

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 : 979-10-231-3675-3

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.

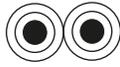
Dominic Melver Lopes est professeur au département de philosophie de l'université de Colombie Britannique (UBC). Depuis *Understanding Pictures* (1996), ouvrage mondialement reconnu, les travaux de Dominic Melver Lopes portent principalement sur l'esthétique et notamment sur la valeur esthétique et épistémique 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 :
Dominic Melver Lopes - Un pluralisme méthodique. Réponse à Frédéric Pouillaude, Jacques Morizot et Laure Blanc-Benon

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>

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.

102

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 dépeintion comme une fiction est pertinent pour les images de Tintin mais aussi pour la dépeintion 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 mauvais 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

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

