux sur un plan esthétique que Bunyan parce qu'il est plus apte à satisfaire ceux qui cherchent le plus grand plaisir. Les auteurs qui font de l'observateur idéal le noyau dur de leur théorie soutiennent que les vrais juges sont les juges universels qui établissent la règle valant pour chacun et pour toute espèce esthétique¹⁸. Beaucoup s'orientent vers le noyau mou : différents vrais juges établissent des règles pour différentes communautés de goût, lorsque certaines espèces esthétiques mais non toutes sont présentes à grande échelle. Un juge qui établit une règle pour les étudiants new-yorkais de l'Upper West Side en musique sérielle n'établit pas une règle pour les pré-adolescents de Glasgow qui s'intéressent aux mangas¹⁹.

Les deux lignes répondent à la question normative. Puisque tout un chacun a raison d'amplifier et de maximiser ses plaisirs, il possède une raison esthétique de se livrer à ce qu'aiment les vrais juges. Si les bons hôtels sont réellement bons, Williams possédait une raison esthétique de se remodeler de manière à les aimer : il en aurait retiré dans l'ensemble davantage de plaisir. De même, si tout un chacun a raison de partager ses plaisirs, il possède une raison esthétique de jouir de ce dont ses amis

16 Andy Egan, « Disputing about Taste », dans Richard Feldman & Ted A. Warfield (dir.), *Disagreement*, Oxford, OUP, 2010, p. 247-286, en part. p. 260.

17 David Hume, « Of the Standard of Taste », dans *Four Dissertations*, London, Millar, 1777, p. 227-249 ; *id.*, « De la règle du goût », dans *Essais sur l'art et le goût*, trad. Michel Malherbe, Paris, Vrin, 2010.

18 Jerrold Levinson, « Hume's Standard of Taste : The Real Problem », art. cit.

19 Alan H. Goldman, *Aesthetic Value*, Boulder, Westview, 1995 ; Stephanie Ross, « Comparing and Sharing Taste : Reflections on Critical Advice », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 70, n° 4, 2012, p. 363-371.

et ses voisins jouissent. Si les bons hôtels sont réellement bons, Williams possédait une raison esthétique de se remodeler de manière à partager avec d'autres le fait de les aimer.

En effet, chaque réponse à la question normative promet une explication rationnelle du versant social en matière de valeur esthétique. Un agencement social est rationnellement expliqué tout simplement lorsque certaines des raisons qu'ont des agents d'agir de toute façon sont des raisons pour eux d'agir de manières qui se conforment à l'agencement et qui l'étayent. Avoir une raison de maximiser le plaisir se révèle de toute façon être une raison de se conformer aux vrais juges et d'étayer leurs réseaux de reconnaissance. Avoir raison de partager ses plaisirs se révèle de toute façon une raison d'être en conformité avec les réseaux d'amis et de voisins avec lesquels les plaisirs sont partagés et de les étayer.

L'ennui est que l'hédonisme esthétique n'explique pas rationnellement toutes nos observations relatives à la culture esthétique. Ce qui se trouve expliqué, c'est l'observation familière aux lecteurs de Bourdieu selon laquelle l'appartenance à des groupes sociaux trace la voie des préférences esthétiques.

Pendant nous avons aussi observé que la culture esthétique se divise en espèces esthétiques. À vrai dire, les espèces esthétiques ne sont pas toujours liées à des groupes sociaux spécifiques (le ska était florissant à la Jamaïque et aussi au Royaume-Uni). Lorsqu'elles le sont, il existe une explication spéciale en termes d'accès (par exemple les enfants ont raison de se livrer à la musique pour enfants qui favorise leur développement). Même en supposant – ce que ne montrent pas les faits – que les schémas de partage correspondent aux frontières entre espèces esthétiques, l'hédonisme esthétique n'explique pas rationnellement la correspondance. Mes amis et moi avons raison de partager notre amour des mêmes choses, mais cela peut être certains ballets, certaines motos anciennes et certaines zones humides. Pourquoi les ballets, les motos anciennes et les zones humides se distribuent-ils en espèces esthétiques différentes?

Une seconde observation nous oriente vers la gamme des actes accomplis par les agents esthétiques. Pour comprendre quelqu'un qui agit dans le monde et qui essaie de le modifier, demandez-vous

quel problème il doit résoudre. L'hédonisme esthétique incorpore une supposition relative au problème selon laquelle les agents esthétiques se tournent vers les *sujets appropriés* pour la solution. Le problème est de repérer des expériences jouissives, d'extraire des plaisirs des choses²⁰. Bien que les hédonistes esthétiques aient parfois tendance à nier que les raisons esthétiques sont d'ordre pratique, en réalité ils identifient les actes esthétiques à des actes d'appréciation, de contemplation ou d'attention intense. Il ne faut pas s'étonner que l'hédonisme esthétique n'explique rationnellement que ces agencements sociaux qui sous-tendent l'appréciation, la contemplation ou l'attention intense, et pas les agencements sociaux dans lesquels les agents collectionnent des *netsuke*, réalisent un montage de photographies ou écrivent des entrées dans Wikipédia sur les bicyclettes. Est-ce que le fait qu'un vélo Rivendell Sam Hillborne se prête à l'embellissement dû à l'usage ne me donne aucune raison esthétique d'écrire sur lui, à moins qu'écrire sur lui ne soit une manière spéciale d'extraire du plaisir de l'embellissement dû à l'usage²¹ ?

Les considérations de cette sorte n'invalident pas l'hédonisme esthétique dont les défenseurs peuvent trouver matière à répondre. Même s'il en est ainsi, il ne manque pas de raisons de développer une théorie alternative de la valeur esthétique. Jusqu'ici il n'en existe aucune,

- 20 Flint Schier, « Hume and the Aesthetics of Agency », *Proceedings of the Aristotelian Society*, n° 87, 1986, p. 121-135 ; Theodore Gracyk, « Having Bad Taste », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 30, n° 2, 1990, p. 117-131 ; David Brooks, « Taste, Virtue, and Class », dans Dudley Knowles & John Skorupski (dir.), *Virtue and Taste: Essays on Politics, Ethics, and Aesthetics in Memory of Flint Schier*, Oxford, Blackwell, 1993, p. 65-82 ; Alan H. Goldman, *Aesthetic Value*, *op. cit.*, p. 21-22 ; Paul Guyer, « The Standard of Taste and the "Most Ardent Desire of Society" », dans *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge, Cambridge UP, 2005, p. 37-74, en part. p. 59 ; Kevin Melchionne, « On the Old Saw "I know nothing about art but I know what I like" », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 68, n° 2, 2010, p. 131-141.
- 21 Le terme de « beausage » n'a, à ma connaissance, pas d'équivalent en français. Le terme a été forgé par Grant Petersen en contractant « *beauty* » et « *usage* » et désigne les effets esthétiques qu'on peut trouver dans le vieillissement d'un objet qui a beaucoup servi, un peu comme la patine d'un meuble (par exemple, le brunissement inégal de la selle, des éraflures dans la peinture du cadre, etc.) (NdT).

bien que l'hédonisme esthétique ait été critiqué²². La clé est de voir qu'une alternative à l'hédonisme esthétique devrait expliquer l'ensemble des trois observations au sujet de l'activité esthétique.

BIEN FAIRE ESTHÉTIQUEMENT

Alors que l'hédonisme esthétique se représente les agents esthétiques confrontés au problème de savoir comment se procurer une gratification esthétique, la vérité est que les agents esthétiques abordent une gamme de problèmes différents parce qu'ils accomplissent une gamme d'actes-type dans une gamme de contextes. Pourquoi donc ne pas commencer en rendant compte d'une normativité valable en toute circonstance, telle qu'elle s'applique à tout agent qui a un problème quelconque à résoudre, dans n'importe quel contexte? Un agent qui possède réellement une raison d'agir a par là même une raison de bien agir; mais on agit toujours bien en accomplissant, donc on a toujours raison d'accomplir²³.

Une performance est bonne en partie pour autant qu'elle réussit dans son but. Un archer agit de bonne façon en mettant dans le mille et une barista agit de bonne façon lorsqu'elle obtient une délicieuse goutte d'expresso, car mettre dans le mille compte comme un succès pour l'archerie et la barista réussit dans son but lorsqu'elle fait du café savoureux. Que son succès rende un acte bon n'est bien sûr pas une

-
- 22 Helen Knight, « The Use of 'Good' in Aesthetic Judgements », dans William Elton (dir.), *Aesthetics and Language*, Oxford, Blackwell, 1967, p. 147-160; Nick Zangwill, « Art and Audience », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, n° 3, 1999, p. 315-332; R.A. Sharpe, « The Empiricist Theory of Artistic Value », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 58, n° 4, 2000, p. 321-332; Noël Carroll, « Aesthetic Experience Revisited », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 42, n° 2, 2002, p. 145-168, en part. p. 154-163; Dominic Mclver Lopes, « Aesthetic Experts. Guides to Value », art. cit.; James Shelley, « Against Value Empiricism in Aesthetics », *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 88, n° 4, 2010, p. 707-720; Susan Wolf, « Good-for-nothings », *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, vol. 85, n° 2, 2011, p. 47-64.
- 23 Ernest Sosa, *A Virtue Epistemology: Apt Belief and Reflective Knowledge*, Oxford, OUP, 2007; John Greco, *Achieving Knowledge: A Virtue-theoretic Account of Epistemic Normativity*, Cambridge, Cambridge UP, 2010; Adam Morton, *Bounded Thinking: Intellectual Virtues for Limited Agents*, Oxford, OUP, 2012.

grosse surprise. Ce qui est en jeu dans l'action est de donner un coup de pouce au monde en direction d'un monde meilleur.

La tradition représente la beauté par le rôle qu'elle joue dans l'activité esthétique qui est analogue au rôle du coup réussi de l'archer et de la barista. Les agents esthétiques réussissent pour autant qu'ils savourent la beauté, et l'activité esthétique est organisée autour de ce but. Toutefois, il n'est pas nécessaire de supposer que les agents esthétiques partagent un seul et unique but, pour déterminer une notion de bon qui organise toute activité esthétique. Rassembler et conserver les *netsuke* ont des conditions de succès différentes, tout autant que conserver les *netsuke* et conserver les jeux Nintendo.

198

L'acte d'un archer ou celui d'une barista pourrait réussir par un pur hasard. Avec un peu de chance, les incompetents peuvent réussir. Hélas, la dissociation joue aussi dans l'autre sens. Le succès n'est pas le résultat inévitable de la compétence. Selon les mots de l'Ecclésiaste, la course n'est pas acquise aux rapides ni d'avance en faveur des habiles : le hasard intervient pour tous. Par malchance, des archers et des baristas compétents échouent parfois.

Les performances sont meilleures ou pires pour autant qu'elles impliquent l'exercice d'une compétence. C'est un mérite pour une performance qu'elle soit faite avec compétence, même si elle échoue dans son but. Le revers de la médaille est qu'avoir été faite sans compétence empêche une performance d'être bonne, qu'elle soit ou non couronnée de succès. Les deux dimensions de la valeur varient de façon indépendante.

Comme je l'ai observé, les agents esthétiques s'engagent dans des actions qui sont spécialisées de manières différentes. Il est possible d'affiner l'observation : elles ont différents buts et également différentes compétences adaptées à leurs buts.

Une performance est bonne lorsqu'elle est couronnée de succès et aussi lorsqu'elle a été réalisée à partir d'une compétence. Vaut-elle mieux lorsque les deux conditions à la fois sont remplies ? Seulement lorsqu'elles sont remplies d'une manière particulière. Une archère détend son arc avec une maîtrise parfaite. Par un hasard malencontreux, une secousse sismique déplace la cible sur le côté au moment même où la

flèche quitte l'arc. Et par un coup de chance, une soudaine bourrasque de vent remet la flèche sur sa trajectoire et rectifie parfaitement le tir. Elle est dans le mille, mais elle est victime du problème de Gettier. Sa performance est couronnée de succès et compétente, mais elle aurait été meilleure si son tir avait réussi grâce à sa compétence. Réussir est bien, de même qu'exercer une compétence; mais ce qui est encore meilleur c'est l'accomplissement, réussir grâce à une compétence. Nous pouvons donc demander au sujet de toute performance couronnée de succès si elle est un accomplissement: a-t-elle été causée par l'exercice d'une compétence?

Les agents esthétiques sont comme les archers. En visant le succès, ils prêtent toute leur attention à leur compétence, et leurs performances sont des accomplissements lorsqu'ils atteignent le succès en tant que résultat de la compétence de leurs performances. Le succès de ces accomplissements esthétiques est causé par une action esthétique compétente.

Le modèle de l'accomplissement nous indique dans quelle mesure un agent peut être bon, simplement en tant qu'agent. Les meilleurs agents possèdent ce qu'il faut pour atteindre le succès qui découle de la compétence. La même chose vaut pour les meilleurs agents esthétiques. Ils possèdent ce qu'il faut, lorsqu'ils agissent esthétiquement, pour en tirer un succès qui découle de la compétence et donc pour accomplir. À partir de là, nous pouvons proposer une réponse à la question normative. Une valeur esthétique intervient dans une raison pratique, une raison d'agir. Tout comme un agent qui a une raison d'agir a ainsi une raison d'accomplir, un agent qui a une raison d'agir esthétiquement a ainsi une raison de tirer son succès d'une action esthétique compétente. Une théorie de la valeur esthétique pourrait fonctionner avec l'idée que,

nécessairement, V est une valeur esthétique seulement si le fait qu'un certain x est V donne du poids à la proposition que ce serait un accomplissement esthétique pour un A de faire l'activité ϕ dans un certain C . Fonctionner avec cette idée conduit seulement à donner une réponse à la question normative. Une théorie complète devrait aller plus loin et dire ce qui fait de V une valeur esthétique caractéristique.

Inutile d'ajouter que l'ébauche précédente de théorie laisse une quantité de détails à compléter... pour une autre occasion. L'ébauche suffit pour construire une explication de nos trois observations relatives à la culture esthétique.

EXPLIQUER LA CULTURE ESTHÉTIQUE

Les agents esthétiques opèrent rarement en solo ; ils comptent souvent les uns sur les autres pour mener à bien ce qu'ils font. La spécialisation est une division du travail cognitif dans laquelle chaque spécialiste alloue davantage de ressources à sa spécialisation et dépend des autres pour couvrir l'incompétence qu'il ne cesse d'entretenir. Je m'occupe d'esthétique philosophique, laissant à d'autres la métaphysique modale et la philosophie de la biologie. Vous faites la même chose en développant une AOS²⁴. De manière collective, nous couvrons plus de terrain et plus en profondeur que ne pourrait le faire une population de généralistes. Voilà ce qui détermine une explication rationnelle de la structure institutionnelle de la philosophie comme discipline. Dans les bonnes conditions, le fait que vous ayez raison de toute façon d'accomplir quelque chose en philosophie vous donne une raison d'agir en conformité avec une division du travail philosophique et de soutenir celle-ci. La situation est exactement la même pour les agents esthétiques spécialisés.

Parfois il n'est besoin d'aucun agencement social pour faire naître ou maintenir une culture spécialisée. Supposez qu'un duo de musiciens doive choisir dans quel style musical se perfectionner pour atteindre une qualité d'enregistrement. La table 2 représente les gains que chacun obtient dans la compétence qu'il cultive, pour toute combinaison de choix. Dans ce scénario, tous deux ont un choix relatif à la compétence à affiner et tous deux ont tout intérêt à affiner la même compétence. C'est-à-dire qu'il est plus probable que tous deux réussissent s'ils développent les mêmes aptitudes. De plus, il n'existe qu'une seule

24 En informatique : architecture orientée services. (NdT)

combinaison de choix dans laquelle chacun fait aussi bien qu'il peut pour augmenter ses chances de succès. Les agents qui relèvent de ce scénario ont des raisons de viser un accomplissement et par là même ont une raison de se spécialiser. Le fait qu'ils aient une raison de viser un accomplissement explique rationnellement qu'ils se cantonnent à une espèce esthétique particulière.

Rien de plus n'est nécessaire pour avoir une explication rationnelle de leur spécialisation dans différentes activités à l'intérieur de l'espèce. La table 3 représente un scénario dans lequel les deux mêmes agents ont des raisons de viser un accomplissement et par là même ont une raison de se spécialiser par type d'acte autant que par espèce esthétique. Non seulement chacun a bien une raison de s'exercer dans le domaine du blues, mais l'un a plus de raisons de travailler en guitare blues, alors que l'autre a plus de raisons de perfectionner son jeu de basse. Le fait qu'ils aient une raison de viser un accomplissement de toute façon est une raison pour eux de se spécialiser dans les instruments qu'ils jouent.

Table 2. Coopération dans une espèce esthétique

	Blues	Jazz
Blues	2,2	0,0
Jazz	0,0	1,1

Table 3. Coopération dans une espèce esthétique avec actes-type différents

	Blues	Jazz
	Guitare	
Blues	2,2	0,0
	Bass	
Jazz	0,0	1,1

Avertissement pour ceux qui raffolent de la théorie des jeux : les tables 2 et 3 représentent des scénarios dans lesquels les agents font face à un choix sur ce qu'ils doivent faire et dans lesquels le résultat pour chacun est affecté par le choix de l'autre. Toutefois ces tables, ainsi que celles qui suivent, sont des applications spéciales de la théorie des jeux. Elles représentent des agents qui doivent choisir de développer une compétence, et les gains sont les chances qu'ils ont de parvenir

à un accomplissement ou les chances d'obtenir le succès à partir des compétences qu'ils choisissent de développer. Aucune des tables ne représente des choix de consommer des biens esthétiques dont les gains s'exprimeraient en termes de satisfaction esthétique. La tâche est de voir comment une alternative à l'hédonisme esthétique explique rationnellement la structure de la culture esthétique. Un objet qui appartient à la culture esthétique est expliqué rationnellement chaque fois que certaines des raisons que les agents ont d'agir de toute façon sont des raisons pour eux d'agir de manières qui conviennent à cet objet culturel et le renforcent. Les divisions du travail esthétique sont rationnellement expliquées lorsque les agents participants font mieux, élevant leurs perspectives d'accomplissement esthétique, en développant des compétences spécialisées en coopération les uns avec les autres.

Les philosophes ont un faible pour les agents qui font face à des problèmes de coordination²⁵. Dans les problèmes de coordination, on a un ensemble de combinaisons qui comprend plus d'un membre, et qui est tel que chaque combinaison non incluse dans l'ensemble fait qu'un agent au moins est moins bien loti (à savoir, il existe plus d'un équilibre de Nash strict). La table 4 représente des agents qui ont de meilleures chances d'accomplissement s'ils développent une compétence dans la même espèce esthétique, mais qui ont les mêmes chances d'accomplissement s'ils s'engagent tous les deux pour le jazz ou tous les deux pour le blues. Il en résulte que le fait que chacun a raison de viser un accomplissement ne fournit à aucun des deux une raison décisive de choisir de développer un style plutôt que l'autre. Les agents qui relèvent de ce scénario, du fait qu'ils ont raison de viser un accomplissement de toute façon, ont par là même raison de se conformer à un agencement social d'une forme ou d'une autre et de l'étayer – un échange de promesses peut-être ou une convention.

25 Voir aussi David K. Lewis, *Convention: A Philosophical Study*, Cambridge, Harvard UP, 1969, p. 8-24; Cristina Bicchieri, *The Grammar of Society: The Nature and Dynamics of Social Norms*, Cambridge, Cambridge UP, 2006; dans la lignée de Thomas Schelling, *The Strategy of Conflict*, Cambridge, Harvard UP, 1960.

Table 4. Un problème de coordination esthétique

	Blues	Jazz
	Guitare	
Blues	1,1	0,0
	Bass	
Jazz	0,0	1,1

La culture esthétique n'a pas besoin de trouver une explication rationnelle au fait que les agents esthétiques font face à des problèmes de coordination. Il est rare que les agents aient en face d'eux plus d'une seule combinaison de choix qui conduit à des accomplissements esthétiques qui sont également bons pour tous. Caractérisons le talent comme l'aptitude à développer une compétence visant un accomplissement. Les tables 3 et 4 représentent la différence suivante : les agents dans la table 3 ont davantage de talent pour le blues, tandis que les agents dans la table 4 ont un talent égal pour le jazz et le blues. La probabilité est que les agents esthétiques vont différer en talent. Le talent esthétique fait dans une certaine mesure partie de l'équipement inné d'un agent et il reflète aussi les compétences non esthétiques qu'il a développées. Certains sont nés avec un talent certain pour le ballet ; et un talent certain pour le ballet est un effet secondaire de l'entraînement en gymnastique. Par contraste, les êtres humains possèdent un talent égal pour conduire à droite et pour conduire à gauche, et ils possèdent un talent égal pour parler anglais et pour parler tagalog. En oubliant ce qui fait la particularité de cas comme ceux-ci, nous tendons à rechercher des conventions pour expliquer rationnellement les faits culturels. En particulier, les sociologues qui travaillent dans la tradition dénommée *production culturelle* comprennent les pratiques esthétiques comme impliquant des conventions qui « rendent possible la coordination efficace et facile de l'activité entre artistes et personnel associé²⁶ ».

De vastes contrées de la culture esthétique s'organisent autour de la sorte d'agencement social qui engendre des tendances. Si, comme y ont

26 Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 30, voir aussi p. 1-9, p. 56, p. 369-370 ; *id.*, *Les Mondes de l'art* [1988], trad. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, coll. « Champs Art », 2010.

insisté Hume et Egan, il nous arrive de prospérer en nous adaptant, alors nous avons quelquefois raison de nous adapter. Une manière de nous adapter consiste à imiter d'autres gens qui engendrent une tendance, donc nous avons quelquefois raison de suivre les tendances en imitant les autres²⁷. Les tendances qui focalisent l'attention sont des tendances en matière de choix des consommateurs. L'étude des tendances imitatives qui a fait date portait sur la mode des mini-jupes au début des années 1960²⁸. Toutefois, il existe également des tendances quant aux compétences à développer – prenez simplement les tendances dans les livres de cuisine (Julia Child est de retour) et les contenus *comment faire tendance* sur YouTube.

204

Les tendances exploitent une division particulière du travail à double sens. Une population importante d'agents a raison de suivre n'importe quelle tendance dans un nombre de tendances possibles. Ce sont les suiveurs. En complément, on trouve une population plus restreinte de lanceurs de tendances qui ont raison d'avoir des suiveurs. La table 5 représente un scénario dans lequel se développe une tendance à déployer une compétence esthétique dans le brassage de bière. L'art du brassage comporte une gamme de compétences esthétiques : non seulement brasser et consommer mais également associer à la nourriture, faire la promotion, servir, faire pousser le houblon, publier des revues de presse, et ainsi de suite. Les lanceurs de tendances et les suiveurs peuvent se spécialiser dans l'une quelconque de ces tâches. Pour des motifs de simplicité, prenons le cas des maîtres brasseurs. Feignons également qu'il n'y ait que deux sortes de bières, houblonnées et maltées. Dans la table 5, un brasseur qui est un suiveur trouve ses meilleures conditions pour un accomplissement s'il perfectionne son habileté à brasser les bières maltées alors que le brasseur qui est lanceur de tendances trouve ses meilleures conditions pour un accomplissement s'il perfectionne son

27 David K. Lewis, *Convention: A Philosophical Study*, *op. cit.*, p. 120; James S. Coleman, *Foundations of Social Theory*, Cambridge, Harvard UP, 1990, p. 230-237; Cristina Bicchieri, *The Grammar of Society: The Nature and Dynamics of Social Norms*, *op. cit.*, p. 31-34.

28 Cristina Bicchieri, *The Grammar of Society*, *op. cit.*, p. 31-33.

habileté à brasser des bières blondes américaines et indiennes²⁹. Dans le même temps, toutefois, le succès de chaque agent dépend en partie de ce que leur brassage est tendance. Le suiveur échoue totalement dans l'usage qu'il fait de sa compétence s'il ne brasse pas en phase avec la tendance. Le lanceur de tendance réussit plus lorsqu'il a des suiveurs. Comme les conventions, les schémas d'imitation sont des agencements sociaux qui contribuent à une explication rationnelle de la structure de la culture esthétique.

Table 5. Imitation esthétique

	Bières houblonnées	Bières maltées
Lanceurs de tendance		
Bières houblonnées	1,2	0,1
Suiveurs		
Bières maltées	0,1	3,1

Un dernier type de scénario ouvre la voie à des sanctions sociales affectant le développement de la compétence esthétique. La table 6 représente une version esthétique du dilemme du prisonnier. Les architectes et les constructeurs doivent acquérir des compétences telles que les constructeurs puissent les exploiter bien pour construire ce que les architectes conçoivent, et que les architectes puissent spécifier ce qui relève des capacités propres aux constructeurs. Étant en prise sur leurs environnements familiers, les constructeurs ont la meilleure chance de succès relative à la compétence lorsqu'ils se servent de formes et de matériaux relevant du style local (par exemple des toits à pignon, le revêtement à bardeau en cèdre). Étant en prise sur le grand style international, les architectes ont la meilleure chance de succès relative à la compétence lorsqu'ils se servent de formes et de matériaux de style brutaliste (par exemple des toits plats et du béton coulé). Un désastre les atteint conjointement si tous deux apprennent ce qui leur donne leurs meilleures chances d'accomplissement individuel. Les architectes apprendront à spécifier les schémas brutalistes en béton coulé tandis que

29 APA (American Pale Ale) et IPA (Indian Pale Ale) qui sont toutes deux houblonnées (la seconde ayant été développée par les Anglais pour les besoins de l'exportation de bière en Inde dans des conditions de conservation optimale). (NdT)

les constructeurs affineront leurs capacités dans le revêtement à bardeau, et nous les tiendrons responsables de nos toits qui prennent l'eau sur leurs deux maisons. Ils pourraient faire un compromis et apprendre tous deux à pratiquer le modernisme modifié³⁰. En pratiquant ce modernisme modifié, ils éviteraient le désastre mais aucun des deux n'optimiserait ses chances d'accomplissement individuel. Si l'un et l'autre font ce qu'ils ont la meilleure raison de faire, c'est-à-dire optimiser leur accomplissement individuel, le désastre se produira.

Table 6. Version esthétique du dilemme du prisonnier

	Modernisme modifié	Brutalisme
Architectes		
Modernisme modifié	1,1	0,2
Constructeurs		
Style local	2,0	0,0

206

Pourquoi gâcher le potentiel de gain conjoint qui est à portée de main lorsque tous deux apprennent les formes et les matériaux du modernisme modifié? En faisant un compromis, chacun est capable d'éviter le désastre et d'atteindre un accomplissement substantiel, bien que non maximal. Dans certains scénarios, les agents esthétiques ont raison de se conformer à des agencements sociaux qui garantissent que les compétences convergent pour engendrer des gains conjoints et éviter le désastre. Par exemple ils ont raison de présenter le modernisme modifié comme obligatoire, comme résultant d'un décret divin, ou comme naturel et inévitable, si bien qu'il devient tabou de concevoir ou de construire quoi que ce soit d'autre. Ils ont raison de dédaigner tous ceux qui ne s'alignent pas et de récompenser ceux qui le font.

Ces scénarios sont des esquisses très stylisées qui montrent comment les raisons que donnent les agents esthétiques pour agir de toute façon peuvent être des raisons pour eux de se conformer à des cultures esthétiques qui partagent et distribuent leurs compétences esthétiques et de les étayer. Enlever une dimension de la stylisation, celle qui est temporelle, augmente leur pouvoir explicatif. Les tables 2 à 6 sont statiques. En fait, les agents prennent appui sur les améliorations acquises

30 David Smiley, « Making the Modified Modern », *Perspecta*, n° 32, 2001, p. 39-54.

en matière de compétences, en tirant avantage de la transmission culturelle. D'une génération à l'autre, nous observons une spécialisation croissante, sauf lorsque des perturbations dans la transmission culturelle marquent le retour à une sombre époque.

Au fil du temps, les compétences esthétiques tendent à s'individualiser toujours plus finement. Prenez la parfaite maîtrise d'un instrument musical. Que quelqu'un dispose d'une maîtrise parfaite du violon ne signifie plus qu'il peut jouer n'importe quelle sorte de musique pour violon. On pourrait être tenté d'insister sur le fait qu'un violoniste est simplement compétent pour le violon mais qu'il n'a pas appris toutes les manières d'en jouer. Une manière de jouer du violon n'est toutefois qu'une aptitude qui a été affinée. Les compétences pour jouer du violon en musique country et en musique carnatique sont des espèces dans la compétence générique du jeu du violon. L'enjeu est que les spécialistes doivent coordonner des compétences individualisées de manière fine. Les Dixie Chicks ne font pas appel à L. Subramaniam pour remplacer Martie Maguire lorsqu'elle a la grippe. Le groupe a besoin de quelqu'un de compétent pour jouer de la country, qui est un style bien particulier de jeu de violon. En apprenant un nouveau style de jeu, un violoniste s'adapte à une autre espèce esthétique. Ils apprennent quelles manières de jouer produisent quelles valeurs esthétiques pour être en mesure d'interagir avec d'autres.

La tâche consistait à élucider en quoi les raisons qu'ont des agents d'agir ainsi explique rationnellement trois observations relatives à la structure de la culture esthétique. Les agents ont raison d'agir en conformité avec des réseaux de spécialisation qui stimulent leur potentiel pour viser un accomplissement individuel et du même coup conjoint, et d'étayer ces réseaux. Les agents esthétiques opèrent sur des éléments qui présentent un intérêt esthétique, mais ils opèrent également les uns sur les autres. Plus particulièrement, ils opèrent sur des éléments qui présentent un intérêt esthétique parce qu'ils opèrent les uns sur les autres, et ils opèrent les uns sur les autres en opérant sur des éléments qui présentent un intérêt esthétique.

Les valeurs esthétiques figurent dans des raisons esthétiques, lesquelles sont pour des agents des raisons d'agir et par là des raisons d'infléchir leurs compétences en fonction du succès. Jusqu'à présent, on a toujours pensé que V est une valeur esthétique seulement si le fait qu'un certain x est V donne du poids à la proposition que ce serait un accomplissement esthétique pour A de faire l'activité ϕ dans un certain C . Fonctionner sur la base de cette idée a conduit à une explication rationnelle de la manière de structurer la culture esthétique en espèces esthétiques dans lesquelles les agents réalisent toute une gamme d'actes-type, telle que les espèces et les actes-type interagissent.

208 La théorie de la valeur esthétique comme réseau décompose C pour rendre explicites les ressources explicatives de la théorie

nécessairement, V est une valeur esthétique seulement si le fait qu'un certain x est V donne du poids à la proposition que ce serait un accomplissement esthétique pour A de faire l'activité ϕ , où x est un élément appartenant à K et où la compétence de A à faire ϕ est en accord avec K . Ainsi énoncée, la théorie est partielle, ne répondant qu'à la question normative. Des conditions additionnelles pourraient préciser ce qui fait de V une valeur qui est esthétique de façon caractéristique.

L'argument en faveur de la théorie de la valeur esthétique comme réseau est abductif. C'est-à-dire que la théorie donne de meilleurs résultats que ses concurrentes pour expliquer des observations précises sur la culture esthétique. Mais il reste toutefois beaucoup de travail à faire. Que sont exactement les espèces esthétiques? Que sont les composants de la compétence esthétique et comment la compétence esthétique s'accorde-t-elle avec les espèces esthétiques? Et de fait, comment les réponses à ces questions en appellent-elles à des valeurs ou des raisons esthétiques? Soulever ces questions a exigé un autre travail, à une autre occasion³¹. Avant de terminer, un souci persiste au sujet de l'argument abductif.

31 Dominic Mc Iver Lopes, *Being For Beauty: Aesthetic Agency and Value*, Oxford, OUP, 2018.

COOPÉRATION VS COMPÉTITION

La structure de la culture esthétique est un produit des interactions entre agents esthétiques individuels qui rend possible et élargit leur action. De manière surprenante, les deux affirmations sont controversées dans les sciences sociales, bien qu'elles commencent à gagner des partisans³².

De nombreux anthropologues et sociologues cherchent à expliquer la structure de la culture esthétique par homologie avec d'autres modèles culturels qui portent sur ce qui est significatif pour un groupe³³. En dépit d'autres atouts qui sont en faveur de ces explications, ce ne sont pas des explications rationnelles. C'est-à-dire qu'elles ne font pas appel à l'inclusion de valeurs esthétiques dans les raisons que les agents ont de réaliser des actes. Qu'un élément présente des traits homologues aux traits d'éléments dans quelque autre domaine de la culture n'est pas un commencement de réponse à la question normative. Comme le remarque James Coleman, « l'absence d'un principe normatif explicite au niveau de l'individu [...] a retiré à la théorie sociologique la possibilité de faire des jugements normatifs³⁴ ». La supposition est ici qu'il est bon d'avoir une explication rationnelle des observations relatives à la culture esthétique.

Bourdieu³⁵ et ceux qui le suivent lancent un autre défi, plus direct, aux explications de la culture esthétique basées sur la coopération.

32 Voir Robert Witkin & Tia DeNora, « Aesthetic Materials and Aesthetic Agency », *Newsletter of the Sociology of Culture*, vol. 12, n°1, 1997, p. 1-6; Sophia Krzys Acord & Tia DeNora, « Culture and the Arts: From Art Worlds to Arts-in-Action », *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 619, n°1, 2008, p. 223-237; pour une théorie générale, voir James S. Coleman, *Foundations of Social Theory*, op. cit.; et Gary Alan Fine & Corey D. Fields, « Culture and Microsociology: The Anthill and the Veldt », *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 619, 2008, p. 130-148; Robert Layton, « Aesthetics: The Approach from Social Anthropology », dans *The Aesthetic Mind*, Elisabeth Schellekens & Peter Goldie (dir.), Oxford, OUP, 2011, p. 208-222.

33 Par exemple, Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Richard Nice (trad.), Cambridge, Cambridge UP, 1977; *id.*, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972; Dorothy Koster Washburn, *Structure and Cognition in Art*, Cambridge, Cambridge UP, 1983.

34 James S. Coleman, *Foundations of Social Theory*, op. cit., p. 41.

35 Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, op. cit.

Selon Bourdieu, les agents dans des *champs* esthétiques différents rivalisent les uns avec les autres pour s'assurer un capital économique et culturel au sein d'une communauté. Par exemple, les musiciens populaires et leurs fans rivalisent pour s'assurer un capital économique et culturel avec les musiciens *élitistes* et leurs publics. Ainsi Bourdieu propose une explication de la stratification de la culture esthétique au niveau de l'agent en termes de compétition plutôt que de coopération.

Le défi est seulement apparent puisqu'il n'est pas nécessaire que la compétition exclue la coopération (Becker 2008, 373-481). Des agents qui rivalisent entre eux en réalisant le même acte-type peuvent simultanément coopérer avec des agents qui réalisent des actes-type différents. En réalité, la coopération entre des agents qui ont des spécialisations différentes peut être plus efficace précisément parce que les agents rivalisent à l'intérieur d'une spécialisation. Les conservateurs qui rivalisent entre eux doivent hausser leur niveau d'activité et cela bénéficie aux artistes dont ils présentent l'œuvre. En retour, la probabilité est plus forte que les artistes qui cherchent à se dépasser les uns les autres créent une œuvre qui s'expose bien, stimulant les perspectives d'une pleine réussite pour les conservateurs.

Lorsqu'il passe en revue les champs de l'art, Bourdieu ne voit que les artistes et les spectateurs, où l'interaction coopérative n'est pas très évidente (bien qu'elle soit là³⁶). Le soubassement coopératif de la culture esthétique risque d'être difficile à discerner aussi longtemps que nous pensons que les seuls actes esthétiques sont les actes d'appréciation, de contemplation ou d'attention intense, à quoi s'ajoutent les actes de produire des éléments qui procurent de l'appréciation, de la contemplation ou de l'attention intense. La même erreur explique une bonne part de l'attrait de l'hédonisme esthétique.

36 Voir Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, *op. cit.* ; Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, Yale UP, 1985 ; *id.*, *Formes de l'intention*, trad. Catherine Fraixe, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.

Tout le monde sait que les réalisations esthétiques prodigieuses des êtres humains de par le monde, depuis la décoration de la grotte Chauvet, n'auraient pu être le travail de gens opérant en solo. Seules certaines idées profondément enracinées sur la valeur esthétique pourraient inciter les philosophes à donner à ce fait si peu de poids dans leur théorisation.

traduction de
Jacques Morizot

Présentation des auteurs

Laure Blanc-Benon est maîtresse de conférences en philosophie à la faculté des Lettres de Sorbonne Université et membre du centre Victor Basch (EA 3552 « Métaphysique : Histoires, Transformations, Actualité »). Spécialisée en esthétique et philosophie de l'art, elle est l'auteure du livre *La Question du réalisme en peinture* (Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009) dans lequel elle interroge la notion de mimésis à nouveaux frais en partant du débat opposant Gombrich et Goodman sur la question de la ressemblance iconique. Elle a traduit *Understanding Pictures* de Dominic McIver Lopes sous le titre *Comprendre les images. Une théorie de la représentation iconique* (PUR, coll. « Æsthetica », 2014). Membre fondatrice du groupement de recherche internationale « Photographs: Perception and Change », elle conduit actuellement des recherches sur la photographie couleur et sur la question de l'enregistrement dans le cadre d'un livre en préparation sur l'image photographique.

Dominic McIver Lopes est professeur au département de philosophie de l'université de Colombie britannique (UBC) et ancien président de l'American Society for Aesthetics. Depuis *Understanding Pictures* (1996), ouvrage mondialement reconnu, les travaux de Dominic McIver Lopes portent principalement sur l'esthétique et notamment sur la valeur esthétique et épistémique des images, les nouvelles formes d'art, les théories de l'art, l'image photographique ou dernièrement la question de la valeur esthétique dans *Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value* (OUP, 2018). Sa production intellectuelle est abondante et très commentée en anglais dans le champ esthétique. Seul le livre *Understanding Pictures* est traduit à ce jour en français, sous le titre *Comprendre les images*.

Jacques Morizot est professeur émérite et membre honoraire du CEPERC (Aix-Marseille Université, CNRS, UMR 7304). Spécialiste d'esthétique et philosophie de l'art, ses travaux sur l'image, la représentation et la question de la dépicition font autorité en France. Il s'intéresse également aux liens entre l'esthétique et d'autres secteurs de la philosophie et a interrogé le tournant cognitif en esthétique. Il est

notamment l'auteur de *Interfaces : texte et image* (PUR, 2004), de *Qu'est-ce qu'une image?* (Vrin, 2005), de *Goodman : modèles de la symbolisation avant la philosophie de l'art* (Vrin, 2012) et a dirigé l'ouvrage collectif *Naturaliser l'esthétique? Questions et enjeux d'un programme philosophique* (PUR, 2014). Il est connu pour avoir traduit *Langages de l'art* de Nelson Goodman en français et avoir introduit à sa pensée. Outre des articles de Jenefer Robinson, Dominic McIver Lopes, Richard Wollheim et John Hyman, il a également traduit récemment un recueil d'articles de Frank Sibley, sous le titre *Approche de l'esthétique* (Ithaque, 2018).

Frédéric Pouillaude est professeur en esthétique et théorie de l'art moderne et contemporain à Aix-Marseille Université (EA 3274 LESEA – Laboratoire d'études en sciences des arts) et membre honoraire de l'Institut universitaire de France. Spécialisé en esthétique et philosophie de l'art, ses travaux s'articulent autour de la philosophie de la danse et de l'esthétique du documentaire. Il est notamment l'auteur du livre *Le Désœuvrement chorégraphique* (Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009) dans lequel il interroge la difficulté qu'il y a à penser les pratiques chorégraphiques au moyen du concept d'œuvre. Ce livre a été traduit en anglais par Anna Pakes sous le titre *Unworking Choreography: The Notion of the Work in Dance* (OUP, coll. « Oxford Studies in Dance Theory », 2017). Avec Stefano Genetti et Chantal Lapeyre, il a également publié *Gestualités/textualités en danse contemporaine* (Hermann, 2018). Dans le cadre de ses recherches sur l'esthétique du documentaire, il a fait l'hypothèse de l'existence d'arts documentaires, et a publié avec Aline Caillet, *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques* (PUR, coll. « Æsthetica », 2017). Il prépare actuellement un livre intitulé *Représentations factuelles. Art et pratiques documentaires*.

Nicolas Rialland est maître de conférences en philosophie à l'université de Rouen. Il est membre de l'ERAC (Normandie Université) et membre associé au Centre Victor Basch (Sorbonne Université). Il a d'abord travaillé à l'intersection de la philosophie de l'art, de la germanistique et de l'histoire de la philosophie. En consacrant sa thèse

(à paraître) à la traduction et au commentaire de la correspondance sur la tragédie entre Lessing, Mendelssohn et Nicolai au milieu du dix-huitième siècle, il a tâché d'écrire une genèse de l'esthétique qui établisse son origine dans l'importation de la tradition française de la théorie de l'art au sein de la métaphysique allemande (pour l'orientation générale de sa thèse, voir « Lessing et l'esthétique française », dans Andreas Beyer & Jean-Marie Valentin [dir.], *Lessing, la critique et les arts*, éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2014). C'est dans le même esprit de recontextualisation du kantisme qu'il s'est intéressé à sa postérité autrichienne, notamment en collaborant à la traduction des écrits esthétiques de Bolzano (voir Bernard Bolzano, *Écrits esthétiques*, éd. Carole Maigné & Jan Sebestik, Vrin, 2017). Aujourd'hui, il s'intéresse à la question de la définition de l'art, en travaillant à articuler l'approche philosophique et l'approche historique. C'est à cette fin qu'il s'est lancé dans la traduction du livre de Dominic McIver Lopes, *Beyond Art* (à paraître en 2020 aux PUR).

Index nominum

A

ACORD, Sophia Krzys 209.
 APPIAH, Anthony 140, 145.
 ARISTOTE 10, 122, 123, 173.
 ARMSTRONG, Carol Mary 164.

B

BATTEUX, Charles (abbé) 58, 124, 145.
 BAUDELAIRE, Charles 68.
 BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb 18,
 123.
 BAXANDALL, Michael 182, 210.
 BEARDSLEY, Monroe Curtis 54, 60, 104,
 129, 137, 144, 145, 164-166, 191.
 BECKER, Howard S. 177, 203, 210.
 BERGERON, Vincent 128, 143, 145.
 BICCHIERI, Cristina 202, 204.
 BINKLEY, Timothy Glenn 131, 132, 145.
 BONZON, Roman P. 165.
 BOURDIEU, Pierre 139, 145, 160, 185,
 195.
 BROOKS, David 196.
 BRAND, Peggy Zeglin 128, 145, 146.
 BUDD, Malcolm 165, 166, 191.
 BURKE, Edmund 123.

C

CALLEN, Anthea 164.
 CARLSON, Allen 125, 145.
 CARROLL, Noël 53, 54, 132, 145, 197.
 CHAMBERS, Ephraim 123.
 CHATEAU, Dominique 61.
 COHEN, Ted 66.
 COLEMAN, James Samuel 204, 209.
 COPLAN, Amy 143, 146.
 CRISP, Roger 190.
 CURRIE, Gregory 72, 125, 140, 146.
 CURTLER, Hugh Mercer 104, 137.
 CUTTING, James E. 102, 139, 140, 146.

D

DANTO, Arthur Coleman 14, 54, 59, 67,
 104, 119, 121, 146, 190.
 DARWALL, Stephen L. 170.
 DAVIES, David 19, 125, 134, 135, 146.
 DAVIES, Stephen 52, 133.
 DELEUZE, Gilles 57.
 DENORA, Tia 209.
 DEVEREAUX, Mary 128, 146.
 DEWEY, John 59.
 DICKIE, George 14, 19, 54, 67, 131,
 137, 146, 160, 166, 191.
 DIDEROT, Denis 123, 192, 193.
 DODD, Julian 164.
 DUTTON, Denis 143, 146.
 DUVE, Thierry de 114.

E

EAGLETON, Terry 139, 146.
 EATON, Anne 128, 146.
 EATON, Marcia Muelder 191, 192.
 EGAN, Andy 193, 194, 204.
 ELSTER, Jon 171, 172.
 EVANS, Gareth 30, 32, 108.

F

FEAGIN, Susan Louise 128, 146, 166.
 FIELDS, Corey D. 209.
 FINE, Gary Alan 209.
 FODOR, Jerry Alan 53.
 FOOT, Philippa 155, 183.
 FRIED, Michael 79, 117, 192, 210.
 FRIEND, Stacie 135, 146.

G

GARTHWAITE, Craig Loren 158.
 GAUT, Berys Nigel 59, 143, 148.
 GENETTE, Gérard 62, 132, 145.
 GOLDIE, Peter Lawrence 125, 143, 146,
 148, 156, 164, 209.

GOLDMAN, Alan Harris 165, 166, 191,
194, 196.
GOMBRICH, Ernst Hans 105.
GONZALES, Richard 143, 147.
GOODMAN, Nelson 12-14, 25, 26, 29,
62, 103, 105, 134, 136, 144, 146, 147,
190.
GRACYK, Theodore 196.
GRECO, John 197.
GREENBERG, Clement 59.
GUYER, Paul 196.

H _____

HALL, Lars 141, 147.
HANSON, Louise 163.
HASLANGER, Sally Anne 177.
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 10.
HIRSTEIN, William 102.
HOPKINS, Robert 115.
HUME, David 20, 63, 123, 165-168,
191, 193.
HUTCHESON, Francis 123

I _____

ISEMINGER, Gary 60, 165, 166, 191.
ISENBERG, Arnold 19, 129, 130, 146.

J _____

JOHANSSON, Petter 141, 147.

K _____

KANT, Immanuel 10, 123, 188.
KIERAN, Matthew 125, 138, 140, 146,
148, 156, 165.
KIVY, Peter 67, 110, 119, 133, 147.
KNIGHT, Helen 197.
KORSGAARD, Christine Marion 170.
KORSMEYER, Carolyn 125, 128, 146,
147, 159.

KRISTELLER, Paul Oskar 10, 59, 123,
147, 159.
KWAN, Letty 143, 147, 178.

L _____

LAMARQUE, Peter V. 126, 127, 147.
LAYTON, Robert Hugh 209.
LEHRER, Keith Edward 62.
LEVINSON, Jerrold 14, 54, 63, 67, 100,
128, 133, 146, 147, 166-168, 191,
192, 194.
LEWIS, Clarence Irving 190, 191.
LEWIS, David Kellogg 177, 202, 204.
LIVINGSTONE, Margaret S. 124, 147.

M _____

MCGONIGAL, Andrew 156, 169.
MACINTYRE, Alasdair Chalmers 182.
MAES, Hans 128, 146.
MAGNUSSEN, Svein 177.
MASUDA, Takahiko 143, 147, 178.
MATTHEN, Mohan 143, 148, 191.
MELCHIONNE, Kevin 167, 196.
MESKIN, Aaron 125, 138, 140, 148.
MILLER, Richard William 191.
MITHEN, Steven 176.
MOORE, George Edward 63.
MOORE, Margaret 138, 148.
MORAVCSIK, Julius 143, 148.
MORTON, Adam 169, 197.
MOTHERSILL, Mary 110, 165, 166, 191.
MULVEY, Laura 139, 148.

N _____

NEHAMAS, Alexander 19, 130, 148, 191.
NISBETT, Richard E. 102, 103, 140, 141,
143, 147, 148, 178.
NOVITZ, David 60
NUSSBAUM, Martha Craven 19, 130,
148.

P _____

- PÄCHT, Otto 63
 PALMER, Steven 125, 128, 145, 148.
 PASSMORE, John A. 55.
 PHELAN, Mark 138, 148.
 PLATON 10, 18, 26, 122, 133, 147.
 PORTER, James I. 59.
 POUIVET, Roger 10, 62.

Q _____

- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine
 Chrysostome Quatremère, *dit* 61.

R _____

- RAFFMAN, Diana 182.
 RAMACHANDRAN, Vilayanur S. 102.
 RAWLS, John 134, 148.
 REID, Thomas 123.
 RÉRA, Nathan 46.
 ROBINSON, Jenefer 143, 148.
 ROCHLITZ, Rainer 66.
 ROONEY, Kathleen 157.
 ROSS, Stephanie 165, 166, 194.

S _____

- SAINT VICTOR, Hugues de 123.
 SAID, Edward W. 164.
 SAITO, Yuriki 125, 148.
 SAUSSIER, Gilles 46, 48.
 SAVEDOFF, Barbara E. 117.
 SCHAEFFER, Jean-Marie 110, 122, 148.
 SCHELLEKENS, Elisabeth 125, 148, 209.
 SCHELLING, Thomas 202.
 SCHIER, Flint 26, 196.
 SCHOOLER, Jonathan W. 141, 149.
 SCHROEDER, Mark 170.
 SCRUTON, Roger Vernon 67, 70-72, 90.
 SEWELL, William 177.
 SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper,
 troisième comte de 123, 159.

- SHARPE, Robert Augustus 197.
 SHELLEY, James 168, 179, 197.
 SHIMAMURA, Arthur P. 125, 128, 148.
 SHINER, Larry E. 123, 148.
 SIBLEY, Frank Noel 19, 62, 110, 133,
 134, 144, 148, 179-181.
 SLOTE, Michael Anthony 191.
 SMILEY, David 206.
 SOSA, Ernest 63, 173, 197.
 STECKER, Robert 162, 163, 165, 166,
 191.
 STEPHENS-DAVIDOWITZ, Seth 109.
 STANG, Nicholas Frederick 191.
 STRANDBERG, Caj 191.

T _____

- TALIAFERRO, Charles 165.
 TAYLOR, Richard 183.
 TOLSTOÏ, Lev Nikolaïevitch, *en fr*: Léon
 59.
 THOMASSON, Amie Lynn 125, 131, 142,
 148, 149.
 THOMSON, Judith Jarvis 61, 188.
 TORMEY, Alan 62.

U _____

- URMSON, James Opie 155.

V _____

- VOGT, Stine 177.

W _____

- WALTON, Kendall Lewis 19, 59, 72, 107,
 108, 110, 125, 131, 135, 136, 138,
 149, 165, 166, 179, 191.
 WASHBURN, Dorothy Koster 209.
 WEITZ, Morris 14, 59, 103.
 WILLIAMS, Bernard 170, 193-195.
 WILSON, Timothy D. 102, 103, 140,
 141, 148, 149.

WITKIN, Robert Winston 209.
WOLF, Susan Rose 155, 197.
WOLLHEIM, Richard Arthur 12, 51, 58,
59, 62, 100, 110, 126, 134, 144, 149,
161, 190.
WOODRUFF, David M. 155.

Z_____

ZAJONC, Robert Boleslaw 140, 149.
ZANGWILL, Nick 60, 125, 149, 179, 197.
ZEKI, Semir 124, 149.

CRÉDITS

222

Fig. 1 et 4 © Imagno/LA COLLECTION – **Fig. 2** © Popperfoto/Getty Images – **Fig. 3** © avec la courtoisie de Pioneer Project, ARC, et la NASA – **Fig. 5** © Lois Lammerhuber - Photoagentur Lammerhuber/LA COLLECTION – **Fig. 6** © Jean-Marc Bouju/AP/SIPA – **Fig. 7** © David Turnley/Corbis/VCG via Getty Images – **Fig. 8** © Bill Brandt Archive – **Fig. 9** © Centre Pompidou, MnAM-CCI, Dist. Rmn-Grand Palais/Philippe Migeat – **Fig. 10** © Estate of Douglas Huebler. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York – **Fig. 11** © Gerhard Richter 2019 (0028) – **Fig. 12** Richard Mosse, avec la courtoisie de l'artiste et de la Jack Shainman Gallery, New York – **Fig. 13** © The Rubel Collection, Purchase, Ann Tenenbaum and Thomas H. Lee and Anonymous Gifts – **Fig. 14** © Shirine Gill

Les recherches iconographiques ont été effectuées avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION.

TABLE DES MATIÈRES

Une nouvelle approche en esthétique et philosophie de l'art Laure Blanc-Benon	9
--	---

Première partie Art et philosophie des images

<i>Comprendre les images</i> et la question de la référence iconique Frédéric Pouillaude	25
<i>Beyond art</i> : Libérer l'art de son concept Jacques Morizot	51
<i>Four Arts of Photography</i> : Une nouvelle théorie de l'image photographique? Laure Blanc-Benon	67

Deuxième partie Questions de méthode

Un pluralisme méthodique. Réponse à Frédéric Pouillaude, Jacques Morizot et Laure Blanc-Benon Dominic McIver Lopes	99
Les trois dimensions de l'esthétique Dominic McIver Lopes	121

Troisième partie La valeur esthétique

Les Experts: des guides vers la valeur esthétique Dominic McIver Lopes	155
Beauté: le réseau social Dominic McIver Lopes	185
Présentation des auteurs	213
Index des auteurs	217
Crédits	221

