

Frédéric Pouillaude

Les définitions de l'art : d'un essentialisme l'autre, et retour

Résumé

Vouloir définir philosophiquement l'art, est-ce nécessairement être « essentialiste » ? Est-ce postuler qu'il existe quelque chose comme une « essence de l'art » ? Pour répondre à cette question, je propose d'abord de distinguer entre deux formes d'essentialisme : un essentialisme du *contenu*, qui met au fondement de la notion d'art un ensemble de propriétés nécessaires et suffisantes que la philosophie aurait pour tâche de mettre au jour, et un essentialisme du *statut*, qui se contente d'affirmer la relative stabilité du statut artistique conféré aux objets par la définition. J'examine alors le lien entre ces deux formes d'essentialisme et différentes définitions de l'art historiquement attestées. Une fois mis en évidence l'échec philosophique des unes et des autres, je propose finalement une réhabilitation de la notion d'essence, non plus comme outil ou contenu philosophique, mais comme négativité et moteur intra-artistique.

Mots-clés

Définition de l'art – George Dickie – Essentialisme – Nelson Goodman – Jerrold Levinson – Philosophie de l'art – Morris Weitz.

Abstract

Is a philosophical attempt to define art necessarily “essentialist” ? Does such an approach posit that there is such a thing as an “essence of art” ? To respond to this question, I will first distinguish between two forms of essentialism: an essentialism of *content* that regards art as a set of well-defined and sufficient properties which philosophy must reveal; and an essentialism of *status* which is content with asserting the relative stability bestowed on objects by its own definition. I will then examine the links between these two forms of essentialism and several definitions of art. After showing the various limitations of previous attempts at philosophical definitions of art, I propose to bring back the notion of essence by envisioning it not as a philosophical tool or content but rather as a form of negativity and as an intra-artistic driving force.

Keywords

Definition of art – George Dickie – Essentialism – Nelson Goodman – Jerrold Levinson – Philosophy of art – Morris Weitz.

Référence électronique

Frédéric Pouillaude, « Les définitions de l'art : d'un essentialisme l'autre, et retour », *QUADERNA* [en ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 25 janvier 2013. URL : <http://quaderna.org/les-definitions-de-lart>

Les définitions de l'art : d'un essentialisme l'autre, et retour

Frédéric Pouillaude
Université Paris-Sorbonne

Ce qu'il faut congédier en tout cas, c'est la logique naïve selon laquelle l'art serait simplement le concept subsumant les arts, un genre qui les contiendrait comme ses espèces. Ce schéma est anéanti à même la non-homogénéité de ce qui est ainsi subsumé. [...] Néanmoins, le concept d'art a sa vérité [...]. Face aux arts, l'art est en formation, potentiellement contenu dans chaque art singulier, dans la mesure où chaque art doit s'efforcer de se libérer de l'aléatoire de ses éléments quasi naturels en les traversant. Une telle idée de l'art n'est toutefois pas positive, rien qui soit en eux simplement là présent : elle doit être exclusivement appréhendée comme négation.

T. W. Adorno, « L'art et les arts ».

Cet article vise à élucider les rapports entre les différentes définitions philosophiques de l'art et une position théorique (ou méta-théorique) plus générale que l'on pourrait qualifier d'« essentialiste ». Tout « essentialisme » repose sur une réification de l'entreprise définitionnelle, sur une projection dans l'être de la question « Qu'est-ce que... ? » et une « ontologisation » de la réponse susceptible de lui être apportée. D'un point de vue « essentialiste », répondre à la question « Qu'est-ce que... ? », vouloir définir tel mot ou tel concept, ne peut se réduire à fixer l'usage linguistique d'un terme, ni même l'intension et l'extension d'un concept. Définir essentiellement, ce serait, plus radicalement qu'une définition nominale ou conceptuelle, chercher à mettre au jour l'identité même des choses, dire ce qu'elles sont en vérité, *ce qui fait qu'elles sont ce qu'elles sont et pas autre chose*, bref, énoncer leur *essence*. Pourtant si l'essentialisme implique qu'un statut ontologique *fort* soit conféré à l'entreprise définitionnelle, la réciproque n'est pas vraie, puisque toute définition n'est pas en elle-même « essentielle » ou « essentialiste », et que l'on peut fort bien s'accommoder, dans certains contextes, de définitions simplement nominales ou conceptuelles. C'est donc ce rapport problématique entre essentialisme et entreprise définitionnelle que je souhaiterais examiner ici, depuis le champ de la philosophie de l'art. Je m'empresse alors de proposer une distinction entre deux formes d'essentialisme susceptibles d'être appliquées à la notion d'« art » : un essentialisme du *contenu* et un essentialisme du *statut*.

Par *essentialisme du contenu*, j'entends une position théorique qui assigne au concept d'art un contenu positif, énonçable et non-trivial, ce contenu étant formulable en un ensemble de propriétés nécessaires et suffisantes, permettant (ou empêchant) de subsumer un objet quelconque sous le concept d'art ainsi défini. De ce point de vue, au-delà de la diversité empirique des arts et des œuvres, il existerait une essence de l'art que la philosophie aurait pour tâche de mettre au jour et d'énoncer. Cet essentialisme du contenu correspond aux définitions traditionnelles de l'esthétique continentale (Kant et Hegel,

notamment) et se laisse entrevoir, au moins à titre de norme implicite, jusqu'à Heidegger et Adorno.

Par *essentialisme du statut*, j'entends une position qui par elle-même n'implique ni n'exclut la précédente, et selon laquelle le fait pour un objet d'être une œuvre d'art, son « artisticité », serait une propriété (relativement) stable et constitutive de l'objet, ne dépendant ni complètement ni constamment de sa réception et du jugement effectif que l'on porte sur lui. De ce point de vue, malgré l'indéniable relativité socio-historique du (contenu du) concept d'art, le fait d'être-une-œuvre-d'art demeurerait une propriété d'objet constitutive et stable à travers le temps et les situations. Le contenu de notre concept d'art est sans doute fort variable, mais nous ne repensons pas pour autant constamment nos classifications au gré de ces variations. Ou plutôt, si nous les élargissons volontiers en vue d'accueillir de nouveaux objets, nous r pugnons tout autant à exclure les anciens et à les rejeter dans les oubliettes de l'histoire ou les limbes d'un hypothétique « non-art ». Ce qui serait l'indice du caractère en quelque sorte cumulatif ou conjonctif du concept d'art.

Le rapport entre ces deux essentialismes est relativement complexe. L'essentialisme du contenu semble impliquer l'essentialisme du statut, et je peine à imaginer une théorie esthétique qui soutiendrait simultanément l'existence d'une essence de l'art et la totale labilité ou intermittence de son attribution aux objets¹. En revanche, la réciproque n'est pas vraie : l'essentialisme du statut n'implique nullement l'essentialisme du contenu, et cette dissociation est d'ailleurs caractéristique de la plupart des définitions contemporaines analytiques. Il est théoriquement possible de construire une définition philosophique de l'art qui assumerait pleinement ses fonctions de subsomption et d'exclusion (d'objets), mais refuserait cependant de donner à la notion quelque contenu essentiel que ce soit, sans pour autant la renvoyer à un total relativisme de la réception et du jugement singulier. C'est ce que nous verrons avec les définitions proposées par G. Dickie et J. Levinson., définitions dites « institutionnelle » pour l'un, « historique » pour l'autre.

Enfin, cet essentialisme du statut n'a rien de nécessaire. On peut fort bien le récuser ou du moins chercher à s'y soustraire. C'est notamment ce que fait Goodman dans son article « Quand y a-t-il art ? »², lorsqu'il substitue à la question « Qu'est-ce que l'art ? » ou « Qu'est-ce qu'une œuvre ? » une question nettement différente : « Quand un objet se met-il à fonctionner *comme de l'art* ? ». Cette substitution laisse entendre que le statut artistique d'un objet pourrait n'être qu'intermittent ou passager, non-substantiel, voire entièrement dépendant de son fonctionnement artistique effectif dans l'actualité de la réception. J'aurais l'occasion de revenir sur cet anti-essentialisme radical de Goodman et sur les impasses théoriques auxquelles, selon moi, il aboutit.

¹ à une réserve près concernant le caractère normatif et gradué des définitions traditionnelles, en vertu duquel un objet peut être « plus ou moins » de l'« art » selon son « plus ou moins » grand degré de conformité au concept mis au jour par la définition. Sur cette dimension implicitement évaluative des définitions traditionnelles, cf. *infra*.

² Nelson Goodman, « When Is Art ? », *The Arts and Cognition*, dir. David Perkins, Johns Hopkins UP, 1977, repris dans *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis, 1978 ; « Quand y a-t-il art ? », *Manières de faire des mondes*, M.-D. Popelard (tr.), Nîmes, Chambon, 1992, p. 79-96.

Du contenu au statut : la critique de Weitz

Quels motifs nous ont fait basculer des définitions traditionnelles aux définitions contemporaines, autrement dit, si mon hypothèse est bonne, d'un essentialisme du contenu à un essentialisme du statut ? Outre une légitime méfiance à l'égard des esthétiques spéculatives et des diverses métaphysiques de l'art, outre l'incapacité des définitions traditionnelles à prendre en charge les grandes ruptures de la modernité, un argument de type logico-linguistique peut justifier une telle désaffection vis-à-vis de l'entreprise définitionnelle fondée sur l'essentialisme du contenu et l'idée qu'il existerait une essence de l'art, une et homogène.

Cet argument a été développé par Morris Weitz, dans un article datant de 1956, intitulé « Le rôle de la théorie en esthétique »³. Weitz pose que l'objectif principal de la philosophie de l'art aurait depuis toujours été de proposer une définition du concept d'art. On peut nourrir de sérieux doutes quant à ce postulat ou ce diagnostic historique, ne serait-ce qu'en songeant à la *Critique de la faculté de juger* de Kant, où les paragraphes consacrés à la définition de l'art (§ 43-53) n'occupent qu'une portion congrue rapportée à l'ensemble de la partie esthétique⁴. Accordons cependant ce point à Weitz et disons avec lui que la théorie esthétique a eu pour principal objectif :

la détermination de la nature de l'art, une détermination qui soit formulable en une définition de l'art. Elle conçoit la définition comme l'énoncé des propriétés nécessaires et suffisantes de ce qui est défini ; et cet énoncé vise à être une affirmation vraie ou fausse quant à l'essence de l'art, à ce qui le caractérise et le distingue de toute autre chose⁵.

Weitz entend montrer que cette conception unilatéralement définitionnelle de la philosophie de l'art n'a rien de légitime. Plus radicalement encore, c'est la question même de la définition qu'il convient d'abandonner à titre de faux problème :

Dans le présent essai, je veux plaider pour le rejet de ce problème, et montrer que nous ferions mieux, en tant que philosophes, de substituer à la question « Quelle est la nature de l'art ? » d'autres questions, auxquelles les réponses nous procureront toute la compréhension des arts à laquelle on puisse prétendre⁶.

Le prestige historique et essentialiste de la question « Qu'est-ce que (l'art) ? » aurait, depuis la naissance même de l'esthétique, fait écran et obstacle à d'autres types de questions, autrement plus légitimes, et surtout plus fructueuses d'un point de vue cognitif et philosophique. Et c'est désormais à ces autres questions que le philosophe ou le théoricien devrait avant tout s'intéresser. Par anticipation, et de façon assez abrupte, je dois dire que cette proposition de Weitz me paraît tout à fait sage, et c'est précisément elle que nous retrouverons *in fine*, quelque peu modifiée.

Mais, dans l'immédiat, il s'agit de comprendre pourquoi l'entreprise définitionnelle (traditionnelle) est aussi vaine qu'impossible. La question de la définition, telle que

³ Morris Weitz, « The Role of Theory in Aesthetics », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV (1956), p. 27-35 ; « Le rôle de la théorie en esthétique », *Philosophie analytique et esthétique*, dir. et tr. Danielle Lories, Paris, Klincksieck, p. 27-40.

⁴ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, A. Philonenko (éd. et tr.), Paris, Vrin, 1993, p. 198-235.

⁵ M. Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique », *op. cit.*, p. 27.

⁶ *Ibid.*, p. 28.

traditionnellement posée, mésinterprète radicalement la logique du concept d'art. En effet, ce concept – et c'est la thèse de Weitz – ne repose pas sur un ensemble de propriétés nécessaires et suffisantes permettant de fixer rigoureusement son intension et son extension. Il s'agit d'un concept « ouvert » et non d'un concept « clos » :

La théorie esthétique est une tentative logiquement vaine de définir ce qui ne peut pas l'être, d'énoncer les propriétés nécessaires et suffisantes de ce qui n'a pas de propriétés nécessaires et suffisantes, de concevoir le concept d'art comme clos quand son véritable usage révèle et exige son ouverture⁷.

Qu'est-ce qu'un concept « clos » et qu'est-ce qu'un concept « ouvert » ? Pour illustrer cette distinction, Weitz s'appuie sur un passage célèbre des *Recherches philosophiques* de Wittgenstein, consacré au concept de jeu (§ 65-75). Qu'est-ce qu'un jeu ? Traditionnellement, la réponse philosophique consisterait à produire un ensemble exhaustif de propriétés communes à tous les jeux. Or Wittgenstein montre qu'on ne peut nullement isoler un tel ensemble de propriétés. En revanche, ce que l'on trouve au lieu de ces propriétés communes et distinctives, c'est un réseau complexe de ressemblances et d'analogies entre les différents types de jeux : « nous voyons un réseau complexe d'analogies qui s'entrecroisent et s'enveloppent les unes les autres »⁸. Pour penser ce réseau complexe de ressemblances et d'analogies qui fait la texture même du concept de jeu, Wittgenstein utilise (et, à ma connaissance, invente) le modèle des « ressemblances de famille », modèle où aucun trait véritablement partagé par l'ensemble des membres de la famille ne peut être identifié, mais où un réseau de ressemblances croisées et enchevêtrées ne cesse de relier chacun des membres entre eux. Ce type de concept, structuré selon un réseau de similitudes discontinues dont les « ressemblances de famille » sont un modèle approximatif, Wittgenstein propose de le nommer concept « flou », ou encore concept « ouvert », par opposition au concept « clos » qui, quant à lui, repose bien sur un ensemble strict et exhaustif de propriétés communes aux éléments qu'il subsume. Dès lors, Weitz n'a plus qu'à appliquer directement à l'art la notion de concept « ouvert » et l'argument anti-définitionnel mis en place par Wittgenstein. L'art serait un concept fondamentalement « ouvert », ne reposant nullement sur un ensemble de propriétés communes et spécifiques aux arts, mais traversant les arts et les œuvres à travers un réseau complexe de similitudes qui les relie entre eux de manière croisée et discontinue.

Au titre de l'ouverture du concept, Weitz met principalement en avant le caractère imprévisible et non clos des formes adoptées par la création artistique. En d'autres termes, c'est l'imprévisibilité même des productions artistiques qui rendrait d'emblée caduque et vaine toute tentative de définition essentialiste, c'est-à-dire procédant par propriétés nécessaires et suffisantes : « Ce que je soutiens donc, c'est que le caractère très expansif, aventureux de l'art, ses changements incessants et ses nouvelles créations, font qu'il est logiquement impossible de garantir un ensemble de propriétés déterminantes »⁹. Au passage, cette insistance sur la fondamentale imprévisibilité des œuvres à venir, sur le caractère « très aventureux de l'art », aboutit à une notion de « concept ouvert » légèrement différente de celle proposée par Wittgenstein. L'ouverture du concept selon

⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁸ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero et al. (tr.), avant-propos et appareil critique d'É. Rigal, Paris, Gallimard, 2005, § 66, p. 64.

⁹ M. Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique », *op. cit.*, p. 34.

Weitz finit par désigner avant tout sa plasticité historique et sa capacité à prendre en charge la « nouveauté » :

Un concept est ouvert si ses conditions d'application peuvent être amendées et corrigées ; c'est-à-dire si on peut imaginer ou établir une situation ou un cas qui ferait appel à quelque espèce de *décision* de notre part, en vue soit d'étendre l'usage du concept de façon à le couvrir, soit de clore le concept ou d'en inventer un nouveau pour traiter le nouveau cas et sa nouvelle propriété¹⁰.

C'est avant tout la question de la nouveauté en art qui agit chez Weitz comme principe d'ouverture du concept et, donc, comme argument d'impossibilité définitionnelle.

Or, sans nécessairement mobiliser les œuvres à venir, dont au passage la nouveauté et l'imprévisibilité sont peut-être moins grandes que ce que Weitz semble ici supposer, on peut au moins envisager un autre argument, synchronique cette fois, en faveur de l'« ouverture » du concept : celui de l'hétérogénéité des différents arts et des différents médiums artistiques. Et c'est précisément à cette difficulté, bien plus qu'à celle de la nouveauté, que n'ont cessé de se confronter les définitions traditionnelles de l'esthétique continentale. Comment rassembler sous un seul et même concept d'« art » des pratiques et des médiums si manifestement divers et hétérogènes que les différents « arts » ? Et, une fois cela fait, comment articuler l'unité de la définition au nécessaire maintien de l'hétérogénéité empirique des arts particuliers ? En bref, comment concilier l'art et les arts ? Cette difficulté ou cette dialectique de l'un et du multiple se résout en règle générale, au sein des grandes esthétiques traditionnelles, par une double opération caractéristique de ce qui s'appelait jadis « système des beaux-arts » : d'abord, un moment définitionnel rassemblant le divers artistique sous un concept unitaire (l'imitation chez Batteux, le génie chez Kant, l'extériorisation sensible de l'Esprit chez Hegel) ; puis, un moment déductif ou dérivatif, visant à engendrer conceptuellement, depuis la définition unitaire, la diversité des arts particuliers, diversité qui se trouverait dès lors non plus trouvée ou constatée mais bel et bien fondée rationnellement. Ce n'est pas le lieu ici d'examiner les différents principes de dérivation adoptés au cours de l'histoire (par exemple, la diversité des moyens de l'imitation chez Batteux, qui suit en cela Aristote ; ou encore, la diversité des vecteurs corporels de la communication humaine chez Kant (§ 51) ; ou, enfin, la triade symbolique-classique-romantique dans son rapport différencié à la matérialité sensible chez Hegel), ni les différentes apories auxquelles ces systèmes ne manquent généralement pas d'aboutir¹¹. Le seul point sur lequel je voudrais insister est que, s'il s'agit d'utiliser la notion de concept « ouvert » et le modèle des « ressemblances de famille » pour critiquer les définitions proposées par l'esthétique traditionnelle, l'argument de l'hétérogénéité des arts (en l'occurrence assez proche de celui de l'hétérogénéité des « jeux ») me paraît sans doute plus adéquat, ou du moins plus immanent, que l'argument de la nouveauté qui semble relativement externe, trop facile, et finalement quelque peu injuste. Quel sens y a-t-il à reprocher à la définition kantienne de ne pas avoir anticipé le ready-made ou le

¹⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹¹ Kant semble sur ce point avoir été le plus lucide ou le plus sincère, lorsqu'il énonce les difficultés, voire les impossibilités inhérentes à ce type de dérivation. Cf. toutes les précautions et circonvolutions de la note du § 51 de la *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 225. Sur les diverses apories des « systèmes des beaux-arts », cf. Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992.

monochrome¹² ? Qu'est-ce que cette critique peut nous apprendre, aussi bien sur Kant que sur le ready-made ou le monochrome ? A l'évidence pas grand-chose, si ce n'est que Kant était un homme du 18^e siècle, et que Duchamp et Klein n'étaient guère kantien. Je ne dis nullement que l'argument de l'hétérogénéité doit se substituer à celui de la nouveauté ; les deux arguments sont compatibles et en réalité se cumulent. Je dis seulement que le premier est plus immanent et historiquement plus juste que le second.

Quoi qu'il en soit, que l'on mette en avant l'imprévisibilité des œuvres à venir ou, plus synchroniquement, l'irréductible hétérogénéité des différents champs artistiques, il semble bien, au terme de ce premier moment emprunté à Weitz, que toute définition de l'art en termes de contenu essentiel, c'est-à-dire de propriétés nécessaires et suffisantes, soit d'avance condamnée, frappée d'impossibilité *in nucleo*. Il est cependant possible de s'extraire d'un tel constat aporétique. Plus exactement, la solution du problème réside dans les termes mêmes de son énoncé, ou plutôt dans la nature du diagnostic porté. Si l'on veut échapper à l'aporie de Weitz, si l'on veut malgré tout « définir l'art », il n'y a qu'à essayer de proposer des définitions dépourvues de tout contenu essentiel ; ou encore, délaissant ce que j'ai appelé l'essentialisme du contenu, il n'y a qu'à basculer vers le seul essentialisme du statut. C'est ce que font, chacun à leur manière, G. Dickie et J. Levinson, en proposant une définition de type « institutionnelle » pour l'un, « historique » pour l'autre.

L'institution et l'intention

La version « standard » de la définition « institutionnelle » est exposée par Dickie dans un article de 1973 intitulé « Définir l'art »¹³. Soucieux d'articuler sa tentative à celle de ses prédécesseurs, Dickie la présente comme le troisième temps d'un mouvement très vaguement dialectique. Après le dogmatisme des définitions traditionnelles, après le scepticisme aporétique de Weitz, le temps serait venu pour la philosophie d'échapper à l'aporie sans pour autant retomber dans les impasses de l'entreprise définitionnelle classique : affirmation, négation, négation de la négation – ou encore, pour changer de vocabulaire : dogmatisme, scepticisme, criticisme... Même si, comme on va le voir, nous sommes fort loin de Kant, et plus encore de Hegel :

On peut considérer les tentatives traditionnelles pour définir le terme « art », en commençant par la théorie de l'imitation, comme la première phase, et l'affirmation selon laquelle la notion ne saurait être définie comme la deuxième¹⁴. Je me propose d'inaugurer la troisième par une définition du terme qui évite les inconvénients des définitions traditionnelles et prenne en compte les résultats des analyses plus récentes¹⁵.

L'idée de Dickie est que, pour parvenir à une définition satisfaisante, il convient de partir non pas des propriétés perceptibles et physiques des objets, pas même de leurs propriétés « internes », mais plutôt de leurs propriétés non-apparentes et relationnelles.

¹² En revanche, le formalisme esthétique kantien permet facilement d'anticiper l'abstraction picturale, et notamment Greenberg et l'expressionnisme abstrait. Cf. les exemples de « beauté libre » du § 16. Mais c'est tout autre chose.

¹³ George Dickie, « Defining Art II », *Contemporary Aesthetics*, dir. Matthew Lipman, Boston, Allyn & Bacon, 1973 ; « Définir l'art », *Esthétique et Poétique*, dir. Gérard Genette, Paris, Seuil, 1992, p. 9-32.

¹⁴ Dickie fait explicitement référence à Weitz dans la suite de l'article, cf. « Définir l'art », *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ *Ibid.*, p. 9-10.

Cette idée ne lui est pas propre. Il l'emprunte à Arthur Danto qui l'a déjà exposée dans l'article de 1964 « Le monde de l'art »¹⁶. Prenant appui sur le ready-made et plus encore le Pop art, Danto y soutient que, puisqu'il peut y avoir indiscernabilité physique entre des objets qui sont des œuvres d'art et d'autres qui n'en sont pas (*Fountain* et n'importe quel urinoir, les *Brillo Box* et n'importe quelle boîte de cirage Brillo, etc.), le fait d'être-une-œuvre-d'art, l'« artisticité », ne peut résider dans les propriétés physiques et perceptibles de l'objet, mais seulement dans son insertion au sein d'un univers théorique ou d'une théorie implicite – que Danto nomme « monde de l'art », « *Artworld* » – rendant possible son intégration et sa reconnaissance comme œuvre.

Dickie reprend l'idée, à cette réserve près qu'il donne à la notion de « monde de l'art » un sens très diff  rent de celui avancé par Danto : non pas le sens – assez vague et ouvert – d'« univers » ou de « contexte théorique », mais celui, beaucoup plus littéral, factuel et sociologique, d'un groupe d'acteurs autorisés à agir au nom du dit « monde ». Pour Danto, le « monde de l'art » est un ensemble plus ou flottant de thèses et d'idées légitimant l'artisticité de telle ou telle œuvre ; pour Dickie, ce n'est rien d'autre que l'ensemble des acteurs sociaux autorisés à conférer (ou non) le statut d'œuvre à tel ou tel objet.

Dickie partage également avec Danto l'idée que Duchamp et le ready-made auraient fait avancer de façon décisive la compréhension philosophique de l'artisticité. Ce que le ready-made aurait mis au jour, ce serait une action jusque-là passée inaperçue, mais selon Dickie constitutive de toute œuvre, à savoir : le fait de conférer à un objet le statut d'œuvre d'art. D'ordinaire, cette action – qui relève de la pragmatique et des énoncés performatifs – est incluse et masquée dans le travail de réalisation et de production de l'objet. Le ready-made, précisément parce qu'il supprime l'activité de production, exhiberait à l'état pur cet acte de conférer un statut (d'œuvre d'art)    un objet. Et c'est sur cet acte que Dickie va fonder sa définition. La voici : « Une œuvre d'art au sens classificatoire¹⁷ est 1) un artefact 2) auquel une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art) ont conféré le statut de candidat à l'appréciation »¹⁸. L'œuvre serait donc «   uvre d'art », non pas en vertu de ses caractéristiques internes ou propres, mais uniquement en relation avec des institutions ou des acteurs sociaux autorisés à lui conférer un tel statut.

La première astuce de cette définition consiste à substituer à la notion d'«   uvre d'art », dans le *definiens*, celle de « candidat à l'appréciation ». Cette substitution permet d'échapper à un vice massif de circularité définitionnelle. D'autre part, elle maintient la stricte neutralité axiologique impliquée par la clause « classificatoire » insérée en début de définition. Une œuvre d'art n'a pas à être une « bonne » œuvre pour être une œuvre d'art. De ce point de vue, l'artisticité demeure une propriété axiologiquement neutre. Pour qu'un objet soit de l'art, il faut et il suffit qu'il soit retenu comme « candidat à l'appréciation », et peu importe qu'à l'arrivée cette appréciation (si elle a lieu) soit positive ou négative. Mais, dira-t-on, tout « candidat à l'appréciation » n'est pas, et loin s'en faut, une œuvre d'art : une vache ou un fromage sélectionnés pour un concours agricole, l'impétrant d'un concours universitaire ou administratif, ou enfin la jeune femme ou le jeune homme admis à défiler dans un concours de beauté, sont tous des « candidats à l'appréciation » ; mais ils ne sont pas, que je sache, des œuvres d'art...

¹⁶ Arthur Danto, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, LXI (1964), p. 571-584 ; « Le monde de l'art », *Philosophie analytique et esthétique*, op. cit., p. 183-198.

¹⁷ C'est-à-dire non-évaluatif, purement descriptif.

¹⁸ G. Dickie, « Définir l'art », op. cit., p. 22.

Et c'est là que réside la seconde astuce de Dickie. On aurait en effet pu être tenté de résoudre la difficulté en se contentant de spécifier la nature de l'appréciation en jeu : en disant par exemple qu'est « œuvre d'art » tout objet admis comme « candidat à une appréciation de type *esthétique* »¹⁹. Mais il faudrait alors définir ce qu'est une « appréciation *esthétique* », au risque de quitter Charybde pour retrouver Scylla. Ce dont Dickie a vraisemblablement toute conscience. C'est pourquoi la spécification de l'appréciation en jeu va se faire indirectement et implicitement par l'identification de l'institution sociale présidant à l'admission des candidats : le « monde de l'art ». Si l'appréciation est « esthétique » ou « artistique », c'est uniquement en vertu du type d'institution conférant le « statut de candidat ».

Maintenant, toute la difficulté réside – surtout si l'on ne veut pas retomber dans une autre forme de circularité – dans la détermination de cet énigmatique « monde de l'art ». Pour le dire abruptement, puisqu'on a vu qu'il s'agissait d'un agrégat d'individus, la question est : qui en est et qui n'en est pas ? Dickie reconnaît que sa caractérisation est volontairement vague et ouverte, et ce précisément pour garantir une forme maximale de liberté artistique :

Le noyau du monde de l'art consiste en un ensemble de personnes organisées de manière lâche, mais néanmoins liées entre elles : en font partie les artistes (c'est-à-dire les peintres, auteurs, compositeurs, *et ainsi de suite*), les reporters de presse, les critiques écrivant dans des publications diverses, les historiens, théoriciens et philosophes de l'art, *et d'autres encore*. Ce sont ces personnes qui maintiennent en état de marche le mécanisme du monde de l'art, et qui, ce faisant, garantissent son existence continue. *De plus, toute personne qui se considère elle-même comme membre du monde de l'art en est un de ce seul fait*²⁰.

Le trait frappant de cette caractérisation (en extension) est effectivement sa très grande ouverture et indétermination : « et ainsi de suite », « et d'autres encore », etc., et surtout le fait capital que tout un chacun puisse appartenir au monde de l'art dès lors qu'il se considère lui-même comme l'un de ses membres. A quoi s'ajoute une clause d'ouverture et de libéralité supplémentaires : « une personne seule peut agir au nom de ce monde et conférer le statut de candidat à l'appréciation »²¹. Par exemple : le créateur de l'objet, mais également un conservateur trouvant un objet sur un chemin, etc. Avec ces deux clauses fort généreuses (1. Il suffit de se considérer comme membre du monde l'art pour *de facto* en faire partie. 2. *Un seul* membre suffit pour conférer le statut de candidat à l'appréciation), la définition semble se garantir automatiquement contre toute exclusion d'objet illégitime ou abusive (y compris à venir). Avec une telle définition, on est en somme sûr de gagner à tous les coups, puisqu'elle paraît subsumer tout ce qui doit l'être et qu'aucun contre-exemple ne peut lui être opposé.

À une objection près, sur laquelle je ne m'appesantirai pas, bien qu'elle ait fait couler beaucoup d'encre au sein de l'esthétique analytique : celle de l'objet naturel (non-

¹⁹ Au passage, il n'est pas sûr que cela nous fasse vraiment échapper à l'objection de la vache ou de la miss qui, dans le cadre des concours agricoles ou « de beauté » (précisément !), font également l'objet d'une appréciation « esthétique » ou « para-esthétique ». Certes, le premier membre de la définition, qui fait de l'artefactualité un critère définitionnel strict, doit en principe nous garantir contre ce genre de contre-exemples. Cependant, on peut légitimement se demander si une vache de concours ou une miss ne sont pas, à certains égards, aussi des « artefacts ». D'autre part, ce critère de l'artefactualité pose autant de problèmes qu'il en résout. Cf. *infra*.

²⁰ G. Dickie, « Définir l'art », *op. cit.*, p. 23-24. Je souligne.

²¹ *Ibid.*, p. 25.

artefactuel) élevé au rang d'œuvre d'art par les vertus de l'arbitraire institutionnel (une pierre trouvée sur un chemin et exposée dans un musée²², ou pour prendre un exemple kantien, quelque peu décalé ici, un bout de bois trouvé dans un marais²³). Ce cas de l'objet non-artefactuel élevé au rang d'œuvre d'art contrevient directement au premier temps de la définition. Dickie soutient alors, de manière quelque peu formelle ou sophistiquée, que dans ce cas ce n'est pas seulement le statut d'œuvre qui est conféré, mais également, et du même coup, le statut d'artefact. Je ne suis pas sûr que la naturalité et l'artefactualité puissent à proprement parler être considérées comme des « statuts » (lesquels semblent toujours dépendre de contextes et de pouvoirs institutionnels). La réponse de Dickie signifierait alors que l'acte institutionnel de conférer à un objet le statut d'œuvre pourrait envelopper *ipso facto* une sorte de transmutation ontologique de l'objet naturel en objet artefactuel, ce qui est tout de même beaucoup accorder aux pouvoirs – certes grands, mais pas infinis – des institutions humaines.

Enfin, une dernière difficulté, d'ordre plus général ou plus directement philosophique : la nécessaire relativité culturelle et historique d'une telle définition. Dickie mentionne le fait que d'autres cultures, présentes ou passées, n'ont ou n'avaient sans doute pas la même notion d'art que la nôtre. Plus exactement, ce qui dans ces mêmes cultures peut être pensé comme l'équivalent de ce que nous appelons des « œuvres d'art », serait en définitive constitué, pensé et pratiqué selon des modes tout à fait différents du nôtre : les objets non-occidentaux que nous reconnaissons extérieurement comme des « œuvres d'art » donnent ou donnaient vraisemblablement lieu à des pratiques et des usages très différents des nôtres, pratiques et usages (rituels, religieux ou techniques, etc.) que notre concept occidental d'art ne pourrait nullement prendre en charge. Dès lors, toute définition philosophique de l'art doit bien, à un moment ou à un autre, prendre en vue cette relativité culturelle, soit pour la constater, soit pour tenter de la dépasser. En l'occurrence, et de manière congruente avec la dimension sociologique et institutionnelle de sa définition, Dickie s'accommode parfaitement d'une telle relativité, même si elle l'oblige à restreindre, de façon drastique et fort occidentalocentrée, son champ de pertinence :

Il n'est pas nécessaire de supposer que notre conception de l'art est la même que celle des anciens Égyptiens. Il suffirait d'arriver à déterminer les conditions nécessaires et suffisantes pour le concept d'art qui est le nôtre (c'est-à-dire celui de nous autres Américains contemporains, Occidentaux contemporains, ou encore Occidentaux depuis la constitution du système des arts au, ou autour du, 18^e siècle – je ne sais pas où se situe la limite exacte de ce « nous »)²⁴.

C'est cet occidentalocentrisme de la définition, avec tous les problèmes de capillarité qu'il ne manque pas de poser (où commence et où s'arrête le « nous » ?) que nous allons retrouver dans la définition « historique » proposée par J. Levinson.

²² L'exemple vient de Weitz, qui s'en sert pour montrer que même l'artefactualité ne peut être considérée comme un critère nécessaire de l'artisticité. On retrouve cette même pierre chez Goodman, qui, quant à lui, l'enrôle au service de sa thèse de l'intermittence de la fonction artistique. Cf. *infra*.

²³ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, § 43, p. 198-200. Mais Kant s'en sert pour montrer exactement le contraire, à savoir : le caractère strictement nécessaire du critère de l'artefactualité. Ce qui, en l'occurrence et au moins sur ce point, le rapproche de Dickie.

²⁴ G. Dickie, « Définir l'art », *op. cit.*, p. 17.

Levinson expose cette définition en 1979 dans un article intitulé « Pour une définition historique de l'art »²⁵. Comme son titre l'indique partiellement, l'ambition de Levinson est de réduire, par voie définitionnelle, le contenu du concept d'art à sa simple historicité factuelle, l'intuition sous-jacente pouvant se résumer ainsi : l'art n'est en définitive rien d'autre que ce que l'histoire de l'art a été. Ou pour reprendre les termes mêmes de Levinson : « ce que je veux dire, c'est que le concept d'art ne possède communément pas de contenu au-delà de ce que l'art a été »²⁶.

L'intuition étant posée, entrons maintenant dans les détails de sa formalisation. Tout d'abord, Levinson remet la notion d'*intention* (de l'auteur) au cœur de l'entreprise définitionnelle. Toute œuvre d'art est un artefact²⁷. À ce titre, il faut bien qu'elle ait été produite en vue de quelque chose, c'est-à-dire conformément à une certaine intention de son producteur. Soit. Mais, objectera-t-on, autant d'œuvres, autant d'intentions différentes... De sorte que nous ne sommes guère avancés. A moins qu'il soit possible d'isoler une sorte d'*intention génériquement artistique*, commune et nécessaire à toutes les œuvres, planant au-dessus d'autres intentions plus locales et singularisantes. C'est ce que postule Levinson, lorsqu'il affirme que le contenu de cette intention (génériquement artistique, donc²⁸) est que précisément l'objet ainsi produit soit « perçu-comme-une-œuvre-d'art », qu'il fonctionne dans le regard des spectateurs comme une œuvre d'art : « Mon idée est approximativement la suivante : une œuvre d'art est une chose produite dans l'intention d'être-perçue-comme-une-œuvre-d'art [...] »²⁹.

Honteuse circularité ? *Definiendum* inclus dans le *definiens* ? Zéro pointé en logique aristotélicienne élémentaire ?

Tout dépend de la façon dont on parvient à déterminer le prédicat « être-perçu-comme-une-œuvre-d'art ». Et toute l'astuce – car encore une fois c'est bien d'astuce qu'il s'agit – va résider dans la capacité à caractériser ce prédicat de façon extrêmement précise sans pour autant lui donner aucun contenu, c'est-à-dire sans l'asseoir sur un ensemble de critères énonçables sous forme de propriétés descriptibles. Comment accomplir un tel tour de force ? Comment caractériser un prédicat sans lui donner un contenu ? Dans le cas qui nous intéresse, il n'y a – et tel est le fin mot de l'énigme – qu'à définir le prédicat « être-perçu-comme-une-œuvre-d'art » par simple référence à l'une des façons dont les œuvres d'art ont été (correctement) perçues antérieurement. Et nous avons là une première esquisse de la définition : « Une œuvre d'art est une chose produite dans l'intention d'être perçue comme une œuvre d'art, c'est-à-dire d'être regardée selon l'une des façons dont les œuvres d'art qui l'ont précédée ont été correctement perçues »³⁰. Il s'agit d'une définition par récurrence, au sens mathématique du terme. Un objet est une œuvre d'art s'il a été produit en un temps t dans l'intention d'être perçu selon l'une des façons dont les œuvres antérieures étaient perçues en $t-1$. Et pour caractériser la ou les façons dont ces œuvres étaient perçues en $t-1$, il n'y a plus qu'à appliquer la définition de manière récurrente, en

²⁵ Jerrold Levinson, « Defining Art Historically », *British Journal of Aesthetics*, n°19 (1979) ; « Pour une définition historique de l'art », J. Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, J.P. Cometti et R. Pouivet (tr.), Paris, L'Éclat, 1998, p. 15-43.

²⁶ J. Levinson, « Pour une définition historique de l'art », *op. cit.*, p. 20.

²⁷ Toujours la même objection, plus ou moins scolastique, de la pierre trouvée sur un chemin... Pour son traitement, cf. *infra*.

²⁸ L'expression est de moi, et non de Levinson. On la retrouvera cependant sous sa plume, un peu plus loin, en un sens légèrement différent.

²⁹ J. Levinson, « Pour une définition historique de l'art », *op. cit.*, p. 19.

³⁰ *Ibid.*

disant que ces œuvres de *t-1* ont été produites dans l'intention d'être perçues selon l'une des façons dont les œuvres étaient perçues en *t-2*. On peut alors remonter à l'infini, ce qui est le propre de toute définition par récurrence : *t-3*, *t-4*, *t-480*, *t-2865*, etc. On verra que cet infini de la récurrence ne va pas sans poser problème dès lors qu'il s'agit de l'appliquer au champ historique et, en l'occurrence, artistique.

Toujours est-il que cette définition a d'abord l'avantage (si c'en est un) de ne pas s'exposer au risque de donner un contenu essentiel ou substantiel au concept d'art, contenu qui serait toujours vulnérable aux contre-exemples fournis par l'histoire et l'évolution des formes artistiques. Avec ce dispositif, c'est en somme toute l'histoire de l'art qui se trouve automatiquement absorbée dans la définition par les seules vertus de la récurrence, de sorte que cette histoire ne peut (logiquement du moins) venir contredire une telle définition. D'autre part, cette définition aurait le mérite de prendre en compte tout à la fois l'évolution des formes artistiques et la profonde continuité de l'histoire de l'art. Du moins c'est une telle continuité que postule ici Levinson. Produire une œuvre d'art en *t-0* n'aurait de sens que par référence aux œuvres de *t-1*, lesquelles à leur tour ne devraient leur identité qu'à un lien de type intentionnel les rapportant aux œuvres de *t-2*, etc. De sorte qu'on doit bien supposer une sorte de fil intentionnel continu liant toutes les œuvres, des « origines » à nos jours :

Il y a dans le développement de l'art une continuité plus profonde qu'on ne l'imagine généralement. Les œuvres d'art d'une période donnée font bien plus que *succéder* à celles qui les ont précédées [...]. Les œuvres antérieures sont *nécessairement impliquées* (*via* les modes selon lesquels elles ont été perçues) dans la structure intentionnelle qui détermine celles qui leur succèdent en tant qu'art. Ce que l'art devient dépend conceptuellement et pas seulement causalement de ce que l'art a été³¹.

Aussi juste que puisse être ce constat ou cette intuition, nombre de difficultés demeurent. J'en vois principalement quatre.

D'abord, le « fameux » cas – serpent de mer ou tarte à la crème de l'esthétique analytique – de l'objet trouvé, naturel ou artefactuel. Puisque le point de départ de la définition est le modèle artefactuel, où un individu produit un objet en vertu d'une certaine intention, Levinson va nécessairement se heurter aux différents cas où ce lien de production entre individu et objet devient relativement inassignable : le ready-made, évidemment, où l'auteur de l'œuvre n'est pas le producteur de l'objet, ou pire (quoique plus formel ou plus scolaire), la pierre trouvée sur un chemin, sans producteur assignable. Là encore, je ne m'appesantirai pas, d'autant que la solution proposée par Levinson me paraît particulièrement controuvée et idéologique. L'enjeu est d'élargir le lien entre l'auteur et l'objet au-delà du seul rapport de production. Le substitut proposé par Levinson est alors celui du « droit de propriété légitime sur l'objet », lequel inclurait le rapport productif à l'objet tout en étant suffisamment vaste pour également accueillir les urinoirs, les roues de bicyclette, les boîtes de cirage et tous les cailloux (plus ou moins scolastiques) que l'on voudra, c'est-à-dire tous les cas où l'auteur de l'œuvre ne peut être considéré comme le producteur de l'objet³². Étrange portrait de l'artiste en *propriétaire*, où le travail et la

³¹ *Ibid.*, p. 32-33.

³² La définition amendée se résume alors de la manière suivante : « X est une œuvre d'art, si une ou plusieurs personnes possédant un droit de propriété légitime sur X le destinent à être perçu comme une œuvre d'art, c'est-à-dire d'une façon qui le met en relation avec la façon dont les œuvres antérieures sont normalement

production artistiques n'apparaissent plus que comme les cas particuliers d'une relation juridique à l'objet (la propriété légitime), certes plus générale, mais qui n'a rien de nécessaire ou d'universel, et pas grand-chose d'artistique (qu'on me pardonne ce bref accès de socialisme esthétique) ! Et si Duchamp avait volé son sèche-bouteilles plutôt que de l'acheter au BHV, cesserait-il pour autant d'être l'auteur de *Porte-bouteilles* (qu'on me pardonne ce non moins bref accès d'anarchisme esthétique) ?

Deuxièmement, si Levinson postule une profonde continuité de l'art occidental, l'histoire du 20^e siècle, des avant-gardes, et des grandes ruptures modernes et post-modernes, doit conduire à quelque peu nuancer le propos. Que faire d'un art qui se voudrait intégralement révolutionnaire (si tant est que cela ait un sens) ? En termes plus techniques, comment prendre en charge les œuvres dont l'intention est précisément d'être perçues d'une façon *radicalement différente* ou *opposée* à la façon dont les œuvres passées ont été perçues ? Levinson se contente d'esquisser deux stratégies argumentatives, non exclusives l'une de l'autre. Soit l'on soutient qu'il s'agit en l'occurrence d'une intention double ou déloyale dans laquelle l'œuvre dirait à peu près ceci : « je me fais passer pour une œuvre "classique" ou "traditionnelle", mais en réalité mon intention est de vous contraindre à me considérer tout autrement ». Soit, sur un mode peut-être plus formel ou sophistique, on affirme que l'« opposition à quelque chose » est encore, et peut-être plus que jamais, une forme de relation à cette même chose. Autrement dit, l'opposition ne serait qu'un cas particulier de cette relation générale au passé constitutive de l'identité de toute œuvre³³. Quelle que soit la stratégie adoptée, les amendements qu'il convient d'apporter à la définition commencent à la rendre assez peu maniable...

Troisièmement, la notion d'« intention artistique », même dépourvue de contenu substantiel, est à l'évidence loin d'être homogène. On peut vouloir « faire de l'art en général » ; on peut vouloir « écrire de la musique contemporaine » ; on peut enfin souhaiter succéder à Boulez ou à Reich. Une typologie des « intentions artistiques » semble donc s'imposer, prenant en compte leur plus ou moins grand degré de clarté et de détermination. Levinson propose de distinguer trois types d'intention³⁴ : d'une part, une intention fondée sur une *conscience artistique particulière*, où l'auteur a en vue un mode particulier de fonctionnement ou de perception artistiques historiquement attestés (je veux être un successeur de Boulez ou un imitateur – anachronique ou post-moderne – de Bach) ; d'autre part, une intention fondée sur une *conscience artistique non-spécifique*, c'est-à-dire une conscience de l'histoire de l'art assez vague où aucun moment n'est visé en particulier (cas de l'artiste – volontairement ou non – « naïf », qui fait ce qu'il a à faire sans trop se soucier de savoir si cela rentre ou non dans quelque case établie de l'histoire de l'art, et si oui, dans laquelle) ; enfin, une intention fondée sur un *inconscient artistique* : avec cette « intention inconsciemment artistique », on viserait le cas – nécessairement exotique ? – de celui qui en somme fait de l'art sans le savoir ; un individu produit un objet dans l'intention qu'il soit perçu de telle ou telle façon, et il se trouve que, sans que l'individu le sache, cette intention correspond de fait à l'une des façons dont les œuvres (occidentales) passées ont été perçues. C'est donc cette notion fort problématique d'« intention inconsciente » qui permet à Levinson de rapatrier les arts non-occidentaux

perçues », l'essentiel pour Levinson étant qu'« il n'est pas possible d'"artifier" ce que l'on ne possède pas ni ce dont on n'a pas le droit de disposer », *ibid.*, p. 24, je souligne.

³³ Au passage, on voit que l'altérité pure (mais cela existe-t-il ?) est plus difficile à prendre en charge que la simple opposition.

³⁴ J. Levinson, « Pour une définition historique de l'art », *op. cit.*, p. 25.

au sein de sa définition, qui pour le reste demeure fondamentalement occidental-centrée. Telle ethnie africaine ou amérindienne, ignorant tout de l'histoire de l'art occidental, produirait ou aurait produit des objets conformément à des intentions qui correspondraient factuellement à certains moments de l'histoire de l'art occidental. Bref, comme M. Jourdain avec la prose, « ils » feraient de l'art (occidental), sans le savoir. Plus exactement, en le voulant, mais sans savoir qu'ils le veulent : intention inconsciente...

Enfin – mais c'est la même difficulté simplement ramenée à sa source –, la récurrence appliquée aux phénomènes historiques pose de délicats problèmes d'origine ou de point d'arrêt. La récurrence mathématique, par définition, progresse ou régresse jusqu'à l'infini. Mais ce qui est mathématiquement possible ne l'est pas historiquement. La Terre n'a pas toujours existé, l'humanité non plus. Il faut donc, au moins conceptuellement, mettre un terme à la récurrence. D'où la nécessité de se doter d'un concept d'« arts premiers », ou encore, dans le texte « anglais », d'« *Ur-arts* », selon un étrange mélange de racines germanique et latine, que l'on pourrait également traduire par « arts originaires ». Les traducteurs précisent dans une note que, tout en ayant opté pour l'expression d'« arts premiers », ce choix n'a rien à voir avec l'usage français contemporain lié à « la création d'un musée destiné à accueillir des objets provenant à la fois des collections du Musée de l'Homme et de celles du Musée des Arts Africains et Océaniens »³⁵. Soit. Mais il y a derrière cette difficulté de traduction bien plus qu'un simple inconvénient issu du télescopage entre l'expression de Levinson et la création du Musée du quai Branly à Paris. Le problème est plus grave, à la fois conceptuel et historico-anthropologique. Levinson ne cesse de répéter que ce qu'il entend par « *Ur-arts* » ne concerne que notre propre tradition occidentale, que ces derniers sont les arts « premiers » ou « originaires » de notre tradition à nous, occidentaux. Mais il est évident que l'« origine » de notre tradition, ici postulée pour de simples raisons logiques d'arrêt de la récurrence, est purement et simplement inassignable. Les Grecs et les Romains ? Mais de quoi l'art grec s'est-il nourri ? Des Phéniciens, des Egyptiens, de la Mésopotamie... Et l'on pourrait encore trouver des « origines » à cela ; on pourrait accumuler les « proto-ceci », les « pré-cela » et les « archimachins », sans jamais pour autant avoir la satisfaction de tomber sur l'« Origine »...

À la rigueur, la notion d'« art originaire », tout en restant fort problématique, ne peut avoir de sens qu'au niveau préhistorique, que si elle vise le moment, nettement plus reculé, de l'hominisation et de la bascule du grand singe vers l'Homo Sapiens. Mais, si c'est vers la préhistoire et, mettons, Lascaux, qu'il convient de se tourner, une telle origine ne peut plus en aucun cas être l'origine exclusive de l'art occidental. Il s'agit d'un point – zéro ? – à partir duquel des pratiques et des configurations infiniment diverses vont se déployer, à partir duquel des traditions et des cultures vont en somme vivre leur vie propre, de façon parallèle et, pendant longtemps, relativement étanche. Dès lors, si telle est l'« origine de l'œuvre d'art », ce qu'on appelle « histoire de l'art » doit nécessairement perdre l'unité et la continuité que lui assigne Levinson. En d'autres termes, le problème posé par cette notion d'« *Ur-arts* », d'« arts originaires occidentaux », est que soit on insiste sur *originaire* et c'est alors la tradition occidentale qui se trouve nécessairement débordée et pluralisée, soit on insiste sur *occidental* et c'est alors l'origine qui devient parfaitement inassignable ou arbitraire. Levinson opte clairement pour la seconde option, quitte à recouvrir la notion d'« *Ur-arts* » d'un voile aussi pudique que politiquement correct. Par quoi l'on apprend – au cas où on ne l'aurait pas déjà compris – que le mot « art » ne peut signifier pour

³⁵ *Ibid.*, p. 19.

Levinson, comme pour Dickie d'ailleurs, autre chose qu'« art occidental » : l'« art » n'est rien d'autre que « ce que l'histoire de l'art *occidental* a été ».

Il est désormais temps de reprendre nos fils.

Nous avons affaire à deux définitions qui entendent réduire le contenu de la notion d'art à un ensemble de données empiriques et factuelles : la factualité du fonctionnement sociologique du « monde de l'art », d'un côté, la factualité de l'histoire de l'art occidental, de l'autre. C'est ce que j'ai appelé le renoncement à tout « essentialisme du contenu », lequel renoncement semble être l'une des réponses possibles à l'aporie de Weitz. Certes, ces définitions ont bien un « contenu » apparent, mais celui-ci ne consiste finalement en rien d'autre que dans la procédure logique de *réduction* qui renvoie le contenu réel au champ d'empiricité factuelle auquel la définition se réfère : le « monde de l'art », l'histoire de l'art... Et si l'on veut en savoir un peu plus sur ce qu'est l'art, aussi bien sur la chose que sur le concept, c'est alors vers d'autres disciplines qu'il convient de se tourner : la sociologie et/ou l'histoire de l'art. C'est à cette seule condition que l'on peut commencer à donner à la notion un contenu, sinon essentiel, du moins plus substantiel et concret. En somme, ces définitions se contentent de « botter en touche », en déléguant à d'autres instances et d'autres pratiques théoriques la détermination réelle du contenu conceptuel : « Vous voulez savoir ce qu'est l'art ? — Eh bien, lisez une fois pour toutes les définitions de Dickie et de Levinson, et changez alors de discipline en vous mettant sérieusement à la sociologie ou à l'histoire de l'art... ». Outre ce transfert disciplinaire et la limitation drastique du champ de pertinence philosophique qui l'accompagne, cette réduction du concept à l'empiricité factuelle de son extension a au moins deux autres conséquences, d'autant plus importantes qu'elles sont peut-être moins apparentes.

D'une part, l'anti-essentialisme du contenu a pour contrepartie l'abandon de l'exigence philosophique d'universalité. Et ce n'est pas un hasard si chacune de ces définitions aboutit, par des chemins différents, à un même trait fortement marqué d'occidentalo-centrisme. Dès lors que le concept d'« art » n'est rien d'autre qu'un *fait*, et non plus une essence (même critique ou problématique), il est certain que, d'un point de vue sociologique ou historique rigoureux, il ne peut y avoir d'art qu'« occidental » (sauf à recourir à l'hypothèse fort coûteuse de Levinson concernant les intentions « inconsciemment artistiques »). Comme le laisse échapper Dickie, il faut et il suffit que nous parvenions à déterminer l'usage ou plutôt l'extension du concept d'« art » qui est le nôtre, « à nous, Américains contemporains »... Aussi critiquable que puisse être l'essentialisme comme position théorique générale, celui-ci a au moins le mérite, dès lors qu'on en fait un usage ni trop violent ni trop exclusif, de nous arracher à tous les localismes et tous les particularismes de la factualité. Ce à quoi, évidemment, ni Dickie ni Levinson ne peuvent échapper. On oublie trop souvent que la notion d'essence, d'*ousia*, qui certes entend *stabiliser dans l'être* l'identité flottante des phénomènes, ne se réduit pas pour autant à ce seul conservatisme identitaire et ontologisant. Ce qui se manifeste à travers l'essence, notamment sous l'impulsion des mathématiques, c'est également un *désir d'universalité ouverte*, jamais complètement réalisable, mais toujours activable à titre d'horizon nécessaire et salutaire, tant d'un point de vue gnomique qu'éthico-politique. À ce titre, il est toujours dangereux de jeter le bébé (universalisant) (de l'essence) avec l'eau du bain (ontologisant) (de l'essentialisme)...

D'autre part, ces définitions se veulent purement descriptives, ou encore axiologiquement neutres. C'est un trait qu'elles revendiquent constamment, pour

notamment se différencier des définitions de l'esthétique traditionnelle, qui pour leur part sont toutes, au moins implicitement, normatives ou évaluatives, c'est-à-dire axiologiquement engagées. Au passage, on peut dire que l'engagement axiologique de ces dernières est au moins double : d'une part, ces définitions postulent toutes que l'art est une valeur, un bien (soit explicitement en nommant son utilité ou sa fonction au sein d'une systématique philosophique d'ensemble, soit implicitement par le seul fait de prendre la peine d'en parler) ; d'autre part, le contenu de ces définitions (le *definiens*) est lui-même fortement, quoiqu'implicitement, normatif ; pour reprendre une expression employée par Weitz à leur sujet, il s'agit de « définitions *honorifiques* », c'est-à-dire de « définitions » qui isolent certaines propriétés d'œuvres jugées excellentes ou paradigmatiques et les élèvent (illégitimement ?) au rang de critères définitionnels à portée universelle. L'excellence étant implicitement mise au fondement de l'essence³⁶, cette dernière devient subrepticement une norme, et son application ne peut plus se faire que de manière graduée : une « œuvre d'art » sera « plus ou moins » de l'art en fonction de sa « plus ou moins » grande réussite, c'est-à-dire en fonction de son « plus ou moins » grand degré de conformité au concept. Sans doute une telle normativité de l'essence débouche-t-elle, d'un strict point de vue logique, sur de piètres définitions. Weitz n'en disconvient pas et critique vivement cette normativité, *dès lors qu'elle entend se faire passer pour ce qu'elle n'est pas*, à savoir pour une définition descriptive. Cependant, il insiste tout autant sur le fait que, si l'on veut bien considérer ces « définitions » pour ce qu'elles sont vraiment, à savoir des évaluations et non des descriptions, ces énoncés de l'esthétique traditionnelle demeurent très largement pertinents et philosophiquement fructueux. Car en eux s'incorpore tout un ensemble de thèses, de débats et de jugements sur ce qui peut constituer la valeur de certaines œuvres et, plus largement, de l'art en général³⁷.

C'est là que le contraste avec les définitions analytiques, dont la neutralité axiologique est constante, devient massif. À certains égards, les définitions de Dickie et Levinson remplissent parfaitement leurs fonctions logiques de subsomption et délimitation : elles « attrapent » tout ce qui doit l'être, *et rien de plus*. En revanche, elles ne peuvent rien nous dire de précis quant au contenu même de la notion, sauf à renvoyer (comme on l'a dit) à d'autres disciplines théoriques. Reprenant une expression de R. Shusterman à leur propos³⁸, on peut dire qu'il s'agit de « définitions-emballages » : tels des sacs en plastique ou des paquets cadeaux, elles contiennent parfaitement ce qu'elles doivent contenir, elles le séparent et l'isolent du reste, mais ne nous apprennent rien (sinon de manière indirecte) sur ce qu'elles enveloppent. On peut dès lors s'interroger sur l'intérêt, autre que scolastique, de telles définitions. Et c'est là que la dimension d'« emballage » (ou, plus techniquement, de « définition extensionnelle formelle ») rejoint la question de la neutralité axiologique. Ces définitions sont parfaitement indifférentes à la question de l'intérêt ou de la valeur de leur objet ; elles répondent à un besoin semble-t-il exclusivement intra-philosophique, pour ne pas dire purement et simplement *scolastique*. Ce faisant, elles sont également indifférentes à la question réflexive de leur propre valeur discursive, c'est-à-dire à la question de leur raison d'être en tant que discours. Le renoncement à l'essentialisme du contenu semble donc se payer, non seulement d'une

³⁶ Ce qui en soi n'a rien d'absurde, notamment dans le champ des artefacts humains. Généralisant ce modèle artefactuel, Aristote soutient qu'on ne peut penser correctement une chose qu'à partir de ses manifestations exemplaires et réussies. Ce qu'il fait notamment dans *La Poétique*.

³⁷ Cf. M. Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique », *op. cit.*, p. 38.

³⁸ Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif*, Ch. Noille (tr.), Paris, Minuit, 1991, p. 66-69.

réduction à la factualité et à tous les localismes et particularismes qui l'accompagnent, mais également d'une « perte de sens » globale de l'entreprise définitionnelle, par quoi celle-ci devient simple *scolastique*, pure indifférence de l'École aux raisons du discours et à la valeur de ses objets.

Au-delà du statut ? Fonction et fonctionnement

J'ai suffisamment montré comment les définitions de Dickie et Levinson renonçaient à tout « essentialisme du contenu ». Elles se contentent de déterminer les procédures de subsomption conceptuelle sous-jacentes à l'usage du mot « art » sans jamais donner à la notion un contenu positif, énonçable en termes de propriétés descriptibles. Cependant, elles ne font pas pour autant de l'« artisticté » un prédicat labile et flottant dont l'attribution serait totalement dépendante des situations de réception et de jugement singuliers ; elles demeurent attachées à ce que j'ai appelé un certain « essentialisme du statut » : une fois tel objet subsumé sous le concept d'« art », peu de motifs peuvent remettre en cause une telle identification, laquelle apparaîtra dès lors comme une propriété stable de l'objet, une propriété d'essence.

Cet « essentialisme du statut » (que l'on pourrait également nommer « substantialisme ») est implicite et faible chez Dickie. Ce dernier ne nous dit rien quant à la façon dont un objet pourrait cesser d'être une œuvre d'art et perdre son « statut de candidat à l'appréciation ». Une fois le statut conféré par x ou y, on peut supposer qu'il est relativement difficile, pour ne pas dire impossible, d'arracher à l'objet un tel statut, de le « débaptiser » ou de l'« excommunier » hors du champ des œuvres d'art. Par quoi l'on rejoint le caractère cumulatif ou conjonctif du concept d'art évoqué en commençant. Cette stabilisation de l'artisticté est nettement plus forte et explicite chez Levinson. Elle tient au rôle central joué par la notion d'intention au sein de la définition. Puisque l'artisticté dépend du type d'intention ayant présidé à la production de l'objet, et que cette intention n'est guère susceptible de mutations ou de réévaluations *ex post facto*, il semble bien que la question de savoir si un objet est ou non « de l'art » soit toujours réglée *ab initio*, depuis la nature de l'intention productrice, et ce, quelles que puissent être par ailleurs les difficultés inhérentes à l'interprétation (par autrui) de la dite intention³⁹. Si un objet est « artistique » « par intention », son artisticté devient indifférente aux mutations de l'histoire et de la réception.

On peut dès lors s'interroger quant à la possibilité d'un anti-essentialisme radical, renonçant tant à l'essentialisme du contenu qu'à celui du statut. C'est cette possibilité que je souhaiterais maintenant examiner à partir de Goodman et de l'article « Quand y a-t-il art ? »⁴⁰. Comme le titre l'indique, toute l'opération de Goodman dans cet article consiste à refuser l'essentialisme de la question « Qu'est-ce que... ? » et à lui substituer la question temporelle, et implicitement occasionnelle ou accidentelle, « Quand... ? » :

On n'arrive pas à reconnaître qu'une chose puisse fonctionner comme œuvre d'art en certains moments et non en d'autres. Pour les cas cruciaux, la véritable question n'est pas « Quels objets sont (de façon permanente) des œuvres d'art ? » mais « Quand un objet fonctionne-t-il comme œuvre d'art ? » – ou plus brièvement, comme dans mon titre, « Quand y a-t-il art ? » [...] Un objet peut être une œuvre d'art en certains moments et non en d'autres.

³⁹ Cf. *supra*, la typologie des « intentions artistiques » qui tente en partie de répondre à ces difficultés.

⁴⁰ N. Goodman, « Quand y a-t-il art ? », *op. cit.*, p. 79-96.

A vrai dire, un objet devient précisément une œuvre d'art parce que et pendant qu'il fonctionne d'une certaine façon comme symbole. Tant qu'elle est sur une route, la pierre n'est d'habitude pas une œuvre d'art, mais elle peut en devenir une quand elle est donnée à voir dans un musée d'art. [...] D'un autre côté, un tableau de Rembrandt cesserait de fonctionner comme œuvre d'art si l'on s'en servait pour boucher une vitre cassée ou pour s'abriter⁴¹.

L'anti-essentialisme de Goodman prend donc ici l'allure d'un hyper-fonctionnalisme : ce n'est pas le statut (artistique) de l'objet qui détermine sa fonction (esthétique), mais très exactement l'inverse. Et encore faut-il préciser que c'est le *fonctionnement* effectif et actuel de l'objet (selon un certain mode de symbolisation qualifié d'« esthétique »), et non une *fonction* stable et générale (encore trop substantielle pour Goodman), qui est ici retenu comme condition d'accès au statut (d'œuvre d'art). Autrement dit, un objet devient « œuvre d'art » dès lors qu'il se met à fonctionner « esthétiquement » (la pierre dans le musée), et cesse de l'être dès lors qu'il fonctionne « autrement » (le Rembrandt utilisé pour boucher une vitre cassée).

Je ne m'appesantirai pas ici sur la manière dont Goodman s'efforce de caractériser de façon purement sémiotique ce qu'il appelle le « fonctionnement esthétique » d'un objet. Dans « Quand y a-t-il art ? », Goodman reprend la liste des quatre « symptômes de l'esthétique » fournie dix ans plus tôt dans *Langages de l'art* : la densité syntaxique, la densité sémantique, la saturation relative, et l'exemplification⁴², à laquelle il ajoute un cinquième et dernier symptôme, la référence multiple et complexe⁴³. Aussi complexes que puissent être ces différents « symptômes », ils font tous signe vers une même focalisation de l'attention du spectateur sur le symbole lui-même plutôt que sur ce à quoi il se réfère : en somme, c'est la « non-transparence » du symbole qui devient l'indice principal de son fonctionnement esthétique.

Mais, en reprenant ainsi directement les « symptômes de l'esthétique », taillés pour décrire sémiotiquement la relation esthétique à l'objet, Goodman semble substituer à la question « Quand y a-t-il art ? » une tout autre question, à savoir : « Quand y a-t-il relation esthétique aux objets ? ». Or la difficulté est que n'importe quel objet peut se mettre à « fonctionner esthétiquement » (il suffit que le sujet adopte l'attitude interprétative adéquate) et que, réciproquement, n'importe quelle œuvre d'art peut à tout moment cesser de « fonctionner esthétiquement » (il suffit de s'en servir autrement, ou de ne pas s'en servir du tout). Autrement dit, on ne peut passer ainsi sans médiation de l'esthétique à l'artistique, sauf à assumer pleinement l'absorption du statut artistique (de l'objet) dans la contingence de la relation esthétique (initiée par le sujet). Dans un premier temps, Goodman semble pleinement assumer une telle absorption, et ce faisant, la dilution de l'artistique dans la relation esthétique : la pierre devient œuvre d'art dès lors qu'on la considère esthétiquement, et le tableau de Rembrandt cesse d'être œuvre d'art dès lors qu'on l'utilise pour boucher un trou. Cependant, le caractère massivement paradoxal et contre-intuitif d'une telle assertion oblige assez rapidement Goodman à nuancer son propos :

⁴¹ *Ibid.*, p. 90.

⁴² N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968 ; *Langages de l'art*, J. Morizot (tr.), Nîmes, Chambon, 1990, « Symptômes de l'esthétique », p. 295-298.

⁴³ N. Goodman, « Quand y a-t-il art ? », *op. cit.*, p. 91. Pour un commentaire détaillé de ces « quatre symptômes + un » (dont la technicité philosophique est assez redoutable), je me permets de renvoyer à G. Genette, *L'Œuvre de l'art*, t. 2, *La Relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, dans la section intitulée « Symptômes de l'attention esthétique », p. 41-70.

Peut-être est-ce exagérer le fait ou parler de façon elliptique que de dire qu'un objet est de l'art quand et seulement quand il fonctionne symboliquement. Le tableau de Rembrandt demeure une œuvre d'art, comme il demeure un tableau, alors même qu'il fonctionne comme un abri ; et la pierre de la route ne peut pas au sens strict devenir de l'art en fonctionnant comme art. [...] Qu'un objet soit de l'art [...] dépend de l'intention ou du savoir qu'il fonctionne, parfois ou habituellement, toujours ou exclusivement, comme tel⁴⁴.

En réduisant l'artisticité au fait du fonctionnement esthétique de l'objet (nécessairement intermittent et discontinu), Goodman aboutit à un rabattement de l'artistique sur l'esthétique. Mais, puisque c'est bien d'« art » dont il est question dans l'article et son titre (même transformé de « Qu'est-ce que... ? » en « Quand y a-t-il... ? »), on est finalement contraint, à rebours de la thèse initiale, de resubstantialiser le fonctionnement esthétique des objets (artistiques), c'est-à-dire de le stabiliser en une fonction plus ou moins pérenne, en invoquant soit un savoir quant à la fréquence empirique du fonctionnement esthétique, soit un savoir quant au type d'intention ayant présidé à la production de l'objet. Cette stratégie, déjà en germe dans le passage que je viens de citer, est pleinement développée par G. Genette dans son long commentaire de l'article⁴⁵, où il opte clairement pour la solution de l'intention :

Pour qu'un objet soit une œuvre d'art, il faut et il suffit qu'il procède d'une intention esthétique, si accessoire puisse-t-elle être par rapport à sa fonction pratique ; et pour qu'il fonctionne comme tel, et fasse l'objet d'une relation artistique, il suffit qu'on lui prête une telle intention à un tel degré, sans plus⁴⁶.

Malgré toutes les modalisations et toutes les nuances dont G. Genette ne manque pas d'assortir sa thèse, c'est bien à une stabilisation du statut que l'on assiste ici à travers le recours à la notion d'intention. Certes, le fonctionnement (esthétique) reste en lui-même labile et intermittent, puisqu'il demeure dépendant de l'attribution effective (par un sujet récepteur) d'une intention esthétique comme cause (ne serait-ce que partielle) de l'objet. Cependant, le premier membre de la citation (« pour qu'un objet *soit* une œuvre d'art... ») libère clairement le statut et la fonction artistiques de tout fonctionnement esthétique actuel : indépendamment de toute activation réelle, l'œuvre demeure œuvre pour l'éternité, dès lors qu'elle a procédé d'une intention esthétique (mais qui pourra jamais pleinement le prouver ?), si minime ou accessoire que celle-ci puisse être.

G. Genette n'est ici qu'un exemple parmi d'autres. Tous ceux qui se sont appuyés sur la sémiotique goodmanienne et les « symptômes de l'esthétique » pour proposer une définition de l'art se sont vus contraints d'adoucir, voire de renier, l'anti-essentialisme radical de Goodman. La stratégie est la suivante : on dispose avec Goodman d'une caractérisation générale de la relation esthétique à l'objet (les « symptômes ») ; il est alors aisé de proposer une définition de l'œuvre d'art comme artefact dont la visée spécifique serait d'instaurer un tel type de relation. C'est la stratégie adoptée par Genette, dès le tome 1 de *L'œuvre de l'art*, dans la définition provisoire qu'il propose : « Une œuvre d'art est un objet esthétique intentionnel, ou ce qui revient au même : une œuvre d'art est un artefact à

⁴⁴ N. Goodman, « Quand y a-t-il art ? », *op. cit.*, p. 93.

⁴⁵ G. Genette, *L'Œuvre de l'art*, t. 2, *La Relation esthétique*, *op. cit.*, chap. 3 « La fonction artistique », section « Le quoi et le quand », p. 252-274.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 271.

fonction esthétique »⁴⁷, le tome 2 (et notamment le passage que j'ai cité plus haut) se chargeant d'apporter les nuances et les modalisations nécessaires. C'est également la stratégie adoptée par R. Pouivet, quoique sur un mode plus brutal et très franchement substantialiste : « Une œuvre d'art est une substance artefactuelle dont le fonctionnement esthétique détermine la nature spécifique »⁴⁸. Ce que nous apprennent ces diverses tentatives, c'est une fois de plus l'impossibilité de passer sans médiation de l'esthétique à l'artistique : l'anti-essentialisme de Goodman, quoique cohérent avec son nominalisme radical, devient parfaitement intenable dès lors qu'il s'agit de proposer une véritable définition de l'art. D'où les étonnantes hésitations de « Quand y a-t-il art ? » ; d'où également les divers aménagements, voire reniements (modérés ou profonds) proposés par ses commentateurs. Ce qui peut se résumer ainsi : soit l'on refuse jusqu'au bout l'essentialisme du statut, et c'est alors la question même de la définition qu'il convient de récuser, en bon nominaliste, plus fermement encore que ne le fait Goodman dans son texte ; soit c'est bien d'entreprise définitionnelle qu'il s'agit, auquel cas on est nécessairement contraint de stabiliser les statuts et les fonctions. En d'autres termes, on n'échappe pas si facilement à l'essentialisme du statut, sauf à renoncer complètement au projet définitionnel.

La négativité de l'essence comme moteur intra-artistique

Que retenir de ce chemin, essentiellement négatif ?

L'essentialisme du statut fait, semble-t-il, partie intégrante de tout projet définitionnel, et la stratégie de Goodman ne peut en définitive qu'être contradictoire ou autodestructrice. L'alternative se situerait donc entre « essentialisme- » et « anti-essentialisme-du-contenu ». Le choix qui s'offre à nous est alors particulièrement insatisfaisant : d'un côté, des définitions énonçant quelque chose quant à l'essence de l'art, mais logiquement mal formées et empiriquement fausses, de l'autre, des « définitions-emballages », subsumant parfaitement ce qui doit l'être, mais ne nous apprenant strictement rien quant à la notion elle-même. Revenant à la « sagesse » de Weitz, je plaide pour le refus d'une telle alternative et, finalement, pour l'abandon de l'entreprise définitionnelle. La question « Qu'est-ce que l'art ? », saisie depuis le discours philosophique, est soit un problème scolastique (neutralité et vacuité axiologiques des définitions analytiques), soit un subterfuge faisant passer pour descriptive une question qui en elle-même n'a rien de définitionnel : « Qu'est-ce que l'art véritable ? », « Qu'est-ce que le bon art ? » (normativité implicite des « définitions » traditionnelles).

Mais ce refus *philosophique* de l'alternative (et, plus généralement, du projet définitionnel lui-même) n'implique pas que la question « Qu'est-ce que l'art ? » ne puisse pas être récupérée à un autre niveau. On se souvient de la réhabilitation des définitions traditionnelles proposée par Weitz : prises pour ce qu'elles sont (à savoir, des évaluations et non des descriptions), elles incorporent et formalisent tout un ensemble de thèses, de débats et de jugements, quant à ce qui peut constituer la valeur d'une œuvre et, plus généralement, de l'art. Cette réhabilitation doit à la fois être nuancée et radicalisée. Si la question « Qu'est-ce que l'art ? » ou « Qu'est-ce qu'un art ? » est philosophiquement inerte et aboutit au type de dilemme rencontré plus haut, elle demeure en revanche

⁴⁷ G. Genette, *L'Œuvre de l'art*, t. 1, *Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 10.

⁴⁸ Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Nîmes, Chambon, 1999, p. 61 ; définition reprise dans *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Paris, Vrin, 2007, p. 67.

particulièrement efficiente *d'un point de vue artistique*. La question réflexive de l'essence (de *l'art* ou d'*un art*) a toujours été l'un des moteurs les puissants des évolutions artistiques. Par *soustraction*: « Qu'est-ce qui dans ma pratique d'artiste n'est pas *essentiellement* artistique (et dès lors doit être abandonné) ? », « Qu'est-ce qui dans ma pratique de peintre n'est pas *essentiellement* pictural (et dès lors doit être abandonné) ? ». On trouverait dans le modernisme de Greenberg l'exemple paradigmatique d'une telle téléologie soustractive. Mais aussi par *adjonction*: « Jusqu'où puis-je aller dans ma pratique d'artiste sans pour autant cesser de « faire de l'art » ? », « Jusqu'où puis-je aller dans ma pratique de « peintre » sans pour autant cesser de « faire de la peinture » ? ». Le « post-modernisme » nous a habitués à ce genre de stratégie adjonctive qui, par transgressions et élargissements successifs, nous oblige à une réflexion sur les limites contingentes de l'art (ou d'un art) en un moment donné de son histoire.

Quelle que soit cette puissance artistique de l'essence, *soustractive* ou *adjonctive*, il faut bien voir que son efficacité est avant tout *négative*. C'est d'abord comme négation de l'être-là empirique, comme refus des routines pratiques, des normes et des évidences établies, comme rejet de tout ce qui semble aller de soi et se révèle pourtant sans fondement, que la question de l'*essence* (de l'art, d'un art) déploie sa puissance artistique. Puissance essentiellement acide et dissolvante, donc. Dès lors, plutôt que d'arraisonner cette puissance sous la forme d'une essence normative, ou à l'inverse de la vider de tout contenu dans une scolastique définitionnelle où l'on gagne (ou perd, mais cela revient au même) à tous les coups, la tâche de la philosophie de l'art consiste peut-être, plus simplement, dans l'analyse et la mise au jour, toujours historique, toujours empirique, de ces pouvoirs négatifs de l'essence entendue comme question réflexive. C'est un programme qui s'esquisse ici, lequel ne pourra se réaliser qu'ailleurs.

Bibliographie

- ADORNO, Theodor W. « L'art et les arts ». *L'art et les arts*. Paris : Desclée de Brouwer, 2002 : 43-74.
- ARISTOTE. *La Poétique*. R. Dupont-Roc et J. Lallot (éd. et tr.). Paris : Seuil, 1980.
- DANTO, Arthur. « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, LXI (1964) : 571-584.
- « Le monde de l'art ». LORIES, Danielle (dir. et tr.). *Philosophie analytique et esthétique*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1988 : 183-198.
- DICKIE, George. « Defining Art II ». LIPMAN, Matthew (dir.). *Contemporary Aesthetics*, Boston : Allyn & Bacon, 1973.
- « Définir l'art ». GENETTE, Gérard (dir.). *Esthétique et Poétique*. Paris : Seuil, 1992 : 9-32.
- GENETTE, Gérard. *L'œuvre de l'art*, t. 1, *Immanence et transcendance*. Paris : Seuil, 1994.
- *L'œuvre de l'art*, t. 2, *La Relation esthétique*. Paris : Seuil, 1997.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art : An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis : Bobbs-Merrill, 1968.
- « When Is Art ? ». *The Arts and Cognition*. PERKINS, David (dir). Johns Hopkins UP, 1977. Repris dans GOODMAN, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis : Hackett, 1978.
- *Langages de l'art*. J. Morizot (tr.). Nîmes : Chambon, 1990.
- « Quand y a-t-il art ? ». *Manières de faire des mondes*. M.-D. Popelard (tr.). Nîmes : Chambon, 1992 : 79-96.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. A. Philonenko (éd. et tr.). Paris : J. Vrin, 1993.
- LEVINSON, Jerrold. « Defining Art Historically », *British Journal of Aesthetics*, 19 (1979) : 21-33.
- « Pour une définition historique de l'art ». *L'Art, la musique et l'histoire*. J.-P. Cometti et Roger Pouivet (tr.). Paris : L'Éclat, 1998 : 15-43.
- POUIVET, Roger. *L'Ontologie de l'œuvre d'art*. Nîmes : Chambon, 1999.
- *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?* Paris : Vrin, 2007.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'Art de l'âge moderne*. Paris : Gallimard, 1992.
- SHUSTERMAN, Richard. *L'Art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Ch. Noille (tr.). Paris : Minuit, 1991.
- WEITZ, Morris. « The Role of Theory in Aesthetics », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV (1956) : 27-35.
- « Le rôle de la théorie en esthétique ». Danielle LORIES (dir. et tr.). *Philosophie analytique et esthétique*. Paris : Klincksieck : 27- 40.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Recherches philosophiques*. F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero et al. (tr.) ; avant-propos et appareil critique d'É. Rigal. Paris : Gallimard, 2005.

À propos de l'auteur

Après une formation en danse classique et contemporaine, Frédéric Pouillaude intègre l'École normale supérieure de la rue d'Ulm (Paris). Agrégé et docteur en philosophie, il est maître de conférences à l'Université Paris-Sorbonne, où il dirige le « Centre Victor Basch (recherches en esthétique et philosophie de l'art) ». Sa thèse a été publiée sous le titre *Le Désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

Lien vers la page personnelle de l'auteur sur le site de l'Université Paris-Sorbonne : <http://www.paris-sorbonne.fr/l-universite/nos-enseignants-chercheurs/article/pouillaude-frederic?lettre=p>

Lien vers le site du Centre Victor Basch : <https://sites.google.com/site/centrevictorbasch/>

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de *Quaderna*. Les textes figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de *Quaderna*, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.