

# 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 : 979-10-231-3676-0

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<sup>e</sup> 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](http://www.sup.sorbonne-universite.fr)

Contenu de ce document :  
Dominic Melver Lopes - Les trois dimensions de l'esthétique

## 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](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

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











## DEUXIÈME PARTIE

# Questions de méthode



# 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 exceptions<sup>1</sup>, 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<sup>e</sup> siècle ni par les grandes figures continentales du siècle dernier, en partie en raison de divergences méthodologiques profondes<sup>2</sup>. 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'art<sup>3</sup>. Il montre qu'il a fallu attendre le milieu du XVIII<sup>e</sup> 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 sciences<sup>4</sup>. Selon la classification influente proposée par Hugues de Saint Victor au XII<sup>e</sup> 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 logique<sup>5</sup>. 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 héraldique<sup>6</sup>. 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 Kristeller<sup>7</sup>. 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 arts<sup>8</sup>. Cet événement a eu des conséquences importantes au XIX<sup>e</sup> 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'art<sup>9</sup>. 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 temps<sup>10</sup>.

## 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 champ<sup>11</sup> – 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 science<sup>12</sup>. 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 pure<sup>13</sup>. 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 coutumes<sup>14</sup> ».

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 générales<sup>15</sup> ». 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 expliquer<sup>16</sup>.

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'imagination<sup>17</sup>. 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 interne<sup>18</sup>.

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<sup>e</sup> 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 structure<sup>19</sup> ». 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.

introspection<sup>20</sup>. 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 Nussbaum<sup>21</sup> et *Only a Promise of Happiness* de Alexander Nehamas<sup>22</sup> 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<sup>e</sup> 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'amour<sup>23</sup> ». 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 savoir<sup>24</sup> ». 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'art<sup>25</sup>.

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 pratique<sup>26</sup>.

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 artistique<sup>27</sup> ». 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 pratiques<sup>28</sup> ». Pour ces auteurs, travailler sur les théories de l'art nécessite une familiarité avec les dynamiques de certains mouvements artistiques d'avant-garde<sup>29</sup>.

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 musicale<sup>30</sup> », 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 créées<sup>31</sup>. 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 musicales<sup>32</sup>.

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 Sibley<sup>33</sup> 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 altérées<sup>34</sup>. 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 versa<sup>35</sup> ». 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 Davies<sup>36</sup> conçoit ce qui arrive dans ces cas-là en faisant un lien avec le processus d'équilibre réflexif, tel qu'il est décrit par Goodman<sup>37</sup> et Rawls<sup>38</sup>. 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<sup>e</sup> 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 normes<sup>39</sup> ».

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 expliquer<sup>40</sup> ». 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 un<sup>41</sup> ». 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 non<sup>42</sup>.

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 Walton<sup>43</sup> 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 berce<sup>44</sup> ».

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 impasse<sup>45</sup>. 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'état<sup>46</sup>. 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 réflexif<sup>47</sup>. 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 linguistes<sup>48</sup> ». 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 expérimentale<sup>49</sup>. 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 Bourdieu<sup>50</sup> est un exemple célèbre de recherche démystificatrice en sociologie. Les chercheurs qui travaillent à l'intérieur d'un paradigme marxiste, psychanalytique ou féministe<sup>51</sup> 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 Cutting<sup>52</sup> 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 stimulus<sup>53</sup>. 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 découvrir<sup>54</sup>. » 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'art<sup>55</sup>. La méta-étude de Richard Nisbett et Timothy Wilson, « Telling More Than We Can Know: Verbal Reports on Mental Processes<sup>56</sup> » 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 Hall<sup>57</sup> 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 esthétiques<sup>58</sup>. 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 objets<sup>59</sup> ». 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 émotions<sup>60</sup>. 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 données<sup>61</sup>. La psychologie évolutionniste est une autre source riche de données dont l'effet sur le champ commence seulement à se faire sentir<sup>62</sup>.

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 art<sup>63</sup>. 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 (2<sup>nd</sup> 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.





# 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

