



Contribution à un dictionnaire / une
encyclopédie

2020

Accepted
version

Open
Access

This is an author manuscript post-peer-reviewing (accepted version) of the original publication. The layout of the published version may differ .

Art

Bonard, Constant; Humbert-Droz, Steve

How to cite

BONARD, Constant, HUMBERT-DROZ, Steve. Art. In: L'encyclopédie philosophique. Kristanek , M. (Ed.). [s.l.] : [s.n.], 2020.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:130638>

Art

RESUME

Dans cette entrée, après une introduction qui servira de cadre à notre discussion (section 1.), nous allons présenter et analyser des définitions du concept « Art ». Nous discuterons brièvement les définitions classiques les plus influentes puis nous nous concentrerons sur les principales définitions contemporaines.

Nous verrons pourquoi les définitions classiques sont aujourd'hui considérées comme insatisfaisantes (2.a.), et comment les philosophes, à partir de la seconde moitié du XX^{ème} ont tenté de pallier leurs défauts. Dans les grandes lignes, le problème principal soulevé à l'encontre des théories classiques est qu'elles cherchent toutes l'essence de l'art dans un trait caractéristique qui serait reconnaissable dans les œuvres elles-mêmes. Les théories contemporaines répondent à ce problème principalement de quatre façons, comme on le verra dans les sections 2.b à 2.d. Les théories sceptiques (2.b.) défendent qu'il est dès lors impossible de définir l'art – qu'on peut au mieux en donner certains caractères typiques, des airs de famille. Les théories relationnalistes (2.c.) défendent que ce qui fait qu'une chose est de l'art est à trouver en dehors de celle-ci, notamment dans les relations qu'elle entretient avec son contexte de création ou de présentation. Les théories néo-classiques (2.d.) continuent à chercher l'essence de l'art dans un trait caractéristique reconnaissable dans les œuvres elles-mêmes tout en prenant en comptes les réactions sceptiques ou relationnalistes. Enfin, la théorie du 'renvoi de la balle' (2.e.) défend que l'on ne peut pas définir l'art mais seulement des sous-catégories comme la musique, la sculpture, les installations, les performances, etc.

Nous présenterons les avantages et les inconvénients principaux des théories contemporaines. Nous verrons qu'aucune n'est dénuée de problèmes, expliquant pourquoi il n'existe pas de consensus sur une définition de l'art aujourd'hui. Nous verrons également que – à l'exception d'un certain scepticisme qui jette, semble-t-il, trop vite l'éponge – chacune de ces théories amène, par son originalité, à une compréhension nouvelle et plus profonde de cette notion extrêmement complexe qu'est le concept « Art ».

Table des matières

ART	1
RESUME	1
1. INTRODUCTION	2
A. ONTOLOGIE VS. SEMANTIQUE	3
B. EXPLENANDUM	4
C. DESIDERATA	5
2. DEFINITIONS DE L'ART	7
A. LES DEFINITIONS CLASSIQUES	7
I. <i>MIMESIS</i>	7
II. <i>EXPRESSIVISME</i>	10
III. <i>FORMALISME</i>	13
B. LA REACTION SCEPTIQUE	16
I. <i>WEITZ</i>	16
II. <i>GAUT</i>	18
III. <i>LES LIMITES DU SCEPTICISME</i>	19
C. LES THEORIES RELATIONNALISTES	20
I. <i>L'INSTITUTIONNALISME</i>	20
II. <i>L'HISTORICISME</i>	25
D. LE NEO-FORMALISME	33
I. <i>AVANTAGES DU FORMALISME FONCTIONNALISTE</i>	35
II. <i>LES LIMITES DU FORMALISME FONCTIONNALISTE</i>	36
E. LE RENVOI DE LA BALLE (“BUCK PASSING”)	39
I. <i>LES AVANTAGES DU RENVOI DE LA BALLE</i>	41
II. <i>LES LIMITES DU RENVOI DE LA BALLE</i>	45
3. CONCLUSION	47
A. TROIS TYPES DE STRATÉGIES	48
B. DEUX SOLUTIONS POSSIBLES	49
REMERCIEMENTS	51
4. BIBLIOGRAPHIE	51

1

1. INTRODUCTION

Un beau matin de Noël, Sam, Maria contemplent le magnifique sapin décoré par Marc.

Marc – Alors ?

Sam – Oui, pas mal...

2

Marc – Tu plaisantes ? Il s’agit d’une véritable œuvre d’art !

Maria – A la différence près qu’il est exposé... dans ton salon.

Marc – Mais l’important c’est qu’il soit Beau ! Qu’est-ce que tu me parles de mon salon ?

Sam (*pointant vers le tableau entièrement blanc accroché au mur*) – En même temps, cette toile d’Antrios ne m’a l’air ni Beau ni Laid et pourtant on l’inclue dans la famille de l’art.

Maria – Evidemment, puisqu’Antrios est un artiste reconnu.

Marc – Je maintiens que mon sapin est un chef-d’œuvre, même si c’est un chef-d’œuvre inconnu.

Sam – De toute manière, l’art, vous savez, on ne peut pas s’entendre sur ce que c’est vraiment...

La question « Qu’est-ce que l’art ? » a été qualifiée de la plus vénérable de l’esthétique (Levinson 1979) en raison à la fois de sa centralité dans les débats de la vie quotidienne comme dans ceux des experts mais aussi de sa difficulté. Pour distinguer un objet banal d’une œuvre d’art, les philosophes ont penché vers différentes solutions. Certains se concentrent sur des aspects formels, comme Marc, d’autres sur des aspects plus sociétaux, comme Maria, et d’autres enfin, comme Sam, s’enorgueillissent d’une autre solution : il n’y aurait pas de définition de l’art.

Dans cette entrée, après quelques considérations introductives, nous étudierons des positions similaires à celles de nos trois amis et quelques autres des positions les populaires en philosophie aujourd’hui.

a. **Ontologie vs. sémantique**

La question « qu’est-ce que l’art ? » peut être comprise d’au moins deux façons différentes : comme une question sémantique ou comme une question ontologique.

La question sémantique se rapporte au sens, ou signification, du mot « art », à l’utilisation qu’on en fait quand on parle, voire aux représentations mentales qu’il exprime. Lorsque Serge, dans la pièce de Yasmina Reza se procure un tableau blanc, ses amis se demandent s’il s’agit bien

d'une œuvre d'art. On peut, en effet, se demander quelles sont les *conditions nécessaires et suffisantes* pour savoir si un tel tableau tombe effectivement dans la catégorie des œuvres d'art.

La question ontologique se rapporte à la nature des *objets d'art eux-mêmes* (par « objet », nous entendons non seulement les objets physiques, mais également les entités telles que les performances, les histoires racontées, les structures abstraites, etc.). Dans *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, les autorités décident de brûler tous les livres, mais Guy Montag (le protagoniste) parvient à apprendre par cœur les suites de phrases qui constituent une œuvre de fiction et ainsi, semble-t-il, à la sauver de la destruction. Ainsi, un roman semble exister par l'instanciation d'une suite de phrases, que cela soit dans la tête de Guy ou sur du papier. Par contraste, si l'on brûle un tableau, il semble bien qu'il n'existerait plus, même si on en possède des représentations photographiques extrêmement fidèles. Se demander quel type d'objet est une œuvre d'art (un objet concret ? une suite de phrase ?), quelles sont ses conditions de persistance, de création, ou d'identité revient à se poser des questions ontologiques. C'est une autre façon de se demander « qu'est-ce que l'art ? » qu'à travers la question sémantique.

Dans cette entrée, nous nous intéresserons principalement à la question sémantique de l'art en général, puis de la définition de différents types d'art. Nous ne toucherons que brièvement à des questions ontologiques dans la section 2.e.i.

b. Explanandum

Notons en préambule que ce que l'on exprime avec le mot « Art », le concept qu'il s'agira d'élucider dans cette entrée et dont nous présenterons des définitions, a une origine relativement récente. Ainsi, la distinction entre « Art » et « Artisanat » n'existait pas avant le XVIII^e siècle (Kivy 1997, chap. 1). Les termes comme « *ars* » (en latin) et « *tekhne* » (en grec), relativement proches du concept « Art » d'aujourd'hui, réfèrent également à des métiers ou techniques comme la charpenterie ou la forgerie aussi bien qu'au dessin et à la musique. Or, aujourd'hui, on entend par « Art » un ensemble de choses plus restreint que la conjonction de l'art et de l'artisanat. Cette différence terminologique ne veut évidemment pas dire qu'il n'existait pas d'art chez les Anciens, ni même qu'ils ne possédaient pas de concepts s'approchant de notre définition actuelle, mais plutôt que nous ne pouvons pas partir du principe que nos définitions et les leurs doivent coïncider. Des remarques similaires peuvent être faites pour les notions non-occidentales voisines, comme la notion hindoue de *kala* (कला) qui n'est pas tout à fait identique

à ce qu'on entend par « Art ». Néanmoins, bien sûr, ce qu'on entend par « Art » inclue également d'innombrables œuvres indiennes. Ainsi, les définitions qui nous s'intéresseront sont aussi censées s'appliquer à aux arts anciens et non-occidentaux, bien que nous nous focaliserons sur un concept contemporain et occidental.

Pour ces raisons, nous nous concentrerons presque uniquement sur les définitions de l'art que les philosophes occidentaux du XXe et XXIe siècles ont données. Par ailleurs, le projet de définir l'art, d'en donner des conditions nécessaires et suffisantes, a surtout été poursuivi par la tradition dite « analytique » et c'est sur celle-ci que l'on se focalisera. Notons enfin que la grande majorité des définitions auxquelles nous allons nous intéresser définissent l'art à travers le concept d'œuvre d'art et ce dernier sera donc au centre de cette entrée – pour un essai d'histoire de l'art qui cherche à montrer qu'il existe des artistes sans œuvres, voir Jouannais (1997).

c. Desiderata

Malgré l'immense diversité des définitions de l'art, les philosophes peuvent s'accorder sur un ensemble de critères minimaux qu'une bonne définition doit remplir pour respecter à la fois l'usage de sens commun et un usage plus technique (en histoire de l'art, en esthétique, ...) tout en évitant les trivialités (Adajian, 2018; Dutton, 2006; Lamarque, 2010). Nous pouvons classer ces desiderata en trois classes : les objets qu'une définition doit inclure, ceux qu'elle doit exclure et les cas limites.

Ce qu'une définition de l'art doit inclure :

- L'art médiocre
- L'art produit par des personnes qui ne possèdent pas le concept « Art »
- L'art possible (futur, extraterrestre, ...)

Le premier point touche à ce qu'on peut appeler le projet *descriptif* d'une définition d'art. Comme l'ont relevé les philosophes Morris Weitz (1956/1988) et George Dickie (1973/1992), nous employons tantôt le mot « art » de manière descriptive, tantôt de manière évaluative – « Ton couscous est une véritable œuvre d'art ! ». Dickie fait remarquer dans *Définir l'art* que, par le passé, l'on a souvent confondu l'usage descriptif et évaluatif (ou prescriptif) du terme. En introduisant comme desideratum l'art médiocre, l'on exclue l'usage évaluatif. Une première

raison pour cela concerne le respect du sens commun comme la pratique de la critique : on parle volontiers d'une « mauvaise pièce », d'un « livre qui nous tombe des mains », de chansons « d'une vulgarité sans nom », sans pour autant nier qu'il s'agisse d'œuvres d'art – dans le sens descriptif. Notons néanmoins qu'une « réussite minimale » est nécessaire pour qu'un objet puisse être une œuvre d'art. Ainsi, si Sandrine tentait de jouer une sonate de violon sans jamais avoir touché un instrument de sa vie, elle risque d'échouer à produire quelque chose d'identifiable comme une œuvre d'art. Ce n'est pas qu'elle aurait joué une « mauvaise pièce » mais plutôt qu'elle n'aurait pas réussi à produire la pièce musicale qu'elle cherchait à jouer.

Le second desideratum concerne la possibilité de produire de l'art sans en posséder le concept. Tout l'art d'avant le XVIIIe siècle, l'art non-occidental ainsi qu'une partie de l'art brut ont été produits par des personnes qui ne possèdent pas la notion contemporaine « Art ». Une bonne définition ne doit donc pas nécessiter que l'artiste possède une telle notion pour produire de l'art.

Le troisième desideratum est en lien avec l'art possible. Une définition digne de ce nom est plus qu'une hypothèse de travail pour capturer ce qui existe déjà, elle doit être utile pour des utilisations futures ou pas encore découvertes. En considérant le bouleversement qu'a subi l'art traditionnel au XXe siècle (avec l'émergence du cinéma, de la performance, de l'art conceptuel, etc.), ce critère revête une importance particulière pour les définitions contemporaines de l'art.

Ce qu'une définition de l'art doit exclure :

- Les objets purement naturels
- Les artefacts non-artistiques (y compris ceux qui ont une fonction esthétique)
- Ce qui se veut être de l'art mais a complètement raté

L'un des rares consensus en esthétique est qu'une œuvre d'art est un artefact – i.e. un objet créé intentionnellement dans un certain but (Preston, 2018). Bien qu'un arbre ou les plumes d'un paon possèdent des qualités esthétiques indéniables, nous ne les qualifions pas d'œuvre d'art au sens descriptif – à moins de penser qu'un demiurge les a conçus.

Une bonne définition de l'art doit par ailleurs exclure certains artefacts pourvus de qualités esthétiques. Même si le fabricant d'un lacet de chaussures, d'un clou ou d'une sonnerie d'alarme a pu intentionnellement les pourvoir de propriétés esthétiques, cela ne semble pas pour autant suffisant. Il est possible de créer des artefacts esthétiques non-artistiques. Notons par

ailleurs qu'il serait également possible de créer des lacets de chaussures qui soient des œuvres d'art. Néanmoins, ce n'est pas le cas pour la plupart d'entre eux.

Enfin, comme nous l'avons signalé avec l'exemple concernant la tentative ratée de jouer une sonate de violon, il est possible de vouloir intentionnellement créer une œuvre d'art et d'échouer en produisant un objet qui ne soit pas une œuvre d'art. Ce cas doit être distingué des cas d'art médiocre discutés plus haut qui, malgré leurs défauts esthétiques, parviennent à être des œuvres d'art (des sonates, des romans, etc.).

Reste un dernier desideratum :

- Les cas limites

Une bonne définition doit être suffisamment flexible pour rendre compte des très nombreux cas limites se trouvant dans des domaines aussi divers que le sont les dessins d'enfants, les berceuses, les peintures produites par les animaux, la cuisine, les rituels, les blagues, les *playthrough* sur YouTube, les brouillons, etc.

La plupart des définitions contemporaines respectent ces desiderata ou considèrent les difficultés posées par certains d'entre eux ; toutefois, les définitions datant d'avant la seconde moitié du XXe siècle semblent rencontrer plus de difficultés, comme nous allons maintenant le voir.

2. DEFINITIONS DE L'ART

a. Les définitions classiques

Bien que nous allons nous concentrer sur les définitions modernes ou contemporaines, il vaut la peine de se pencher brièvement sur la définition qui a prévalu durant presque 2000 ans.

i. Mimèsis

1. Les Anciens

Platon, Aristote et leurs contemporains regroupaient sous le nom de *technê mimèsis* la plupart de ce que nous appelons « art » aujourd'hui. Dans la République ou la Poétique, on s'intéresse

bien à des travaux qui seraient indéniablement considérés comme des œuvres d'art aujourd'hui : les poèmes d'Homère, les sculptures de Phidias, des œuvres musicales, architecturales, picturales, etc.

La mimèsis consiste en une imitation du naturel, pris dans le sens où l'art/l'artisanat doit représenter des mouvements, formes, émotions, concepts, etc. que l'on trouve dans la nature, chez les êtres humains, voire les dieux. Il ne s'agit pas d'atteindre un hyper-réalisme (à la Duane Hanson) ou d'un naturalisme (à la Zola) mais de représenter certaines situations possibles de la vie réelle. Pour Platon et Aristote, il s'agit surtout de représenter des [universaux, des propriétés, qualités ou autres caractéristiques pouvant être exemplifiées dans diverses situations.](#)

De façon peut-être surprenante, notons que même une musique purement instrumentale était considérée comme ayant pour but d'imiter. En effet, au-delà de la représentation de chants d'oiseaux ou de la voix humaine, on considérait que la musique pouvait ressembler aux mouvements de l'âme et ainsi imiter les émotions, les humeurs, voire les traits de caractère (vices et vertus) des êtres sensibles.

« ... rien n'est plus puissant que le rythme et les chants de la musique, pour imiter aussi réellement que possible la colère, la bonté, le courage, la sagesse même et tous ces sentiments de l'âme, et aussi bien tous les sentiments opposés à ceux-là. » (Aristote, *Politique*, trad. Pellegrin, 1340a).

De ce point de vue, il n'y a donc pas d'art non-représentationnel.

Il existe de grandes différences d'opinion entre différents tenants de la théorie mimétique de l'art, notamment en ce qui concerne quel est le but de la *technê mimèsis*. Platon semble accorder peu de valeur intrinsèque à cette activité et va jusqu'à exclure les poètes de sa République (Livre X) tandis qu'Aristote voit une grande valeur à l'art imitatif, en particulier dans sa capacité à éduquer l'âme en régulant les passions (*ethos*), ce qui permet par ailleurs la fameuse catharsis :

« Certains sont possédés par ce mouvement [de l'âme], mais nous voyons que, quand ces gens ont eu recours aux mélodies qui jettent l'âme hors d'elle-même, ils sont ramenés du fait des mélodies sacrées, à leur état normal comme s'ils avaient pris un remède provoquant une purification. » (Aristote, *Politique*, trad. Pellegrin, 1342a9-10 ; voir aussi Aristote, *Poétique*, 1449b)

Pour un développement sur ces idées, voir notamment Zagdoun (2011).

1. Les Modernes : le cas Batteux

L'idée de l'art mimétique fut hégémonique pendant environ deux millénaires. En témoigne Charles Batteux qui, dans *Les beaux-arts réunis à un même principe* (1746), défend que l'essence des beaux-arts est leur capacité de représenter. En particulier, il les considère comme un assemblage de règles pour imiter ce qu'il y a de Beau dans la Nature.

« ... les arts, dans ce qui est proprement art, ne sont que des imitations, des ressemblances qui ne sont point la nature, mais qui paroissent l'être ; & qu'ainsi la matière des beaux arts n'est point le vrai, mais seulement le vraisemblable » (Batteux 1746 : 1, chap. 2, §14)

Il est intéressant de noter que lorsque Batteux écrit ses lignes, il est confronté à un développement sans précédent de musique dont le but n'est pas d'imiter quoi que ce soit. Emergent à cette époque les genres du concerto, du *ricercare*, ou de la sonate. Batteux, comme nombre de ses contemporains tels Rousseau ou Fontenelle, s'oppose à l'idée d'une musique non-représentationnelle :

« La musique & la danse peuvent [...] s'égarer, l'une dans des caprices, où les sons s'entrechoquent sans dessein ; l'autre dans des secousses & des sauts de fantaisie : mais ni l'une ni l'autre, elles ne sont plus alors dans leurs bornes légitimes. Il faut donc pour qu'elles soient ce qu'elles doivent être, qu'elles reviennent à l'imitation : qu'elles soient le portrait artificiel des passions humaines. » (Batteux 1746 : 1, chap. 2, §§14-15.)

2. Les limites de la mimèsis

Un premier problème de cette théorie est que l'imitation (mimèsis) ne serait pas une condition nécessaire à la définition de l'art. Il semble évident aujourd'hui que l'art abstrait – à savoir des œuvres qui ne représentent rien – est possible. Contrairement à ce qu'affirmait Batteux, l'art qui ne représente rien n'est pas défectueux. En déplaise à Rousseau, qui affirmait en 1764 à propos de la sonate, une musique non-représentationnelle, « J'ose prédire qu'un goût si peu naturel ne durera pas. », la peinture, la sculpture et d'autres formes d'art abstraites abondent aujourd'hui.

Néanmoins, une lecture plus charitable de la mimèsis y verrait un critère moins fort qu'une représentation figurative évidente. Par exemple, Philippe Schlenker (2017) défend que toute musique, aussi abstraite soit-elle, représente en un certain sens ce à quoi elle ressemble sous

certaines aspects. Par exemple, on s'imagine aisément en écoutant certaines sonates tout un tas de formes ou de situations, tantôt joyeuses et animées, tantôt mélancoliques et sombres, qui correspondent plus ou moins aux rythmes, aux mélodies et à l'harmonie de la musique. Cela est illustré dans l'œuvre d'Oskar Fischinger dont le travail a notamment inspiré la séquence de la *Toccata* de Bach dans *Fantasia* de Walt Disney. Ces images mentales ou ces animations possèdent certaines propriétés communes avec la musique qui permettent d'établir une certaine ressemblance mimétique, éventuellement métaphorique. De façon semblable, Roger Scruton (1999) défend que comprendre toute musique revient à comprendre les métaphores spatiales que la musique incarne. En ce sens-là, et en appliquant cette idée à d'autres arts abstraits que la musique dite « absolue », tout art, même s'il n'a pas pour but d'être représentationnel, est néanmoins mimétique. La mimésis serait alors un critère *nécessaire*, bien que faible, à la définition d'œuvre d'art. On pourrait même aller jusqu'à défendre, avec Batteux, que si une œuvre d'art n'est pas capable d'évoquer ces images (ces métaphores), elle serait défectueuse.

Néanmoins, ce sauvetage de la théorie mimésis ne permet pas de résoudre un autre problème, qui semble bien être fatal : la mimésis n'est pas une condition *suffisante* pour une bonne définition. En effet, des objets tels que des passeports, des porte-clefs souvenirs ou, plus trivialement, toute phrase dotée de sens sont mimétiques sans pour autant tomber dans la catégorie de l'art. Faute de capturer les objets qui nous intéressent (c.f. les desiderata plus haut), cette théorie est ainsi insatisfaisante.

ii. *Expressivisme*

Des théories expressivistes de l'art ont été défendues par de nombreux philosophes romantiques ou post-romantiques tels Léon Tolstoï (Tolstoï 1898/2016), Robin Collingwood (1938), Benedetto Croce (1866-1952/1991), John Dewey (1934), ou Suzanne Langer (Langer 1941/1996). On se concentrera sur les deux premiers, souvent cités comme des représentants paradigmatiques.

1. Tolstoï

Historiquement, l'hégémonie de la mimésis a été petit à petit remplacée par la théorie expressiviste durant la période romantique. Léon Tolstoï en est un représentant flamboyant. Dans *Qu'est-ce que l'art* (1898/2016), il défend la thèse suivante :

« Évoquer en soi-même un sentiment déjà éprouvé et, l'ayant évoqué, le communiquer à autrui, par le moyen de mouvements, de lignes, de couleurs, de sons, d'images verbales : tel est l'objet propre de l'art. L'art est une forme de l'activité humaine consistant, pour un homme, à transmettre à autrui ses sentiments, consciemment et volontairement, par le moyen de certains signes extérieurs. » (Tolstoï 1898/2016, 58)

Cette thèse expressiviste est particulièrement forte dans le sens où elle implique, d'une part, que l'artiste ressente un sentiment et, d'autre part, que ce sentiment soit évoqué chez son public. D'autres versions de la thèse expressiviste ne nécessitent que l'une ou l'autre de ces conditions mais, pour Tolstoï, tant que le public n'a pas ressenti ce que l'artiste a ressenti, il n'y a pas art.

« Dès que les spectateurs ou les auditeurs éprouvent les sentiments que l'auteur exprime, il y a œuvre d'art. » (*idem*, 58)

Dans un autre sens, elle est moins forte, moins restreintes, que d'autres thèses expressivistes qui nécessiteraient que des *émotions* soient exprimées plutôt que des sentiments. Chez Tolstoï, "sentiment" réfère à un ensemble plus large d'états mentaux qui englobe non seulement les émotions mais aussi d'autres affects et qui lui permet donc de parler d'art même lorsqu'aucune émotion à proprement parler est présente :

« Les sentiments que l'artiste communique à autrui peuvent être d'espèce diverse, forts ou faibles, importants ou insignifiants, bons ou mauvais ; ce peuvent être des sentiments de patriotisme, de résignation, de piété, de volupté ; ils peuvent être exprimés par un drame, un roman, une peinture, une marche, une danse, un paysage, ou une fable ; toute œuvre qui les exprime est, par cela même, de l'art. » (*idem*, 57)

Un problème évident de la thèse selon laquelle le public doit ressentir des sentiments face à une œuvre d'art est posé par l'existence de l'art « froid » : le fait qu'il existe certaines œuvres d'art qui n'ont pas pour but de communiquer des affects. On peut penser à de nombreuses œuvres d'art moderne ou contemporain, comme le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch ou *Empire* de Warhol – un film de 8h en plan fixe de l'Empire State Building. On peut aussi penser à des œuvres d'art plus traditionnelles, tels que le *Lièvre* de Albrecht Dürer (1505), un chef d'œuvre d'observation d'après nature qui, semble-t-il, ne répond pas aux critères expressivistes de Tolstoï.

2. Collingwood

Une théorie expressiviste moins exigeante est défendue par Robin Collingwood (1938). Contrairement à Tolstoï, la théorie de Collingwood ne nécessite pas que le public ressente quoi que ce soit : il suffit que l'artiste ait ressenti certaines "émotions" et les expriment. Qui plus est ces "émotions" ne sont pas restreintes à ce qu'on entend en général par [ce terme aujourd'hui](#) – i.e. un état mental dont le ressenti est positif ou négatif, lié à des tendances à l'action, voire corporel. Selon une interprétation charitable (voir Wiltsher 2018), par "émotions" Collingwood entend une catégorie d'états mentaux encore plus large que les sentiments de Tolstoï, incluant notamment des ressentis perceptifs, comme le fait d'être frappé par un contraste de couleurs ou une combinaison de sons. Il semble que par "émotions" Collingwood entend ce qu'on peut qualifier d'affects au sens large, tout état mental dont l'expérience est ressentie comme positive ou négative.

3. Les limites de l'expressivisme

Bien que la théorie de Collingwood soit riche et sophistiquée, elle semble buter sur le même genre d'objections que la thèse de Tolstoï car elle nécessite que l'artiste ait bien fait l'expérience de ce qui est censé être exprimé dans l'œuvre. Or on peut douter que toute œuvre d'art remplisse ce critère. Par exemple, Edgar Allan Poe dans *Méthode de composition* (1846/1871) déclare avoir écrit *The Raven (Le corbeau)* de manière purement procédurale, « avec la précision et la rigoureuse logique d'un problème mathématique » (p.349), sans ressentir quoi que ce soit qui ressemble aux "sentiments" de Tolstoï ou aux "émotions" de Collingwood.

« De tous les sujets mélancoliques, quel est le plus mélancolique selon l'intelligence universelle de l'humanité ? – La Mort, réponse inévitable. – Et quand, me dis-je, ce sujet, le plus mélancolique de tous, est-il le plus poétique ? – D'après ce que j'ai déjà expliqué assez amplement, on peut facilement deviner la réponse : C'est quand il s'allie intimement à la Beauté. Donc, la mort d'une belle femme est incontestablement le plus poétique sujet du monde [...] » (p.358)

Poe nous dit avoir choisi le thème du corbeau pour illustrer les relations entre certains symboles forts (la mort, la perte d'un être cher, la dépression) et ainsi produire certains effets relatifs à la Beauté chez son lecteur. D'aucun pourrait arguer que Poe a été "frappé" par les effets de complémentarité entre la Mort et la Beauté, mais dès lors que Poe n'en a pas fait l'expérience (par la perception, son histoire personnelle ou son imagination), il est difficile d'avancer que son but était d'exprimer ses sentiments personnels. Bien sûr, il est forcément passé par certains

états mentaux et certains ressentis lors de l'écriture de ce fameux poème, mais il n'est pas nécessaire qu'il ait fait une expérience affective des thèmes utilisés (la Mort, la Beauté) pour avoir créé cette œuvre d'art.

Un dernier problème – pour nous décisif – de la théorie expressiviste est que l'expression d'états affectifs n'est pas une condition *suffisante* pour être une œuvre d'art. Les lettres d'amour, les insultes, les émoticons et quantité d'autres productions humaines ont un but expressif, parfois brillamment atteint, sans pour autant que cela en fasse des œuvres d'art.

Notons enfin que, bien que la théorie expressiviste ait été pratiquement abandonnée aujourd'hui, Nick Wiltsher (2018) défend de façon assez convaincante qu'une légère révision de Collingwood permet d'éviter au moins le reproche que l'expressivité n'est pas nécessaire. Selon Wiltsher, Collingwood entend par « émotion » quelque chose de très varié, qui est présent dans tous les états mentaux conscients, qui se rapproche de ce qu'on entend par *feeling* en anglais. Par « expression », Collingwood entendrait par ailleurs un exercice de « transmutation » de l'émotion (au sens large) dans un médium qui la rend partageable, ce qui requerrait un exercice de l'imagination (Wiltsher 2018 : 771-8). Ainsi comprise toutefois, la théorie expressiviste prête toujours le flanc au reproche de la non-suffisance.

iii. *Formalisme*

A la suite de la période romantique et de l'apex expressiviste, un nouveau courant plus objectiviste et plus proche des revendications contemporaines des artistes abstraits voit le jour. Au lieu de se focaliser sur les ressentis de l'artiste, le formalisme tente de définir l'art en se concentrant sur des critères formels esthétiques. Par cela il faut entendre les propriétés esthétiques des couleurs, des sons, des phrases, des mouvements, etc. Nick Zangwill, un défenseur actuel du (néo-)formalisme (voir section 2.d.i.), les définit comme suit :

« Les propriétés formelles sont les propriétés esthétiques qui sont entièrement déterminées par les propriétés non-esthétiques étroites, alors que les propriétés esthétiques non-formelles sont celles qui sont en partie déterminées par les propriétés non-esthétiques larges. » (Zangwill, 2000: 477, notre traduction).

« Les propriétés étroites d'une œuvre d'art comprennent à la fois les propriétés sensoriels (telles que les couleurs et les sons), ainsi que les propriétés physiques intrinsèques ou concomitantes (telle que se situer à 3 mètres de distance) et toute

disposition à provoquer des réponses qui pourraient être considérées comme partiellement constitutives des propriétés sensorielles ou esthétiques. Les propriétés *larges* d'une œuvre d'art comprennent n'importe quelle autre propriété. » (Ibidem)

Ainsi, parmi les propriétés esthétiques non-formelles des œuvres d'art, on compte l'originalité, le caractère engagé d'une œuvre, des propriétés esthétiques qui dépendent de symboles (par exemple la clef de St-Pierre sur les armoiries de Genève) mais aussi, bien sûr, les propriétés expressives.

1. Clive Bell

L'un des représentants principaux du formalisme est Clive Bell. Selon ce dernier, toute œuvre d'art possède une essence : une propriété à la fois nécessaire et suffisante à sa nature. Il s'agit de ce qu'il appelle "la forme notable" ("*significant form*").

« Il doit y avoir une qualité sans laquelle une œuvre d'art ne peut pas exister [...] Quelle est cette qualité ? Quelle qualité est partagée par tous les objets provoquant nos émotions esthétiques ? Quelle qualité est-elle commune à St-Sophie et les vitraux de Chartres, la sculpture mexicaine, un bol perse, un tapis de Chine, les fresques de Giotto à Padoue et les chefs-d'œuvre de Poussin, Pietro della Francesca et Cézanne ? Une seule réponse semble possible : la forme notable. Dans chacune de ces œuvres, les lignes et les couleurs se combinent d'une façon particulière, certaines formes et leurs relations déclenchent nos émotions esthétiques. Ces relations et combinaisons de lignes et de couleurs, ces formes esthétiquement émouvantes, je les appelle "Forme Notable" ; et la "Forme Notable" est cette qualité commune de toutes les œuvres visuelles. » (Bell 1914: 22, notre traduction)

Notons que, bien que Bell fasse référence à nos émotions dans cet extrait, c'est bien la possession de propriétés formelles et non de propriétés expressives qui définissent l'art. Certes, la Forme Notable déclenche typiquement des émotions esthétiques mais la nature de l'art n'est pas à chercher dans les états mentaux de l'artiste ou du public. Notons également que, bien que, dans ce passage, Bell ne restreigne sa définition qu'à l'art visuel, le formalisme peut être étendu à toute forme d'art. Par exemple, ce qui distinguerait selon le formalisme les écrits artistiques (romans, poèmes, etc.) des écrits non-artistiques (articles scientifiques, bulletin météo, etc.) serait les propriétés esthétiques des structures verbales (rimes, style, rythme, etc.).

Un avantage certain du formalisme sur l'expressivisme est qu'il permet de rendre compte de ce que nous avons appelé l'art froid. Le poème d'Edgard Allan Poe n'exprime pas d'émotions mais ses propriétés internes en suscitent chez ses lecteurs. Certes le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch, *Empire* de Warhol, ainsi que le *Lièvre* de Dürer ne déclenchent pas forcément des émotions fortes mais l'arrangement des couleurs et des lignes de ces œuvres suscitent néanmoins des sentiments esthétiques, voire minimalement un intérêt esthétique.

Un autre avantage notable du formalisme – en particulier sur la théorie mimétique – est qu'il rend aisément compte de l'art non-représentationnel, contemporain mais aussi ancien ou non-occidental. Et de fait Clive Bell comme Monroe Beardsley – une autre grande figure du formalisme – étaient particulièrement sensibles à l'émergence de l'art abstrait chez leurs contemporains.

2. Les limites du formalisme

Un problème évident pour le formalisme semble être les très nombreux cas d'art contemporain – en particulier l'art dit "conceptuel" – qui ne possèdent apparemment pas de propriétés esthétiques formelles. L'exemple prototypique est la fameuse *Fontaine* de Duchamp. Même si certaines personnes pourraient défendre que l'urinoir en lui-même possède certaines propriétés esthétiques formelles (son immaculée blancheur, ses courbes généreuses, etc.) celles-ci ne sont pas pertinentes pour identifier l'œuvre d'art qu'est *Fontaine*. Duchamp a spécifiquement choisi un objet qui, selon lui, était dénué de qualités esthétiques et, de manière générale, ses *ready-mades* peuvent être composés de n'importe quel objet du quotidien sélectionné par l'auteur (une pelle, un porte bouteille, etc.). De la même manière, une performance comme *I like America and America likes me* de Joseph Beuys semble dénuée de toute propriété esthétique formelle. En effet, la performance de Beuys consistait principalement à être enfermé dans une cage avec un coyote durant trois jours.

Nick Zangwill (2002), propose néanmoins trois réponses possibles à ces contre-exemples. Premièrement, on pourrait restreindre le formalisme aux œuvres d'art possédant des propriétés esthétiques formelles lesquelles constituent selon lui les cas standards (pour une position similaire, voir Beardsley (1961) ou Pouivet (2007)). Deuxièmement, on pourrait considérer que ces œuvres possèdent des propriétés esthétiques formelles : des propriétés négatives. Troisièmement, on pourrait considérer ces œuvres comme des parasites : elles ne pourraient pas exister comme œuvre d'art si les œuvres traditionnelles n'existaient pas. *Fontaine* devrait son

statut d'œuvre d'art à sa référence à des sculptures qui elles-mêmes possèdent des propriétés esthétiques formelles. Nous discuterons de ces tentatives de sauvetage ci-dessous (2.d.i.).

Un second problème des théories formalistes – selon nous fatal – est que la possession de propriétés esthétiques formelles n'est pas suffisante pour être de l'art. Comme nous l'avons noté plus haut (1.c.), il existe tout un tas d'artefacts qui sont élégants, jolis, entraînants, etc. (et ce grâce à leurs propriétés formelles étroites) qui ne sont pas pour autant des œuvres d'art. Le néo-formalisme s'en sort (légèrement) mieux en attribuant une *fonction* esthétique aux œuvres d'art. Un artefact possédant des propriétés esthétiques mais qui n'a pas été créé pour servir cette fonction ne serait pas une œuvre d'art (voir section 2.d.i.). Néanmoins, le formalisme traditionnel à la Bell n'a pas les moyens de répondre à cette objection.

Cela conclut notre discussion des trois principales théories classiques. Chacune d'entre elle défend qu'il est possible de définir l'art avec une seule condition – l'imitation, l'expression, ou la forme. Dans les trois cas, nous avons vu que ces conditions sont peut-être nécessaires aux œuvres d'art – du moins si on les comprend de façon suffisamment lâches –, mais qu'elles ne sont en tout cas pas suffisantes – d'autres choses que les œuvres d'art les respectent.

b. La réaction sceptique

i. Weitz

A partir des années 50, une réaction générale contre les tentatives de définir l'art émerge chez les philosophes analytiques. Dans les sections précédentes, nous avons vu que les trois principales théories classiques pèchent dans leur tentative de donner les conditions nécessaires et suffisantes d'une œuvre d'art. En particulier, l'art d'avant-garde force les philosophes à sans cesse étendre les frontières de la définition de l'art. L'art abstrait, l'art conceptuel, mais également l'émergence du cinéma et d'autres arts produits avec des technologies industrielles en sont des exemples (voir Benjamin 1939/2012 et Carroll 1997). Face à cela, Morris Weitz adopte une attitude radicale : il défend qu'on ne peut pas définir l'art.

Ce dernier est fortement influencé par les *Recherches* de Wittgenstein (1953/2004). Celui-ci y adopte une forme de scepticisme face, notamment, à la définition des jeux :

« Considère [les jeux.] Ne dis pas : « Il doit y avoir quelque chose de commun à tous, sans quoi ils ne s'appelleraient pas des “jeux” » — mais regarde s'il y a quelque chose

de commun à tous. — Car si tu le fais, tu ne verras rien de commun à tous, mais tu verras des ressemblances, des parentés, et tu en verras toute une série. [...] Je ne saurais mieux caractériser ces ressemblances que par l'expression d'«air de famille» » (Wittgenstein, 1953/2004, §§ 66-67)

Par « air de famille », Wittgenstein entend ainsi un réseau de ressemblance, de traits partagés par certains mais pas tous les membres de l'ensemble. Dans une famille, l'aîné peut avoir le nez de son père alors que le cadet en a hérité les yeux. Le benjamin aura peut-être le teint de sa mère mais pas sa couleur de cheveux. Du tout pris ensemble émergera néanmoins une impression générale de parenté. L'air de famille consiste donc en une collection de traits disparates partagés par certains des membres d'une façon non-systématique et imprévisible, plutôt que d'un trait commun unique et essentiel.

Weitz reprend l'argument wittgensteinien pour les arts :

« Le problème de la nature de l'art est comme celui de la nature des jeux, au moins à ces égards : si nous regardons effectivement pour voir ce que nous appelons "art", nous ne trouvons pas non plus de propriétés communes – seulement des plages de similitudes. » (Weitz 1956/1988: 32).

Son premier argument est le suivant : les sous-catégories d'œuvres d'art (telles que roman, sonate, sculpture, etc.) sont des concepts que l'on peut qualifier d'«ouverts» dans le sens où nous pouvons toujours étendre leur extension au fur et à mesure des innovations artistiques. Est-ce que *Finnegans Wake* de James Joyce est un roman ? Est-ce que *L'école des femmes* d'André Gide est un roman (ou un journal) ? Est-ce que *la Modification* de Michel Butor est un roman ? etc. Weitz pense que pour intégrer ces œuvres dans la catégorie "roman" nous devons réviser notre définition de ce terme. Il en va de même pour toutes les autres sous-catégories d'œuvres d'art. Etant que toutes les sous-catégories d'œuvres d'art sont ouvertes, alors la catégorie générale "art" doit être ouverte également – comme nous le verrons ci-dessous, cet argument est fallacieux.

Le second argument de Weitz – d'un registre plus pratique – consiste à dire qu'une définition stricte ("fermée") d'art reviendrait à brider la créativité des artistes. De nombreux artistes se sont donné pour objectif d'interroger la notion même d'art, le philosophe ne devrait pas empêcher les artistes de faire cela en restreignant l'étendu de ce que pourrait être l'art.

Il s'agit là d'une thèse essentiellement négative. D'autres wittgensteiniens au sujet de l'art formulent des thèses plus informatives. En effet, un problème de la thèse de Weitz est que la notion d'air de famille ne permet pas, à elle seule, de distinguer ce qui est de l'art ou non car, par exemple, *In Advance of a Broken Arm* de Duchamp ressemble plus à une pelle standard qu'aux autres œuvres d'art (Carroll 1999, 223). Une théorie des airs de famille à la Weitz pourrait amener à la regrettable conclusion que soit cette œuvre n'est pas de l'art soit que toutes les pelles en sont.

ii. Gaut

Selon Berys Gaut, Weitz a raison de défendre qu'il n'existe pas *une* propriété essentielle partagée par toutes les œuvres qui permettraient de définir l'art. En ce sens il participe également à une réaction sceptique. Néanmoins, il se distingue de Weitz en défendant qu'on peut donner une liste de critères individuellement non-nécessaire mais qui sont conjointement suffisants. L'idée est que, pour qu'une chose soit qualifiable d'œuvre d'art, elle doit respecter un certain nombre de ces critères, sans toutefois qu'aucun d'entre eux ne doivent être respectés par toutes les œuvres d'art. Il donne la liste suivante :

- « (i) Posséder des qualités esthétiques positives [...] ;
- (ii) Exprimer une émotion ;
- (iii) Être intellectuellement stimulant ;
- (iv) Être formellement complexe et cohérent ;
- (v) Avoir la capacité de véhiculer une signification complexe ;
- (vi) Exposer un point de vue individuel ;
- (vii) Être un exercice de l'imagination créative ;
- (viii) Être un artefact ou une performance qui est le produit d'un grand talent ;
- (ix) Appartenir à une forme artistique établie ; et
- (x) Être le produit d'une intention de faire une œuvre d'art. » (Gaut 2005, 273-74, notre traduction)

Ces critères correspondent pour la plupart aux tentatives de définitions proposées par d'autres théories. Les critères (i) et (iv) correspondent à la théorie formaliste (section 2.a.iii), le (ii) et le (vi) à des théories expressivistes (section 2.a.ii), les (ix) et (x) correspondent à des critères de théories relationnalistes (sections 2.c.i. et 2.c.ii.) et les critères (vii) et (viii) correspondent à la théorie kantienne de l'art - voir sa *Critique de la faculté de juger* (1790/2015).

iii. Les limites du scepticisme

Cette théorie a l'avantage par rapport à celle de Weitz de formuler des idées positives tentant de capturer l'emploi habituel du terme « art ». Toutefois, nous pouvons lui reprocher de ne pas fournir de raisons pour lesquelles ces critères sont retenus plutôt que d'autres. Est-ce une liste exhaustive ou non-exhaustive ? Si elle est exhaustive, peut-on expliquer pourquoi ? Par exemple, pourquoi le critère « (xi) Être produit pour l'appréciation esthétique d'un public potentiel. » ne pourrait-il pas être ajouté aux 10 autres ? Au contraire, si la liste est non-exhaustive, (ce que semble suggérer Gaut) comment pourrait-on continuer la liste ? N'y a-t-il pas des liens conceptuels, sémantiques ou ontologiques qui unissent les critères individuels non-nécessaires mais conjointement suffisants ? Par exemple, pourquoi le critère « (xii) Coûte très cher. » ne semble pas faire parti du même registre, bien que statistiquement, la plupart des œuvres d'art coûtent très chers.

D'une manière générale, une définition qui se base sur une liste de critères devrait être capable d'expliquer ce qui les unit au risque de tomber dans la catégorie de définition arbitraire telle que la suivante : « une flampe est ce qui est soit une fleur soit une lampe. » Le terme "art" ne semble pas être aussi arbitraire que celui de "flampe".

Par ailleurs, la théorie sceptique de Weitz, bien que moins contraignante (puisque moins ambitieuse) se heurte aussi à quelques difficultés. Premièrement, comme le note George Dickie (1973/1992 : 11-12), il ne suit pas que si tous les sous-concepts d'une catégorie sont ouverts alors le concept de la catégorie est lui-même ouvert. Par exemple, Wittgenstein a peut-être raison de défendre que la catégorie « jeu » est ouverte, mais cela ne veut pas dire que les sous-catégories telles que "baseball", "football", "échecs", etc. sont ouvertes. Il semble possible de donner des critères nécessaires et suffisants pour définir le jeu d'échecs même si cela n'est pas le cas pour les jeux en général. Il semble donc que ce n'est pas parce que des sous-catégories sont ouvertes ou fermées que la catégorie correspondante est, pour des raisons logiques, respectivement ouverte ou fermée. Weitz semble présupposer que cela soit le cas. En d'autres

termes, Weitz présuppose dans son argument l'implication suivante : si les sous-catégories "romans", "symphonies", "sculptures", etc. sont ouvertes, alors la catégorie "art" est ouverte. Néanmoins, il ne défend pas cette prémisse et, comme on l'a vu, elle n'est pas forcément vraie. On peut donc douter que son argument soit valide.

Dickie note également (*idem*) que le second argument de Weitz ne tient pas la route. Les contraintes qu'imposeraient une définition stricte de l'art ne constituent en aucun cas une limitation pour les artistes. Au contraire, Duchamp, Joyce, ou Cage semblent avoir été stimulés par les définitions de l'art de leur temps, malgré le fait qu'elles étaient « fermées ».

Enfin, remarquons qu'un sceptique fait face à un problème plus général. Le scepticisme semble conclure du fait qu'il n'y ait pas de propriétés "apparentes" (intrinsèques) communes aux œuvres d'art qu'elles n'ont aucune propriété commune tout court. Toutefois, il est possible que toutes les œuvres d'art partagent des propriétés "non-apparentes" (relationnelles) d'un certain type (Dickie, *idem*, 13). Par "non-apparentes" ou "relationnelles" on entend des propriétés qui ne sont pas instanciées seulement par les œuvres d'art elles-mêmes, mais qui portent également sur leur contexte institutionnel ou historique. Les définitions dites "relationnalistes" (telle celle de Dickie justement) tâchent de définir l'art à l'aide de propriétés relationnelles.

c. Les théories relationnalistes

i. L'institutionnalisme

1. Danto

Arthur Danto, dans son fameux article « Le monde de l'art » ("The artworld"), décrit une œuvre d'art qui, selon ses dires, lui a inspiré sa définition institutionnaliste :

Monsieur Andy Warhol, l'artiste Pop, expose des fac-similés de boîtes de Brillo, entassées les unes sur les autres, en piles bien ordonnées, comme dans l'entrepôt d'un supermarché. Il se trouve qu'ils soient en bois, peints pour ressembler à du carton, et pourquoi pas ? (...) Il importe peu que la boîte de Brillo puisse ne pas être du bon art, encore moins du grand art. La chose impressionnante, c'est qu'elle soit de l'art tout court. Mais si elle l'est pourquoi les boîtes de Brillo habituelles qui sont dans l'entrepôt ne le

sont-elles pas ? C'est qu'un entrepôt n'est pas une galerie d'art. (...) En dehors de la galerie ce ne sont que de simples boîtes. (Danto 1964/1988, 193)

Une conclusion à laquelle a été amené Danto face aux Brillo Boxes d'Andy Warhol est que l'identité d'une œuvre d'art ne dépend pas uniquement de ses propriétés intrinsèques mais aussi de propriétés relationnelles telles que le contexte de leur création, leur lieu d'exposition, ou encore la profession de leur auteur. Cela a motivé Danto à proposer une définition institutionnaliste des œuvres d'art selon laquelle ce qui distingue un artefact non-artistique d'une œuvre d'art est son rapport à un certain type d'institution. Plus précisément, l'idée est que l'artiste crée son œuvre avec une intention qui se rapporte au *monde de l'art*. Celui-ci est un ensemble d'institutions et d'acteurs institutionnels constitué par les galeries d'art, les techniques artistiques, les curateurs des musées, les directeurs de collections, les artistes, les conservatoires, les écoles d'art, les historiens de l'art, etc.

Un enfant qui tremperait une cravate dans de la peinture bleue ne pourrait pas faire, selon Danto, une œuvre d'art, même si son intention était de la rendre plus jolie. Picasso, au contraire, pourrait tremper la même cravate dans le même pot et en faire une œuvre d'art. Il y parviendrait en vertu de ses connaissances du monde de l'art qu'il souhaiterait convoquer à travers un tel geste (Danto 1981/1989, 100).

Cette position implique donc que le sujet possède des connaissances explicites sur le monde de l'art. Danto est ainsi amené à nier que les peintures paléolithiques, comme celles des grottes de Lascaux, puisse être de l'art.

C'est le rôle des théories artistiques, de nos jours comme toujours, de rendre le monde de l'art, et l'art, possibles. Je serais enclin à penser qu'il ne serait jamais venu à l'idée des peintres de Lascaux qu'ils étaient en train de produire de l'art sur ces murs. A moins qu'il n'y ait eu des esthéticiens néolithiques. (Danto, 1964/1988, 195).

Ce résultat semble fortement contre-intuitif étant donné que tout le monde, ou presque, semble vouloir attribuer un statut artistique, voire celui de chef-d'œuvre, à ces fresques. Qui plus est, Danto exclut du même coup la vaste majorité de l'art non-occidental ainsi que l'art brut. Nous discutons plus en détail ces problèmes ci-dessous (c.i.3.)

2. Dickie

Ce problème-là est évité – du moins partiellement – par la thèse institutionnaliste de George Dickie. Ce dernier commence par distinguer trois sens du terme “art” : un sens premier (classificatoire), un sens second (dérivé) et un sens évaluatif. Pour Dickie, à travers l’histoire de l’art jusqu’à, approximativement, Duchamp, les trois sens étaient mêlés. Le sens premier est ce que Dickie cherche à définir et qui unifierait toutes les œuvres d’art. Le sens second qualifie les objets qui ressemblent à des œuvres paradigmatiques. Enfin, le troisième sens correspond à l’usage évaluatif du terme art comme dans « Ton gâteau est une véritable œuvre d’art ! ». La grande innovation de Duchamp serait ainsi d’avoir réussi à séparer le sens premier du second en créant des œuvres qui ne ressemblaient d’aucune manière à des œuvres paradigmatiques du passé (sens second) mais qui parviennent toutefois à être classifiées comme œuvre d’art (sens premier).

En effet, *Roue de bicyclette* (1913) de Duchamp et *La petite châtelaine* (1895-96) de Camille Claudel ne sont pas liées par une relation de ressemblance perceptuelle mais le sont néanmoins par le fait que ces deux sculptures ont été reconnues par les garants du monde de l’art comme étant dotés de certaines qualités. C’est cette reconnaissance institutionnelle qui ferait que ces deux sculptures pourtant bien différentes sont toutes deux des œuvres d’art.

Voici la définition de Dickie :

Une œuvre d’art au sens classificatoire est (1) un artefact (2) [a] auquel une ou plusieurs personnes [b] agissant au nom d’une certaine institution sociale (le monde de l’art) ont [c] conféré le statut de [d] candidat à [e] l’appréciation (Dickie 1973/1992, 22)

Analysons point par point cette définition. (1) correspond simplement au desiteratum selon lequel les œuvres d’art sont produits par des personnes. C’est dans (2) que se trouve l’originalité de Dickie. Bien qu’il y reprenne l’expression de Danto du « monde de l’art », chez Dickie, une différence majeure est toutefois qu’il n’incombe pas à l’artiste de constituer lui-même le lien avec le monde de l’art. Là où les personnes auxquelles (a) se réfèrent n’ont pas besoin d’être l’artiste mais peuvent également être des conservateurs de musée, des critiques, d’autres artistes, etc. Il suffit qu’ils respectent la condition (b), à savoir celle d’agir au nom du monde de l’art. En (c), il s’agit d’un acte symbolique de conférer un statut particulier à certains artefacts. Cet acte symbolique (qui se rapproche fortement des actes de langage qu’Austin (1962/1991) appelle des « exercitifs » et Searle (1975) des « Déclarations ») ne peut pas être performé par n’importe qui. Pour revenir à l’exemple de Danto, un enfant trempant une cravate dans de la peinture n’a pas le statut institutionnel nécessaire à faire de son geste une œuvre. En

revanche, son père, conservateur de musée, pourrait s'emparer de la cravate et lui conférer le statut d'art brut en l'exposant et en convaincant ainsi le monde de l'art que cette cravate est digne (e) d'appréciation. Notons que, selon Dickie, il n'est pas nécessaire que quiconque apprécie effectivement la cravate mais seulement que celle-ci puisse être (d) un candidat à l'appréciation. Notons nonobstant que Dickie (1984) a par la suite abandonné cette idée et d'autres points de la théorie originale suite à différentes critiques (voir également section 2.c.i.4.).

Bien sûr, il apparaît circulaire de définir une œuvre d'art en utilisant la notion de monde de l'art. Dickie l'admet volontiers. Il défend néanmoins que cette circularité n'est pas vicieuse car elle est informative : on peut qualifier le monde de l'art à travers tout un tas de notions qui ne convoquent pas directement la notion d'art elle-même. Dickie décrit le monde de l'art à travers des descriptions historiques, organisationnelles, sociologiques, etc. qui permettent de rendre plus substantielle cette notion qu'en la décrivant bêtement comme « des gens qui font que l'art est de l'art ». Le cercle n'est pas vicieux selon Dickie car il est suffisamment large (1973/1992, 28).

3. Avantages de l'institutionnalisme

Un avantage certain des théories institutionnalistes est qu'elles permettent de capturer l'intérêt de certaines formes d'art contemporain – en particulier l'art conceptuel. Les critiques du type « Ce n'est pas de l'art, mon enfant de 5 ans pourrait faire pareil. » perdent tout leur poids étant donné que ce qui est pertinent pour qu'une œuvre d'art soit une œuvre c'est leur institutionnalisation et non pas leurs propriétés mimétiques, formelles ou expressives.

Un autre avantage supposé, en particulier concernant la théorie de Dickie, est qu'elle permet d'expliquer, dans une certaine mesure, comment l'art brut, les arts premiers ou les arts non-occidentaux ont, semble-t-il, acquis le statut d'œuvres d'art. C'est seulement lorsqu'André Breton, ses acolytes, et surtout Jean Dubuffet ont commencé à sérieusement considérer et présenter les œuvres de personnes n'appartenant pas au monde de l'art (patients d'hôpitaux psychiatriques, prisonniers, etc.) que les artefacts qu'elles produisaient sont devenus des œuvres d'art. Dubuffet aurait réussi à leur conférer le statut d'appréciation en les qualifiant d'art brut. De même, des masques africains qui n'étaient pas institués en tant qu'œuvre d'art (parce qu'ils étaient, par exemple, des objets uniquement culturels) seraient devenus des œuvres d'art

lorsqu'ils ont fait leur entrée dans des musées, ou lorsque Picasso les a amalgamés à ses créations.

4. Les limites de l'institutionnalisme

L'avantage supposé du dernier paragraphe est néanmoins à double tranchant. Levinson (1979) par exemple, défend que les œuvres d'art brut, d'arts premiers ou non-occidentaux n'ont pas attendu une institutionnalisation, *a fortiori* par les pontes de l'art occidental, pour devenir de l'art. Les théories de Dickie et Danto impliquent que là où il n'existe pas l'institution qu'est le monde de l'art, l'art est impossible. Cette conséquence semble trop forte lorsque l'on considère par exemple le cas de société de chasseurs-cueilleurs dans lesquels des productions artistiques semblent être produites (les chansons des Pirahãs, les grottes de Chauvet, les Vénus paléolithiques, etc.). Il semble clair que dans la culture des Pirahãs, un petit groupe isolé de chasseurs-cueilleurs vivant aujourd'hui dans les forêts d'Amazonie, il n'existe rien de tel que le monde de l'art (voir Everett, 2008/2010). Pourtant, ce groupe produit des chansons dont la complexité, l'intérêt esthétique, l'expressivité, etc. en font clairement, à nos yeux, des œuvres d'art.

Ce qui sous-tend ce genre de contre-exemples à la définition de Dickie est qu'il semble exister des raisons indépendantes de l'institutionnalisation elle-même qui justifient les participants du monde de l'art à institutionnaliser certains artefacts et pas d'autres. En particulier, le critère (e) de l'appréciation pointe dans cette direction. Quels critères sont nécessaires pour être un bon candidat à l'appréciation ? Evidemment, les tenants de la théorie institutionnelle ne peuvent pas défendre que les bons candidats à l'appréciation le sont parce qu'ils possèdent des qualités artistiques. En effet, une telle défense les amènerait à une circularité vicieuse.

Mais alors, quel type de raisons les garants du monde de l'art ont-ils pour considérer qu'un artefact est un bon candidat à l'appréciation ? Il faut bien, par exemple, que le père conservateur de musée puisse convaincre d'une manière ou d'une autre ses pairs du monde de l'art que la cravate trempée dans la peinture par son fils est un candidat légitime à l'appréciation. Pour cela, il semble intuitif qu'il doive pouvoir invoquer des raisons esthétiques, expressives, conceptuelles, ou autres, pour justifier sa volonté d'exposer cet objet. Quelque chose n'est vraisemblablement pas un bon candidat à l'appréciation du monde de l'art seulement parce que quelqu'un a eu la lubie que cette chose devrait être exposée. Si telle était le cas, il y aurait une impossibilité d'erreur de la part des participants au monde de l'art. Peu importeraient leurs

raisons, ils pourraient, presque magiquement, transformer n'importe quel artefact en une œuvre d'art par un simple décret.

Le problème s'épaissit lorsque l'on se demande qui fait légitimement partie du monde de l'art. On pourrait croire que l'institutionnalisation requiert une professionnalisation officielle, statuée par les autorités compétentes. Ceci se refléterait dans l'idée que les critiques d'art, les curateurs de musées, les enseignants d'école d'art possèdent des diplômes ou des titres qui les rendent légitimes. On peut néanmoins douter que cette institutionnalisation au sens fort soit un bon guide. Nous avons déjà vu que cela posait problème pour l'art des sociétés non-occidentales ou anciennes. En plus de ces difficultés, dans notre propre société, nous rencontrons des défis d'un autre ordre.

Est-ce qu'un Youtubeur dont la formation n'est pas critique d'art mais qui serait parfaitement informé et qui défendrait qu'un manga est une véritable œuvre d'art (au sens descriptif) en fait, par là-même, une œuvre d'art ? Si non, que lui manque-t-il pour réussir à conférer ce statut ? Rappelons que l'on ne peut pas invoquer de critères présupposant la notion d'art au risque d'une circularité vicieuse. Faudrait-il dès lors qu'il publie sa critique dans une revue établie ? Que les abonnés de sa chaîne Youtube possèdent un certain prestige ? Ou qu'il y en ait un nombre suffisant pour propager son jugement ?

Si l'on répond que le Youtubeur n'est pas un représentant légitime du monde de l'art, on semble être victime d'un élitisme mal placé. Mais si l'on répond qu'il fait effectivement partie du monde de l'art, quelles en sont les raisons ? Par exemple, si l'on avance que c'est l'influence du Youtubeur qui fait son statut, n'est-on pas amené à la thèse selon laquelle quelque chose est de l'art parce que les puissants – ceux qui possèdent un pouvoir d'influence – en ont décidé ainsi ? Cette idée cynique, bien que défendable, nous paraît être un retranchement de dernier recours. Voyons donc si d'autres thèses contemporaines s'en sortent mieux.

ii. *L'historicisme*

En 1979, Jerrold Levinson publie un article qui s'inspire des thèses institutionnalistes de Danto et Dickie tout en cherchant à éviter certaines conséquences indésirables. Il conserve l'intuition de ceux-ci que l'art doit être défini par des propriétés extrinsèques (ou relationnelles) des œuvres. Toutefois, plutôt que de fonder sa définition sur le monde de l'art, il met en avant des relations à *l'histoire* de l'art. D'autres définitions historicistes (ou s'en approchant fortement)

existent dont celle de Noël Carroll (1993) ou celle d’Alessandro Pignocchi (2012), mais on se concentrera sur celle de Levinson (1979, 1989, 1993, 2004), la plus ancienne et la plus influente.

Celui-ci résume sa position de la sorte :

Une œuvre d’art est une chose (un item, un objet, une entité) qui a été produite avec l’intention sincère d’être considérée-comme-une-œuvre-d’art, c’est-à-dire considérée d’une des manières par lesquelles l’art pré-existant est ou a été correctement considéré. (Levinson, 1989, 21, notre traduction)

Avant d’entrer dans les détails de sa définition, considérons un exemple. Nous avons vu que la définition institutionnelle avait du mal à rendre compte de l’art produit par quelqu’un issu d’une culture ne possédant pas notre concept d’art (2.c.i.4.). Levinson (1979, 238) discute le cas d’un individu complètement isolé – on peut s’imaginer Mowgli du *Livre de la Jungle*. Ce dernier pourrait créer quelque chose de Beau, mettons une sculpture de pierre colorée, avec l’intention, entre autres, de susciter l’admiration de Bagheera. Bien que Mowgli ne possède pas de concept d’« Art » et que sa sculpture n’ait pas été instituée par un quelconque représentant du monde de l’art, cet artefact est *de facto* en relation avec des œuvres du passé à travers le *type d’intention* déployée par Mowgli.

En effet, on peut souligner au moins trois types de ressemblances entre l’intention avec laquelle Mowgli a créé sa sculpture et celle des artistes du passé. Premièrement, Mowgli a voulu doter sa sculpture de *propriétés esthétiques formelles* – symétrie, couleurs chatoyantes, assemblage habile, etc. Deuxièmement, il a voulu susciter chez ses spectateurs un *type d’expérience particulière* – plaisir esthétique, admiration, intérêt, etc. Troisièmement, il a eu l’intention que ses spectateurs adoptent envers sa sculpture une *attitude particulière* – la contempler, étudier de près sa forme, reconnaître le succès de l’assemblage, etc. (*idem*, 235)

Pour produire de l’art, Mowgli n’a donc pas besoin d’avoir en tête des œuvres du passé, mais il faut, selon Levinson, que sa production ait été créée avec l’un de ces types d’intentions – puisque c’est avec celles-ci que l’art du passé a été créé. Bien sûr, un artiste peut également remplir les conditions de Levinson en voulant consciemment créer de l’art à la manière dont des œuvres d’art ont été créées par le passé. Dans les termes de Levinson, on parlera dans ce cas d’une intention *de dicto*. Une intention qui réfère, de par sa ressemblance, aux intentions passées sans que cela soit présent à l’esprit de l’artiste, comme dans l’exemple de Mowgli, sera une intention *de re* (*idem*, 238 ; pour un raffinement, voir Levinson, 1989, 24). La référence au couple de *dicto/de re* est transparente : lorsque Lois Lane voit Superman voler dans le ciel, elle voit du

même coup Clark Kent (i.e. la proposition « Lois voit Clark Kent voler » reste vraie) même si elle ignore que Superman est identique à Clark Kent. Sa perception sera dite *de re* – à l'inverse, sa croyance que Superman vol sera *de dicto*. De la même façon, l'intention de Mowgli sera *de re* du même type que les intentions de l'art du passé même si Mowgli ignorait ce fait.

Notons que Levinson précise qu'un artefact créé avec ce type d'intention sera non seulement considéré-comme-une-œuvre-d'art, mais qu'il s'agit également de la manière correcte de considérer cet artefact. Ainsi, ce n'est pas parce que, dans le passé, une œuvre du Titien ait été considérée comme un bon isolant que les choses faites pour être des isolants aujourd'hui en deviennent pour autant de l'art (Levinson, 1979, 238). De toute évidence, l'œuvre du Titien n'avait pas été correctement considérée. "Correctement" peut vouloir dire notamment respecter les intentions de l'artiste ou être considéré dans son usage le plus enrichissant (pour des précisions, voir Levinson, 1979, 248, note 5 ; voir aussi Walton, 1970/1993, 113 et seq.).

La relation de ressemblance entre les intentions d'un artiste et celles des artistes du passé peut sembler amener Levinson à une forme de circularité, mais ce n'est pas le cas : elle l'amène plus précisément à une forme de *récurtivité*, à un renvoi successif d'intentions passées à des intentions passées qui renvoient elles-mêmes à des plus anciennes, jusqu'à arriver, à la fin de la chaîne, aux premières productions d'art que le monde ait connu : *l'ur-art*.

Selon Levinson, il n'y a pas besoin de définition sophistiquée pour l'ur-art car, d'une part, on peut facilement savoir, en gros, à quoi l'on se réfère par les premiers arts (pour donner une traduction vernaculaire de « ur-art ») et, d'autre part, ce n'est pas problématique que l'on ne sache pas exactement en quoi ils consistaient. Ce qui compte pour sa définition est qu'à un moment donné de la préhistoire de l'art, il y ait des objets qu'on pourrait sans problème qualifier d'(ur-)arts – les grottes de Lascaux, la Vénus de Willendorf, etc. A partir de cette période initiale, la récurtivité prend le relais. Si l'on veut en dire plus sur les ur-arts, on peut les imaginer avec le mythe suivant : certains de nos ancêtres ont utilisé des pigments, taillé des objets, raconté des histoires dans le but de leur conférer certaines fonctions. La nature de ces fonctions n'est initialement pas claire, bien que l'on puisse penser aux trois types d'intentions que l'on a discutées avec l'exemple de Mowgli – des intentions formelles, expérientielles, attitudinales. Petit à petit on s'est mis à considérer certains de ces objets comme appartenant à une catégorie et comme demandant à être considérés avec une certaine attitude, d'être appréciés à travers une certaine expérience, que l'on s'intéresse à leurs couleurs, à leurs sons, à leurs structures, etc. A ce stade, la propriété d'être considéré-comme-une-œuvre-d'art émerge. Au fur et à mesure de l'histoire, cette propriété se modifie et s'est enrichi tout en restant attachée à sa lignée génétique.

On peut comparer cette façon de définir l'art à la façon qu'ont les biologistes de classifier le monde du vivant. Une famille ou un genre biologique est défini à travers ses origines communes, quand bien même les individus de différentes espèces peuvent avoir évolué de manière divergente. L'ur-art est comparable à l'ancêtre commun de toutes les espèces d'un même genre. Pour savoir à quoi ressemblait cet ancêtre commun, il faut remonter les lignées génétiques.

Ce processus expliquerait également la diversification des manières de faire et d'apprécier l'art : de la peinture classique au film d'horreur, du ballet au *readymade*, la propriété d'être considéré-comme-une-œuvre-d'art s'est petit à petit complexifiée. Ainsi l'impression apparente de disparité, voire d'absence d'unification, qu'on peut avoir face à ce qu'on appelle « art » est atténuée. Une baleine, une chauve-souris et un cheval frappent par leurs différences, on peut néanmoins retracer leur ancêtre commun et expliquer leur classification commune en tant que mammifère. Il en irait de même pour un jeu vidéo, une cathédrale et une performance de Beuys : bien que fort différents, on peut retracer leur origine commune et ainsi expliquer ce qui les lie.

Notons que Levinson ne cherche pas à simplement nous dire que l'on peut comprendre l'art à travers son histoire, qu'il s'agit d'une option parmi d'autres – comme on peut fournir, si cela nous chante, une analyse de la géométrie à travers son histoire. L'aspect historique de l'art serait seul élément essentiel partagé par toutes les œuvres d'art. *A contrario*, la géométrie peut être définie via des conditions nécessaires ahistoriques. C'est pour cette raison que la théorie de Levinson est une théorie relationnaliste : il n'y a pas de conditions nécessaires non-relationnelles (i.e. intrinsèque) qui unifient l'art, seulement un lien historique extrinsèque (Levinson, 2004, 157).

1. Avantages de l'historicisme

En plus de contourner le problème de la définition institutionnelle concernant les œuvres non-reconnues par le monde de l'art, un autre avantage de la théorie historiciste sur l'institutionnalisme est ce que l'on pourrait qualifier du droit à l'erreur. Comme nous l'avons vu plus haut, la définition de Dickie implique que quelqu'un appartenant au monde de l'art ne peut simplement pas se tromper dans son jugement que quelque chose est de l'art. Ce n'est pas le cas chez Levinson, « le public, les amateurs et les consommateurs [d'art] ne peuvent faire que certains objets deviennent de l'art simplement en les traitant comme tels » (Levinson, 2004, p. 147). Ainsi, un historien de l'art qui tombe sur un jouet inuit et le répertorierait dans un livre

comme « œuvre d'art inuit » se tromperait sur le statut de cet artefact. Selon Levinson, cela tient au fait que cet objet a été créé dans l'intention que des enfants jouent avec, ce qui ne correspond, semble-t-il, à aucune des manières par lesquelles l'art préexistant est ou a été correctement considéré. Il en va de même pour certains objets culturels (Levinson, 1979, 237).

Un autre avantage présenté par Levinson (*idem*, 238-239) – et qui est cette fois partagé par l'historicisme et l'institutionnalisme – concerne la temporalité. Une des difficultés rencontrées par la thèse formaliste est qu'un porte-bouteilles ne change pas dans ses propriétés formelles entre le moment où il a été créé et le moment où il a été baptisé par Duchamp *Porte-bouteilles*. Néanmoins, cet objet ne devient une œuvre d'art qu'à partir du moment où Duchamp a eu l'intention (*de dicto*) qu'il soit considéré comme une œuvre d'art.

Le cas radical de *Porte-bouteilles*, considéré comme l'un des premiers readymades, peut bien sûr nous faire douter qu'il y ait eu des œuvres créées avec une intention similaire par le passé. Levinson précise néanmoins que l'intention de Duchamp était sans doute de nous faire adopter une attitude similaire à celle que l'on adoptait face à des œuvres d'art traditionnelles et par là même de nous décevoir dans nos attentes (*idem*, 241, voir aussi 1989, 27).

2. Les limites de l'historicisme

Une première difficulté de l'historicisme concerne la définition de l'ur-art. On peut l'introduire à travers le problème millénaire de *l'Euthyphron* dans lequel Socrate montre à Euthyphron qu'il n'est pas capable de dire si une personne est pieuse parce qu'aimée des dieux ou aimée des dieux parce que pieuse ? Ici, la question serait : est-ce que quelque chose est de l'art parce qu'elle s'inscrit dans l'histoire de l'art ou est-ce que quelque chose s'inscrit dans l'histoire de l'art parce qu'elle est de l'art ? (Adajian, 2018, sect. 4.3)

En ce qui ne concerne pas l'ur-art, la réponse de Levinson est claire : une chose est de l'art lorsqu'elle s'inscrit dans l'histoire de l'art. Mais cette réponse n'est pas possible pour l'ur-art, car il n'y avait alors pas d'histoire de l'art. Or, le problème est que Levinson dit bien que l'ur-art est de l'art et non pas simplement un ancêtre de l'art (Levinson, 1979). Dès lors, il semble forcé de dire que l'histoire de l'art inclue l'ur-art car celui-ci est de l'art et non pas parce qu'il s'inscrit dans l'histoire de l'art ; d'où le problème de l'Euthyphron.

Les réponses de Levinson sont nombreuses et complexes. Il s'agit toujours d'inscrire l'ur-art dans un réseau de références qui fait qu'il s'agit d'art en raison d'un renvoi à d'autres œuvres

d'ur-art. Néanmoins, ce type de réponses semble encore un moyen de renvoyer la patate chaude ; quelque chose au sujet de ce qui fait des premières œuvres d'art...de l'art semble nous échapper.

Gregory Currie souligne ce problème par l'expérience de pensée suivante : imaginons que nous découvriions sur Mars une civilisation plus ancienne que toutes celles qui n'ont jamais existé sur Terre. Bien avant que les premiers ur-arts soient apparus sur notre planète, les Martiens fabriquaient des objets que l'on qualifierait sans hésiter « d'art ». La raison de qualifier ces objets « d'art » ne semble pas liée à l'histoire contingente de l'art humain mais bel et bien à des aspects ahistoriques (Currie, 1993). Levinson répond à cela que l'art martien possède lui aussi sa propre histoire, son propre ur-art et que l'on peut étendre « art » aux productions martiennes grâce à cet aspect historique. La définition de « Art » pour les Martiens et les humains ne différencieraient donc pas.

Cette réponse n'est pas entièrement satisfaisante étant donné que Levinson doit avaler une couleuvre : ce qui semble faire en sorte qu'on ait envie de qualifier les productions martiennes d'art ne sont pas des raisons historiques, mais, par exemple, leur Beauté, le talent de leur producteur, la profondeur de leur signification, etc. On peut ainsi tout ignorer de l'art martien et néanmoins reconnaître ces propriétés. Levinson doit contredire nos intuitions et nier que ceci est la bonne raison pour laquelle l'art martien est de l'art. De plus, l'expérience de pensée proposée par Currie semble mener Levinson tout droit vers un dilemme : si l'on se demande en quoi les œuvres d'art martiennes sont de l'art, Levinson nous dit que c'est par leur rapport à l'ur-art martien. Dès lors, et à supposer que l'art martien soit plus ancien, si l'on se demande ce qui fait que l'ur-art terrien est de l'art, doit-on dire que c'est par une relation (*de re*) à l'art martien ou serait-ce pour une autre raison, propre à l'art terrien ? Il semble délicat de choisir la première option, car elle est, comme nous l'avons vu, contre-intuitive tandis que la seconde nous fait retomber sur le problème de l'Euthyphron.

Une manière de préserver la thèse historiciste serait d'admettre que l'ur-art requiert bel et bien une définition différente, que ce n'est pas de l'art, mais un ancêtre de l'art. L'ur-art pourrait être défini par ses propriétés fonctionnelles, formelles, expressives ou autres sans que cela puisse être possible pour l'art postérieur. L'histoire de l'art commencerait avec des productions possédant telles ou telles propriétés ahistoriques et se complexifierait au fur et à mesure des millénaires jusqu'à arriver à un point où il ne serait plus possible de définir l'entièreté de l'art sans se référer à l'art du passé. Ce n'est cependant pas l'option qu'a choisie Levinson. Ce

dernier reconnaît que l'ur-art de toute culture semble posséder des propriétés formelles, mais considère cela comme un fait contingent (2002 : 374-375).

Stephen Davies, pour sa part, développe une théorie hybride de cette sorte :

« Je propose que quelque chose est de l'art (a) s'il démontre une excellence dans les compétences et l'accomplissement de la réalisation de buts esthétiques notoires, et que cela constitue sa fonction première, permettant de l'identifier [...] ou (b) si cette chose relève d'un genre ou d'une forme d'art établi et reconnu publiquement au sein d'une tradition artistique, ou (c) si l'intention des producteurs/curateurs est que cette chose soit de l'art que ceux-ci font ce qui est nécessaire et approprié pour réaliser cette intention. Bien que cette définition ait une forme disjonctive, (a) a le rôle important *d'ouvrir le bal* [getting the art-ball rolling]. (b) et (c) doivent être étoffés à partir du développement historique des différentes manières de traiter les arts initiaux. » (Davies 2015, 378; notre traduction, nous soulignons)

Ce type de théorie hybride concilie le formalisme (a) avec l'historicisme (b) et l'institutionnalisme (c). Davies donne ainsi à l'ur-art une fonction formaliste primaire qui se diversifie au fil du temps. Il évite ainsi le problème de l'Euthyphron et capture les intuitions illustrées par Currie. Notons également que Robert Stecker (1997) a offert une définition hybride comparable à celle de Davies.

Un second type de difficultés est rencontré par l'historicisme (et peut-être également par la définition hybride de Davies) : il s'agit de l'identification des intentions artistiques pertinentes. Les manuscrits non-publiés de Kafka, dont *Le Château* et *Le Procès*, étaient destinés à être brûlés après sa mort par un décret de l'auteur qui estimait, semble-t-il, qu'ils n'étaient pas dignes d'être montrés. De même, les lettres de Madame de Sévigné n'étaient destinées qu'à sa fille. Ces exemples semblent montrer que chose peut être de l'art quand bien même leurs auteurs n'avaient pas eu l'intention que leurs créations soient considérées-comme-des-œuvres-d'art. Levinson répond à ce genre d'objections de plusieurs manières : soit en prétextant qu'il y a bien, malgré tout, une intention artistique même destinée à un public restreint (de Sévigné) ; soit qu'il y a des intentions contradictoires chez les auteurs, voire un changement d'intentions (Kafka) ; soit enfin que le public pourrait réussir à s'approprier un artefact proto-artistique (comme les premiers films des frères Lumières) de telle façon à le faire entrer dans l'histoire de l'art (Levinson, 1989, 29-30).

Un autre type d'intentions problématiques pour Levinson sont celles des artistes radicalement novateurs. On peut penser par exemple à la dadaïste Sophie Taeuber-Arp qui voulait, à travers ses performances, créer quelque chose qui ne ressemblaient en rien de connu dans l'histoire de l'art et, par-là, déconcerter son public. Elle semble donc ne pas avoir eu l'intention que ce type de performance soit « considérée d'une des manières par lesquelles l'art pré-existant est ou a été correctement considéré » (Levinson, 1989, 21). On peut en tout cas s'imaginer qu'elle ne voulait pas que ses performances soient considérées comme de la danse ou du théâtre ou comme aucune des formes d'art préexistantes (pour une réponse, voir Levinson, 1979, section VI).

Enfin, un dernier cas problématique que l'on peut soulever concerne les intentions qui gouvernent des activités apparemment plus banales que l'art (un problème qui concerne aussi la définition hybride de Davies). Notamment, un enfant de 5 ans qui fait un dessin à accrocher sur le frigo a une intention similaire à celle d'un peintre qui souhaite présenter son travail – il veut susciter l'admiration de ses parents, créer un objet qui soit le plus joli possible, etc. Il est facile de multiplier les exemples. Pensez à la préparation attentive d'un sapin de Noël, à l'ameublement élégant d'un salon, à un journal intime plein de piquant, aux photos de vacances sur Instagram, etc. (voir Carroll, 1999, 247). Dans tous ces cas, les intentions ressemblent clairement à des intentions d'œuvres paradigmatiques du passé sans toutefois qu'on ait envie de (toutes) les qualifier d'artistiques.

Trois réponses complémentaires sont apportées par Levinson. Pour commencer, il est parfaitement possible de dire que ces cas-là sont beaux et bien de l'art, simplement il s'agit d'œuvres banales, voire médiocres. La théorie historiciste n'a pas pour but de séparer les bonnes œuvres des œuvres mauvaises ou inintéressantes (Levinson, 1993, 414). Ensuite, concernant les intentions quasi-artistiques des enfants, Levinson nous a indiqué (communications personnelles) que celles-ci ne sont peut-être pas pleinement suffisantes, qu'elles ne sont pas suffisamment développées pour correspondre aux intentions pertinentes des artistes du passé. Enfin, Levinson affirme qu'un certain flou entoure sa notion d'intentions artistiques. Être une œuvre n'est pas une question de tout ou rien ; il y aura toujours des cas limites problématiques (Levinson, 1993, 423). Notons que ces deux réponses correspondent à deux des desiderata pour une bonne définition de « Art » que nous avons donnés en introduction (1.c.).

Le premier point est tout à fait acceptable même s'il risque de mener à une définition qui ne reflète pas l'usage commun du mot 'art'. Le second point, qui évite le défaut du premier, demande néanmoins un raffinement : que manque-t-il aux intentions des enfants pour être "complètes" ? Qui plus est, cette réponse ne concerne pas les autres contre-exemples donnés

ci-dessus (le sapin de Noël, le salon arrangé, la photo Instagram, ...). Enfin, concernant le dernier point, les exemples que nous avons présentés plus haut ne semblent pas toujours être des cas limites : il est peu discutable qu'il existe des dessins d'enfants, sapins de Noël, etc. qui ne sont pas du tout des œuvres d'art. Dans la vie de tous les jours, personne ne considère un sapin de Noël comme un cas difficile à trancher. De même, il n'est nul besoin que le sapin soit esthétiquement *médiocre* pour ne pas être qualifié d'œuvre d'art, ce n'est simplement pas le type d'objets dont on a envie de dire qu'ils entrent dans la catégorie des œuvres d'art - sauf peut-être pour les sapins exceptionnelles de chez Harold's. Il semble que la définition de Levinson ne parvienne pas à les exclure et qu'elle transforme ainsi le mot « art » en un terme semi-technique qui ne reflète que partiellement le sens commun.

Ce qui manque à la théorie de Levinson vis-à-vis du sens commun c'est, semble-t-il, une notion évaluative (voir section 2.c.i.2.). En effet, on aura tendance à considérer qu'un dessin d'enfant est une véritable œuvre d'art s'il se montre particulièrement bien réalisé, original, reflétant une pensée profonde, un parti pris vis-à-vis de l'histoire de l'art, etc. Par exemple, le premier menuet composé par Mozart alors qu'il avait 6 ans est considéré comme de l'art notamment en vertu de la maîtrise des techniques de composition. Ce n'est pas tant les intentions du jeune Mozart qui sont déterminantes ici, mais plutôt ses talents. De façon similaire, l'arrangement d'un salon Bauhaus, contrairement au celui d'un salon moyen, relève de l'art de par le haut degré de sophistication des formes et matières utilisées – cela relève de ce que Davies appelle « une excellence dans les compétences et l'accomplissement de la réalisation de buts esthétiques » (2015, 378).

Notons que, bien que cette qualification fasse partie de la théorie de Davies, la forme disjonctive de sa définition la rend sujette aux mêmes contre-exemples que ceux que l'on peut donner à la théorie de Levinson – si une œuvre d'art s'inscrit dans un continuum historique *ou* reflète une excellence dans les compétences de son producteur, un dessin d'enfant satisfait toujours l'un des disjoints.

d. Le néo-formalisme

Une leçon qu'on peut tirer de la discussion de la théorie de Levinson, ainsi que de celle de Davies, est qu'il est difficile de se passer de l'aspect évaluatif de l'art ainsi que de son aspect formel lorsqu'il s'agit de rendre compte du sens commun. Pour rappel, les propriétés formelles

sont les propriétés esthétiques qui sont entièrement déterminées par les propriétés non-esthétiques étroites, c'est-à-dire, des propriétés physiques ou sensorielles (Zangwill, 2000, 477, voir aussi section 2.a.iii).

Une famille de théories que l'on peut appeler formalisme fonctionnaliste ou néo-formalisme tente de réintroduire l'idée que les œuvres d'art sont définies par des propriétés esthétiques *intrinsèques*. Elle se distingue des théories formalistes classiques en cela que c'est la *fonction* esthétique d'un artefact qui en fait une œuvre d'art plutôt que la simple présence de propriétés formelles. Par fonction, on entend qu'une personne a eu l'intention de doter un objet de propriétés esthétiques sur la base de propriétés non-esthétiques. Ainsi, un tableau a une fonction esthétique dans la mesure où le tableau a été créé dans le but d'instancier une certaine harmonie, un certain dynamisme, etc. Cela fait ainsi de la théorie fonctionnaliste une théorie intentionnelle.

Nick Zangwill est le représentant majeur de ce courant de pensée - pour d'autres versions du formalisme fonctionnaliste, voir Beardsley (1961) ou Pouivet (1999). Sa définition de « Art » est la suivante :

Quelque chose est une œuvre d'art si et seulement si quelqu'un a eu l'idée [*insight*] que certaines propriétés esthétiques sont déterminées par certaines propriétés non esthétiques ; et pour cette raison, la chose a été intentionnellement dotée de propriétés esthétiques en vertu de propriétés non esthétiques, tel qu'envisagé au préalable. (Zangwill, 1995, 307, notre traduction)

La fonction esthétique ainsi dotée n'est pas nécessairement la seule que possèdent les œuvres d'art. Les artefacts religieux par exemple peuvent à la fois posséder une fonction esthétique et une fonction culturelle.

Néanmoins, le point central de cette définition est sa forte proximité avec l'ontologie des propriétés esthétiques. Zangwill pense que ce qui prime, dans l'ontologie de l'art comme dans la sémantique du concept « Art », c'est que les propriétés esthétiques (la beauté, l'élégance, le délicat, l'équilibré, le comique, mais aussi le laid, le ridicule, le sirupeux, etc.) *surviennent* sur des propriétés non-esthétiques étroites (c'est-à-dire, des propriétés physiques ou sensorielles telles que rouge, triangulaire, aigu, rapide, etc.). "Survénir" est un terme technique qui qualifie une relation métaphysique entre deux classes de propriétés. Si B survient sur A (par exemple la Beauté de la statue survient sur sa forme), alors lorsqu'un changement s'opère dans B, un changement s'opère nécessairement en A (McLaughlin et Bennett, 2018). Dans le cas des

œuvres d'art (tout comme dans le cas de la survenance de l'esprit sur le cerveau), non seulement B survient sur A, mais B dépend aussi ontologiquement de A.

Ainsi, lorsqu'un artiste crée une œuvre d'art paradigmatique, il va minimalement vouloir créer ce rapport de survenance – même si ce qu'il a en tête peut se manifester de manière moins sophistiquée comme « je vais désaturer cette photo, ça sera plus class ! ». Zangwill suit, en effet, de très près une théorie kantienne sur l'art selon laquelle les artistes sont créatifs dans le sens où ils ont une intuition (*insight*) au sujet de la manière dont les propriétés esthétiques vont être instanciées par les propriétés non-esthétiques. La thèse met donc au premier plan la créativité des artistes. Toutefois, il n'est pas suffisant qu'une œuvre soit conçue dans l'esprit d'un “célibataire de l'art” pour en être une, l'intention d'un artiste doit être minimalement couronnée de succès. Il s'agit du critère de réussite minimale tel qu'énoncé dans nos desiderata (section 1.c.). Ainsi, si Sandrine décide de jouer un air de violon et frotte les cordes sans qu'il n'en sorte un son identifiable, on ne pourra pas dire qu'elle a instancié une valeur esthétique. En revanche, si elle avait l'intention de jouer un morceau élégant et qu'il sort de son violon un son proche de celui d'une craie frottée contre un tableau noir, on pourra qualifier esthétiquement sa performance.

Bien que néo-formaliste, la thèse de Zangwill n'est pas pour autant anti-historique. En effet, une intuition peut être le fruit d'un certain contexte culturel et ainsi ancrer l'œuvre dans une époque, un lieu, etc. (pour une thèse similaire, voir notamment Baxandall 1985/2000). Mais encore Zangwill ouvre la porte au fait que des propriétés relationnelles peuvent compter parmi les propriétés non-esthétiques sur lesquelles surviennent des propriétés *artistiques* pertinentes pour l'évaluation générale d'une œuvre (Zangwill, 2000, 490). Certaines propriétés formelles non-artistiques se situent d'ailleurs à l'intersection de ces deux types de propriétés. Ainsi, l'aspect formel de la *Suite pour piano* de Schönberge fait explicitement référence au schéma de la suite baroque.

i. Avantages du formalisme fonctionnaliste

L'avantage majeur de cette théorie fonctionnaliste est qu'elle capture efficacement un aspect important de notre activité quotidienne face à l'art. Des dessins d'enfant aux impressionnistes, tout le monde semble s'intéresser à l'art pour sa Beauté. Zangwill s'intéresse particulièrement à capturer la majorité des œuvres de l'histoire de l'art et de l'art populaire (*folk art*). Dans la même veine, Roger Pouivet (2007, 29) s'inscrit contre la “politique de l'exception” qui veut

qu'on définisse quelque chose en se focalisant sur les cas limites. Ces deux philosophes reprochent notamment à Danto et Dickie de vouloir définir l'art à partir d'un certain type d'art contemporain en oubliant tout ce qui a fait l'intérêt de l'art, du Paléolithique jusqu'à nos jours. Pour aller dans le sens de Pouivet et Zangwill, il y a des raisons de douter qu'il soit pertinent d'exiger d'une définition qu'elle ne souffre d'aucune exception lorsque l'on parle de produits culturels/artefactuels dont le statut ontologique semble (de par là même) plus sujets au flou que les objets étudiés par la physique ou les mathématiques.

Un autre avantage est que la sémantique de l'art correspond clairement à son ontologie au sein de cette théorie. Zangwill et Pouivet élaborent leur définition de « Art » sur la base de définition ontologique d'artefacts et de propriétés esthétiques. L'ontologie sous-bassant les théories relationnalistes est, pour sa part, beaucoup moins claire. Ainsi, par exemple, Levinson (1980b) défend une théorie ontologique des œuvres musicales qui attribue à celles-ci des propriétés intrinsèques formelles alors que ces dernières sont absentes de sa définition d'« Art ». Il est ainsi forcé d'utiliser des outils conceptuels différents pour rendre compte de l'ontologie et de la définition des œuvres d'art alors que la théorie fonctionnaliste est conceptuellement plus économe.

ii. *Les limites du formalisme fonctionnaliste*

Des contre-exemples immédiats à la définition de Zangwill se trouvent dans l'art contemporain. Par exemple, *My Bed* de Tracey Emin – un lit défait, dans un état abject, jonché de débris – est une œuvre d'art qui non seulement ne possède pas de qualité esthétique *positive*, mais cherche même à dégouter et à déconcerter le spectateur. Nous pouvons aller plus loin et avancer que de nombreuses œuvres d'art conceptuelles ne cherchent pas à instancier de propriété esthétique du tout – on peut penser notamment à *All the things I know but of which I am not at the moment thinking—1:36p.m.; June 15, 1969* de Robert Barry. On trouve aussi certains exemples dans des formes artistiques plus traditionnelles comme les sculptures de Duane Hanson ou des tableaux hyperréalistes. Enfin, si on limite les propriétés esthétiques aux propriétés esthétiques formelles comme le fait Zangwill de nombreuses œuvres littéraires échappent à sa définition. En effet, les propriétés esthétiques intrinsèques de la littérature n'étant pas accessible par le biais des sens (Binkley, 1977/1992), cela contrevient à l'idée que les propriétés esthétiques formelles surviennent sur des propriétés sensorielles.

La réponse la plus facile pour Zangwill concerne sans doute les exemples type *My Bed*. Lorsqu'il parle de propriétés esthétiques, il n'est pas exclu que cela englobe également des propriétés négatives. Ce que Zangwill dit c'est que toute œuvre doit avoir un certain succès esthétique. Or il est tout à fait possible de réussir esthétiquement à instancier de la laideur. Ainsi Robert Blanché (1979) fait remarquer que si nous sommes dégoûtés par les monstres dans la vie de tous les jours, nous sommes fascinés de les voir en peinture lorsque l'artiste a réussi à recréer leur Laideur. Telle est la fascination que nous ressentons face à des peintures de Bacon ou Goya. Zangwill qualifie ces œuvres d'"anti-esthétiques" (Zangwill, 2002, 112).

Une seconde réponse est fournie par Zangwill pour ce qui est des tableaux ou sculptures hyperréalistes. Il défend que, par exemple, les œuvres de Duane Hanson peuvent être des œuvres d'art *uniquement* parce qu'elles font référence à un genre traditionnel, les statues, qui lui-même n'est pas une exception à sa définition. Contrairement aux sculptures de cire du Musée Grévin qui ne sont pas des œuvres d'art, les personnages de Hanson le sont à travers l'intention de l'artiste de référer à des artefacts esthétiques. Zangwill qualifie ce type d'œuvres de "second-ordre" (2002, 113) – mais aussi d'œuvres "parasites" (*ibidem*).

La troisième réponse que fournit Zangwill à l'égard de certaines formes d'art conceptuel et de littérature est d'avaloir la couleuvre. Il ne souhaite pas intégrer ces objets dans la catégorie des œuvres d'art afin de garder une cohérence dans sa définition. En étendant « Art » à des objets qui ne possèdent pas de propriétés formelles, on commettrait la même erreur que l'on a commis pour la jade (Zangwill, 2002, sect. III). « Jade » est le nom donné à deux pierres chimiquement distinctes : la jadite et la nephrite. Bien qu'elles appartiennent à deux espèces naturelles différentes, on les a longtemps amalgamées en raison de leur apparence similaire. De même, selon Zangwill, certaines formes de littérature et d'art conceptuel ont été pris pour de l'art en raison de ressemblances *métaphoriques* avec des artefacts esthétiques (Zangwill, 2001, 140; 2002, 117-18, note 11), mais il faudrait distinguer deux catégories réellement distinctes au sein de l'art : les "vraies" œuvres d'art (celles qui possèdent des propriétés esthétiques formelles) et les œuvres possédant, à titre d'exemple, des propriétés narratives/conceptuelles intrinsèques.

Si les deux premières réponses témoignent d'un regard un tant soit peu méprisant vis-à-vis de l'art contemporain, elles n'en restent pas moins cohérentes et efficaces. En revanche, la troisième réponse est hautement problématique et ce pour différentes raisons.

Premièrement, la restriction que fait Zangwill du domaine esthétique est contre-intuitive. S'il est vrai que les propriétés esthétiques narratives ne semblent pas survenir sur des propriétés

physiques ou sensorielles, nous en faisons néanmoins l'expérience de la même manière que nous faisons l'expérience des propriétés formelles, c'est-à-dire à travers notre sensibilité esthétique (émotions, sentiments, impressions, etc.). Ces propriétés non-sensorielles jouent d'ailleurs un rôle important dans nos évaluations des œuvres (pour un exemple, voir section 2.e.i.2.). Enfin, on qualifie ces propriétés narratives avec les mêmes prédicats que ceux utilisés pour les propriétés formelles : on parle de narration élégante, d'un style époustouflant, du rythme entraînant de l'intrigue, de la psychologie kitsch d'un personnage, etc. Il faut dès lors se demander dans quel sens les propriétés narratives (et d'éventuelles autres propriétés intrinsèques non-sensorielles) ne seraient que "métaphoriquement" esthétiques si ce n'est par pétition de principe (voir Goffin, 2018) ?

Deuxièmement, s'il y a des raisons de rejeter la "politique de l'exception" et ainsi de défendre que certaines œuvres très particulières comme *All the things I know but of which I am not at the moment thinking—1:36p.m.; June 15, 1969* peuvent être considérées comme non pertinentes pour la recherche d'une définition sens-commun de « Art », exclure la littérature semble beaucoup plus problématique. Il n'est pas controversé de dire que les chefs-d'œuvre que sont *Martereau* de Nathalie Sarraute, *Fictions* de Jorge Luis Borges ou *Crimes et Châtiments* de Dostoïevski constituent des exemples paradigmatiques d'art. Exclure la littérature parce qu'elle pose problème à la définition semble relever du sophisme du vrai Écossais : Sam propose la généralisation selon laquelle tout Écossais porte un kilt. Maria fait remarquer que Sean, dont la famille est écossaise depuis 12 générations, ne porte pas de kilt. A cela, Sam répond que Sean n'est donc pas un vrai Écossais.

Notons que Zangwill assume ce sophisme mais considère que, *in fine*, le jeu en vaut la chandelle pour préserver la cohérence de sa théorie :

Peut-être qu'il y pourrait y avoir des raisons d'entretenir une notion d'Écossais d'où il suit que tous les Écossais portent un kilt ! Cela pourrait être une notion utile d'un Écossais pour d'autres raisons. De façon similaire, étant donné les vertus d'une théorie esthétique de l'art [la sienne], un argument du type "vrai Écossais" pourrait toute chose considérée être une bonne option. (Zangwill, 2002, 116, notre traduction)

Cette solution semble toutefois loin d'être satisfaisante.

Finalement, la définition de Zangwill n'est pas seulement trop restrictive, elle est également trop large puisqu'elle inclue tout artefact créé dans un but esthétique – au titre desquelles on trouve notamment les décorations sur les gâteaux (comme Zangwill l'indique lui-même, 1995,

316). Bien sûr, toutes les décorations de gâteau ne seront pas des œuvres d'art, seules le seraient celles qui résulteraient d'une intuition esthétique - par exemple un pâtissier qui suit le patron d'une décoration standard ne créerait pas une œuvre d'art. Malgré cette précision beaucoup d'objets banals tombent sous la définition.

e. Le renvoi de la balle (“buck passing”)

Jusqu'ici, les stratégies contemporaines pour répondre au défi de la définition des œuvres d'art et éviter le scepticisme wittgensteinien semblent toutes faire face à de sérieux problèmes. Une stratégie nouvelle et prometteuse serait peut-être de reconsidérer les rapports entre « Art » et littérature, musique, sculpture, art conceptuel, jeu vidéo, etc. Les théories que nous avons considérées s'attardaient à donner une définition au concept générique « art » qui aurait comme espèces les arts plus particuliers de la littérature, de la musique, de la sculpture, etc. (cf. Weitz, 1956/1988). Plutôt que de suivre cette vision *genre-espèce*, nous pourrions adopter un point de vue *déterminable-déterminé*.

Pour comprendre la différence entre ces deux perspectives, comparons les exemples de la taxonomie du vivant et celle des couleurs. La classe des mammifères est définie par des attributs tels qu'être vertébrés, avoir le sang chaud, nourrir ses petits avec du lait maternel, etc. Les différentes espèces appartenant à cette classe (les chauves-souris, les baleines, les poneys, les humains, ...) partagent ces mêmes propriétés et se distinguent entre elles par des propriétés spécifiques, propres à leur espèce. Ainsi, la catégorie « mammifère » est définie indépendamment des définitions de ces espèces qui, elles, dépendent de la définition de « mammifère ». Cela n'est pas la relation qu'entretiennent la propriété d'être coloré et la propriété d'avoir une couleur spécifique. Il est difficile, voire impossible, de définir « être coloré » indépendamment des différentes couleurs. « Être coloré » ne semble être rien d'autre que la disjonction « être bleu » ou « être bordeaux » ou « être jaune safran », etc. Comme on peut le voir, « être coloré » est « à déterminer », c'est-à-dire un déterminable. « Être bordeaux », une couleur déterminée, peut au contraire posséder une définition plus ou moins stricte, par exemple par la norme sRBG : 144, 0, 32. La stratégie ici consiste à “renvoyer la balle”, c'est-à-dire *transférer la responsabilité* (“buck passing”) de la définition de « être coloré » aux déterminés.

Comme nous le ferions pour la propriété « être coloré », c'est via une relation de type déterminable-déterminé que Dominic Lopes définit l'art. Voici sa définition :

(R) Un item *x* est une œuvre d'art si, et seulement si, *x* est une œuvre dans l'activité P et P est un des arts. (2008, 109, notre traduction)

La tâche qui incombe aux philosophes de l'art serait de définir chaque art particulier et, une fois cette tâche accomplie, nul besoin d'ajouter quelque chose de supplémentaire pour définir la catégorie « Art ». Remarquez que cela ne serait pas vrai pour la définition de « mammifère ». Savoir ce qu'est une chauve-souris, une baleine, un poney, un humain, etc. n'épuise pas la définition de « être un mammifère ». D'ailleurs, on peut maîtriser le concept « baleine » de façon à l'appliquer correctement sans savoir que les baleines se classent dans la catégorie « mammifère ». Pour Lopes, ce n'est pas comme cela que fonctionne le concept « d'Art » : si vous savez que quelque chose est une œuvre musicale, littéraire, sculpturale, etc. alors vous savez que c'est de l'art, tout comme si l'on sait que quelque chose est rouge, alors l'on sait qu'elle est colorée – notez que dans *Being for Beauty* (2018), il en va de même pour la Beauté et ses déterminés, c'est dans ce livre qu'il est le plus explicite sur le changement de paradigme genre/espèce à déterminable/déterminé.

Plus important encore, le concept générique « Art » ne joue, selon Lopes, qu'un rôle minime dans notre manière quotidienne d'interagir avec les arts, y compris lorsque nous avons affaire à des œuvres d'avant-garde. S'attendant à écouter une œuvre musicale classique, le public sera certainement déconcerté (*baffled*) par 4'33'' de John Cage ; non pas parce qu'il se posera des questions théoriques sur la nature de l'art, mais plutôt parce qu'il ne saura pas comment réagir face à cette œuvre qui ne ressemble à aucune autre œuvre musicale. Le déconcertement du public ne viendrait pas d'une difficulté à considérer 4'33'' comme de l'art : il va à un concert d'un compositeur fameux, dans une salle prestigieuse, il accepte sans soucis que ce dont il est témoin est de l'art. Ce qui lui pose problème c'est qu'il ne sait pas à quel *genre* d'œuvre il a affaire. Comme le dit Kennick de façon provocante :

Seul un homme corrompu par l'esthétique penserait à juger une œuvre d'art comme une œuvre d'art en général, plutôt que comme ce poème, ce tableau, ou cette symphonie. (cité par Lopes, 2008, 121).

Ainsi, lorsqu'on explique au public que cette œuvre devrait être classifiée comme étant à cheval entre une pièce bruitiste et une œuvre d'art conceptuel (John Cage souhaitant qu'on entende les bruits de la salle comme des sons musicaux) et qu'il sait ou apprend ce que sont ces genres

musicaux, son déconcertement devrait s'évanouir. Les défis constitués par les œuvres d'avant-garde ne concernent pas tant l'art en général que les catégories de la musique (*4'33''*), le roman (*Finnegans Wake*), la sculpture (*My Bed*, *Fontaine*, *Brillo Box*), la peinture (*L.H.O.O.Q.*, *Carré blanc sur fond blanc*), le théâtre (*En attendant Godot*, voire les performances dadaïstes). Pour filer la métaphore de la couleur, certaines œuvres d'avant-garde sont comme une nuance de bleue encore jamais explorée, tandis que d'autres fonctionnent plutôt comme un mélange de couleurs. *4'33''*, *Finnegans Wake* ou *carré blanc sur fond blanc* semblent entrer dans la première catégorie. À l'inverse, les installations telles que *Blob*, où Tony Oursler mélange la sculpture (en fibre de verre) et la projection vidéo (sur la sculpture initiale), semblent plutôt entrer dans la seconde catégorie.

Lopes se rapproche ainsi de Weitz (cf. section 2.b.i.), à la différence que le premier ne nie pas que les arts particuliers puissent posséder une définition « fermée » - i.e. en conditions nécessaires et suffisantes. Au contraire !

i. Les avantages du renvoi de la balle

On peut illustrer les avantages de la théorie de Lopes en convoquant différents exemples de caractérisations d'arts particuliers : les différents genres musicaux (classique, jazz, rock, ...) et les jeux vidéo.

1. Les genres musicaux

Nelson Goodman, dans un ouvrage ayant marqué l'esthétique analytique, *Langages de l'Art* (1968/2011), propose une distinction entre les arts dit "allographiques" et "autographiques" (idem, 113). Il introduit celle-ci en remarquant que, dans certains genres artistiques, une copie de l'œuvre est une contrefaçon alors que, dans d'autres, c'est une copie authentique. En effet, toute copie de *Notary* de Jean-Michel Basquiat sera un faux, comme le seront les copies de tout dessin et de toute sculpture en marbre. Par contraste, les milliers de copies de *Vernon Subutex* de Virginie Despentes instancient bel et bien l'œuvre elle-même, comme le ferait toute reproduction réussie du *Scherzo pour piano* de Clara Schumann. Goodman qualifie "d'allographiques" les arts où les copies sont des reproductions authentiques (musique, littérature, danse, ...) et "d'autographiques" les arts où les copies sont des faux (peintures, dessins, sculptures, ...). Selon lui, le fondement et l'explication de cette distinction est à trouver

dans le fait que les arts allographiques sont des genres artistiques qui se servent d'une *notation*, contrairement aux arts autographiques qui ne sont pas notés (1968, ch. 4). Les œuvres citées de Despentès et de Reich peuvent être reproduites, contrairement à celle de Basquiat, car leurs instances sont les reproductions d'une notation – l'une utilisant l'alphabet, les virgules, les espaces, etc. et l'autre une partition avec ses clefs, ses croches pointées et autres conventions notationnelles musicales (pour un raffinement de cette distinction évitant certains contre-exemples, voir Levinson, 1980a).

Philip Alperson (1984) remarque que, contrairement à ce que Goodman prétend, toute musique n'est pas allographique. Un concert de jazz où la musique est en grande partie improvisée, ne devrait pas être considéré comme la reproduction fidèle d'une notation, comme cela est le cas pour la musique classique où il s'agit de suivre une partition le plus fidèlement possible. Même quand des musiciens jazz jouent un standard, donc une composition issue d'une partition (une notation), tel *Autumn Leaves*, ce que veulent présenter les musiciens à leur public, ne consiste pas vraiment en la chanson écrite par Kosma. Ce qui compte c'est plutôt leur improvisation, et donc les notes qui ne se trouvent pas dans l'original. Dans une performance jazz d'*Autumn Leaves*, peut-être 2% des notes correspondront à la partition de Kosma et le reste sera nouvellement créé, sans notation. Contrairement au classique, c'est la musique improvisée et non la musique écrite qui demande principalement l'attention de l'auditeur. Evidemment, il existe une petite part d'improvisation dans le classique, comme il existe une part écrite dans le jazz. Mais l'intérêt principal de ces genres diffèrent néanmoins drastiquement – le jazz ne peut pas être considéré comme un art essentiellement notationnel, allographique.

Comme de nombreux philosophes l'ont noté (Gracyk, 1996; Kania, 2005; Levinson, 1980b), il s'agit d'une différence *ontologique* entre les œuvres de ces genres. Une œuvre classique consiste en une structure musicale (un type abstrait) notée par un compositeur sur une partition (Levinson, 1980b). Les musiciens qui la jouent instancient cette structure en des occurrences particulières (*tokens*) si, et seulement si, ils respectent suffisamment ce qui est noté dans la partition. L'œuvre classique est donc un type instancié en de multiples occurrences (*tokens*). Par contraste, l'œuvre jazz est normalement instanciée de façon unique lors de la performance improvisée. L'œuvre jazz n'est donc pas un type instancié en de multiples occurrences.

Cette différence ontologique entre les genres a des conséquences esthétiques importantes. Alperson rapporte qu'un collègue, lors d'une conférence, se plaignait dédaigneusement que le jazz n'arrivera jamais à la complexité structurelle des quatuors tardifs de Beethoven (1984, 22). Mais cette comparaison n'est simplement pas adéquate. Il est évident que, de manière générale,

une improvisation, aussi excellente soit elle, n'atteindra pas la complexité structurelle d'une composition murement réfléchie et besognée pendant des mois – mais ce n'est pas du tout le but de l'exercice. Une fois qu'on reconnaît que le jazz et le classique appartiennent à deux catégories ontologiques distinctes, on se rend compte que comparer la performance d'un quatuor de Beethoven et celle d'un quartet de Coltrane revient à mélanger les pommes et les bananes (ou encore mélanger le rouge et l'orange). C'est un peu comme si l'on disait que les films hollywoodiens sont inférieurs aux tragédies de Corneilles car ils possèdent moins de rimes.

Cette dernière comparaison – entre le cinéma et le théâtre classique – correspond en fait encore mieux à la différence entre le classique et ce qu'on peut appeler « le rock » au sens large, incluant tous les enfants et petits enfants du rock'n'roll, dont la soul, le funk, le reggae, le punk, le rap, la techno, etc. (Davies, 2009, 167). Typiquement, les œuvres rock (techno, trap, etc.) comme les œuvres cinématographiques sont loin de se réduire à une notation (une partition ou un script) interprétée de bout en bout (par des musiciens ou des acteurs) mais elles sont créées en studio, petit à petit, à l'aide de certaines techniques d'enregistrement spécifiquement choisies, des enregistrements qu'on modifie consciencieusement par la suite avec des montages, des découpes, des superpositions, des effets, etc. (pour l'ontologie et l'esthétique du rock en ce sens très large voir Davies, 2009; Gracyk, 1996; Kania, 2005; Pouivet, 2010).

Cette discussion apporte de l'eau au moulin de Lopes et sa technique du “renvoi de la balle” puisqu'il semble que ce qui compte ici pour comprendre les œuvres d'arts en question ce n'est pas tant de savoir ce qu'est « Art » en général, mais plutôt de savoir à quels *types* d'arts particuliers les œuvres appartiennent et ce en quoi ces types d'arts particuliers consistent. En effet, un des arguments de Lopes pour soutenir que nous n'avons pas besoin d'une définition d'« Art » en général est justement les différences ontologiques entre des œuvres d'art différents. Cela est bien illustré avec le cas de la musique. Qui comprend l'ontologie du rock, du jazz et de la musique classique possède des outils conceptuels qui lui permettent une appréciation esthétique à laquelle il n'arriverait pas avec une définition ou une ontologie de l'art en général. De plus, pour Lopes, il ne faut pas s'attendre à ce qu'un critique de cinéma et qu'un critique de musique s'intéressent aux mêmes types d'objets et donc possèdent des théories similaires (2008, 127). Un avantage de la théorie de Lopes sur les théories sceptiques, relationnalistes ou néo-formalistes est qu'elle peut définir « Art » en général sans nécessiter une homogénéisation des différents types d'art.

2. Les jeux vidéo

Concernant le jeu vidéo, Grant Tavinor donne la définition suivante :

« x est un jeu vidéo si, et seulement si, il s'agit d'un artefact d'un médium visuel numérique qui a été créé avec l'intention d'être un objet divertissant et que ce divertissement est obtenu soit via le déploiement de règles et d'un gameplay objectif, soit via une fiction interactive. » (Tavinor, 2009, 32-33, notre traduction)

Nous avons ainsi affaire à une catégorie « fermée » d'objets étant donné qu'ils sont définis avec des conditions nécessaires et suffisantes. Remarquons, par ailleurs, que cette définition implique que l'ontologie des jeux vidéo est allographique (voir section e.i.1.) en vertu de sa nature numérique : le jeu est un code numérique, donc qui utilise une forme de notation, instancié par un support visuel. Chaque cartouche de *Super Mario World* est un token, une instance particulière d'un type d'artefact numérique produit pour que des joueurs se divertissent en contrôlant un plombier moustachu dans un monde coloré. L'ontologie des jeux vidéo est donc semblable à celle des œuvres de musique classique : dans les deux cas, les œuvres consistent essentiellement en une sorte de notation (un code pour l'un, une partition pour l'autre) créée pour être instanciée dans une sorte de performance (celle des *gamers* et celle des instrumentistes) plus ou moins libre. Le jeu *Minecraft*, par exemple, offre un cadre de jeu très libre permettant d'explorer ce monde *ad nauseum*, de créer des structures architecturales, de se battre, etc. Par contraste, *Super Mario World* requière d'exécuter certaines actions dans un certain ordre pour être joués correctement comme battre le Boss de chaque zone.

Plus important encore pour la théorie de Lopes, la définition de Tavinor permet de pointer vers la spécificité esthétique du jeu vidéo par rapport aux autres types d'œuvres d'art – à savoir un ensemble de règles et de gameplay ou le caractère interactif d'une narration. Ainsi, même si *Journey* comporte des paysages de dunes somptueuses, comme on peut en trouver dans le film *Laurence d'Arabie*, une spécificité de l'intérêt esthétique de *Journey* (et des jeux vidéo en général) par rapport aux films provient du fait que ces dunes peuvent être explorées librement par le joueur via un certain nombre de règles du jeu requérant au joueur de presser les touches selon un ordre et un timing astucieux (ce à quoi Tavinor se réfère par « gameplay »). Le gameplay s'intègre également dans une narration qui se développe au fur et à mesure de la progression du joueur.

En effet, les joueurs et les critiques de jeux vidéo semblent attribuer des qualités esthétiques propres au gameplay ou à la narration d'un jeu : un gameplay peut être « rigide », « inventif »,

« frustrant », « diversifié », « nerveux », etc., et l'interactivité de sa narration peut être qualifiée « d'organique », « d'originale », de « dirigiste », etc. Il n'est pas rare qu'un jeu aux propriétés esthétiques formelles indéniables soit honni des spécialistes pour la médiocrité de son gameplay (par exemple *Detroit : Becomes Human*) ou de l'interactivité de sa narration (par exemple les fins originelles de *Mass Effect 3*). A l'inverse, des jeux sans propriétés esthétiques formelles notables ont été loués pour la grande interactivité de leur narration (ex. *Undertale*) ou la profondeur de leur gameplay (ex. *Super Meat Boy*).

Cela constitue un avantage à la théorie de Lopes vis-à-vis notamment d'une approche formaliste, comme celle de Zangwill - cf. section 2.d. Les qualités esthétiques particulières des jeux vidéo ne font pas partie des propriétés esthétiques formelles. Mais, si l'on suit Lopes, tout comme l'ontologie multiple des œuvres d'art ne pose pas de problème à la technique du "renvoi de la balle", il peut y avoir des différences dans la nature des propriétés esthétiques pour les différents arts particuliers qui ne s'étendent pas à l'art en général (2008, 125).

ii. *Les limites du renvoi de la balle*

L'un des problèmes les plus immédiats lorsque l'on songe à la théorie de Lopes concerne l'intégration d'une catégorie d'artefacts dans l'ensemble des œuvres d'art. Pour filer la métaphore des couleurs, s'il ne semble pas controversé d'intégrer le violet au domaine des couleurs, il a été controversé d'intégrer le roman, la bande-dessiné ou le jeu vidéo à la catégorie de « Art » (voir, par exemple, Ebert, 2010; Rough, 2018). Comment sait-on que les arts particuliers sont des types d'art? Lopes semble ici être victime d'une forme de circularité. L'objection semble pointer vers une prémisse cachée selon laquelle la catégorie A est *un art* seulement si A remplit (au moins) les conditions suffisantes pour être *de l'art*.

Lopes répond cependant à cette critique en expliquant qu'il existe de multiples raisons de considérer A comme un art, toutefois ces raisons n'ont pas à être unifiés à travers tous les types d'art :

« [...] la théorie du renvoi de la balle en art [buck passing theories of art] nous invite à emprunter librement des ressources des théories arrêtées de l'art [buck stopping theories of art] en les employant pour construire les théories de plusieurs types d'arts sans accorder aucune importance à l'uniformité. » (Lopes, 2014, 62, notre traduction)

L'idée est qu'il y a des raisons différentes, voire idiosyncratiques pour considérer certains genres artistiques comme étant de l'art. La raison pour laquelle l'opéra est de l'art n'est pas la même que pour le jeu vidéo.

Si cette explication est cohérente avec la diversité ontologique et la diversité des propriétés esthétiques présentées auparavant, elle n'en demeure pas moins plus problématique lorsque l'on se penche sur chaque type d'art.

Comment, en effet, distinguer le sifflement de quelqu'un qui fait la vaisselle d'une symphonie ? Nous avons à chaque fois affaire à une entité musicale possédant des propriétés esthétiques. De la même façon, *Candy Crush* est un jeu vidéo (au sens défini par Tavinor) pour smartphone, pourtant il serait extravagant de le qualifier d'œuvre d'art au même titre que *BioShock* - une œuvre proposant une critique du libertarianisme d'Ayn Rand via une ambiance horrifique, le tout au sein d'une architecture Art Déco.

On pourrait imaginer que Lopes nous rétorque que le sifflement est de la musique, mais pas de l'art car il n'a pas été créé avec tel type d'intention, ou ne possède pas tel type de propriétés esthétiques, etc. Toutefois, l'une ou l'autre des définitions générales d'art semble ici revenir par la fenêtre. Si pour chaque type d'artefact, il faut opérer une restriction de sorte à ce que seules certaines peintures, certaines entités musicales, certains récits ou certaines entités vidéoludiques appartiennent aux catégories des arts particuliers correspondantes, alors il semble que ce soient les principes gouvernant ces restrictions qui constituent la définition générique « d'Art » – même si ces principes apparaissent sous une forme disjonctive à la Davies (voir section 2.c.ii.2.).

D'ailleurs, ce n'est pas la solution proposée par Lopes. Celui-ci, préfère botter en touche la pertinence de la distinction entre les Beaux-Arts (*fine art*) et des objets considérés comme banals : pourquoi l'Opéra est-il considéré comme de l'art et pas la coupe du monde de football ? Cela semble, aux yeux de Lopes, une question hautement arbitraire (Lopes, 2008, 126). Il semble donc que Lopes soit prêt à admettre qu'un sifflement en faisant la vaisselle est une œuvre d'art. Cela ne correspond pas au desideratum exposé au début de cette entrée selon lequel une bonne définition de l'art doit pouvoir exclure les artefacts non-artistiques (y compris ceux qui ont une fonction esthétique). Alors que Lopes se montre particulièrement attaché au sens commun, il semble, ici, ne pas vouloir en rendre compte.

Un problème moins pressant, mais qui met en lumière le défi de la technique du "renvoi de la balle" vis-à-vis du sens commun consiste à mettre en avant l'importance de l'usage du terme

générique « art » dans la vie quotidienne. Annelies Monséré (2016) souligne ainsi que les artistes doivent souvent se justifier de « faire de l'art » pour obtenir un budget, être exposé, attirer l'attention des critiques, etc. Si un artiste se contentait de dire : « je vais réaliser un film, par conséquent je vais faire de l'art », il n'obtiendrait certainement pas les fonds du gouvernement pour subventionner son projet. Il paraît ainsi hâtif d'avancer que seuls les esprits corrompus par l'esthétique parlent d'« art » en général (voir section 2.e.) ; lorsque les artistes se justifient devant des commissions, ils semblent se référer à une définition générique d'« Art » plus riche que celle de Lopes.

Lopes aurait néanmoins beau jeu de rétorquer que ce genre de commission budgétaire est, en effet, corrompu par l'idée des Beaux-Arts et qu'elle demande, à tort, aux artistes de se justifier. Le fait de devoir se justifier n'est pas encore une preuve que la thèse de Lopes est mauvaise, on peut continuer à soutenir que tous les films sont de l'art tout en reconnaissant qu'un artiste doit expliquer pourquoi son projet est digne d'être soutenu. De la même façon, un artiste cherchant à s'attirer la reconnaissance, comme Tony Oursler, peut pointer vers le fait que ses *Blobs* sont des sculptures quand bien même elles ne ressemblent pas à des sculptures (néo-)classiques (cf. section 2.d.ii. et 2.e.).

La critique de Monséré n'est cependant pas totalement écartée dans le sens où elle met en avant le caractère évaluatif du terme générique « art ». Il ne suffit pas qu'un artefact remplisse les conditions nécessaires et suffisantes d'une sculpture pour que celle-ci soit une œuvre d'art dans un sens non-trivial du terme. Si nous pouvons avoir de bonnes ou de mauvaises œuvres d'arts (et de bonnes ou de mauvaises sculptures), la sculpture en pâte à modeler de l'enfant de 5 ans n'est pas encore une œuvre d'art dans un sens qui capture l'opinion du sens commun.

Cette critique se rapproche de celle faite plus haut à Levinson (cf. section 2.c.ii.2.). La théorie de Levinson semble également inclure ce genre d'artefacts non-artistiques mais pour des raisons différentes. Celle de Lopes se base sur l'appartenance à une catégorie artefactuelle tandis que celle de Levinson se base sur les types d'intentions à la base des artefacts. Toutes deux semblent toutefois inclure trop d'objets pour rendre compte de façon dont nous utilisons le terme « art » habituellement. La théorie néo-formaliste de Zangwill semble elle aussi sujette à cette difficulté pour d'autres raisons encore (cf. section 2.d.ii.).

3. CONCLUSION

a. Trois types de stratégies

Nous avons vu dans cette entrée trois types de tentatives de définir « Art ». La première – les théories classiques et néo-classiques – utilise des éléments intrinsèques aux œuvres pour les définir (mimèsis, propriétés esthétiques, expressivité). La seconde – les théories relationnalistes – consiste à définir l’art à travers des propriétés relationnelles (vis-à-vis du monde de l’art ou de l’histoire de l’art). La troisième – le “renvoi de la balle” – tente de définir l’art non pas à travers des conditions nécessaires et suffisantes mais via l’ensemble des types d’art particuliers. Qui plus est nous avons également vu des thèses sceptiques qui défendaient qu’on ne peut pas définir l’art du tout – au mieux on peut en donner certains caractères typiques, des airs de famille.

Nous avons vu également que toutes ces stratégies rencontraient des problèmes. Le problème de la première consiste en un dilemme : sous leur forme restreinte, les théories (néo-)classiques excluent trop d’objets, notamment l’art abstrait pour la mimèsis, l’art froid pour la théorie expressiviste et l’art conceptuel pour la théorie formelle. Il est possible de formuler des versions étendues de ces théories, mais et c’est là la seconde corne du dilemme, ces théories ainsi étendues semblent alors inclure trop d’objets dans leur définition. Par exemple les passeports pour la mimèsis, les lettres d’amour pour l’expressivisme et les lacets de chaussures pour le formalisme. La théorie néo-formaliste de Zangwill, quant à elle, semble non seulement trop large (incluant les décorations de table, etc.) mais également trop restrictive (n’incluant par exemple pas les œuvres de littérature, cf. section 2.d.ii.).

Les problèmes de la seconde stratégie – les théories relationnalistes – diffère d’une version à l’autre. Pour Danto et Dickie, le problème est de ne pas pouvoir inclure des formes d’art n’ayant pas déjà été institutionnalisées par des représentants (occidentaux) du monde de l’art – dont le statut demeure flou. Pour Levinson, au-delà de la question du statut de l’ur-art, son problème majeur vient, une fois encore, du fait que sa théorie semble inclure trop d’objets, tels que la décoration d’appartement, les dessins d’enfants ou des sapins de Noël.

La troisième stratégie – le renvoi de la balle – semble sujette au même genre de difficultés que la théorie de Levinson, à savoir son inclusivité excessive. Si toutes les entités musicales (y compris les sifflements en faisant la vaisselle), tous les récits (y compris la brève de journal), toutes les sculptures (y compris celle en pâte-à-modeler d’un enfant de 5 ans), etc. sont des œuvres d’art, alors la portée de cette théorie est clairement trop large. Qui plus est la théorie du

renvoi de la balle est moins informative et moins raffinée que celle de Levinson ou celles de Dickie et Zangwill. Elle apparaît plutôt comme une esquisse en comparaison.

Finalement, le scepticisme semble sortir son épingle du jeu en prédisant qu'on ne peut pas donner une définition positive de « Art ». Toutefois, l'argument principal en faveur du scepticisme selon lequel « Art » doit être une catégorie ouverte puisque ses sous-catégories sont ouvertes est logiquement invalide (cf. section 2.b.iii.) et son succès apparent vient, en réalité, du fait qu'il jette l'éponge. Les théories sceptiques n'ont ainsi pas fait la preuve qu'une bonne définition est impossible. C'est plutôt les théories positives qui, par leurs efforts louables, mais infructueux, montrent la complexité du concept « Art ». En ce sens, chaque théorie considérée a permis, nous semble-t-il, de faire une avancée dans la compréhension du concept « Art ». *A contrario*, des théories sceptiques, voir même cyniques, il nous semble que la philosophie analytique de l'art ait avancé dans la compréhension du concept « Art » depuis les premières tentatives de définitions du XVIIIe siècle. C'est pourquoi nous envisageons, dans la dernière sous-section, deux solutions possibles pour raffiner encore une définition « d'art ».

b. Deux solutions possibles

Nous voyons deux solutions possibles pour pallier les lacunes des théories exposées dans cette entrée. La première est de suivre la distinction proposée par Dickie (cf. section 2.c.i.2.) entre les sens classificatoires et évaluatifs et de faire de « art » un terme semi-technique (au sens classificatoire), en réservant le sens évaluatif pour la façon qu'on a d'utiliser ce terme dans la vie de tous les jours. L'on pourrait renoncer à capturer l'intuition du sens commun selon lequel l'art ne comprend pas tous les sifflements en faisant la vaisselle, tous les lacets de chaussures et toutes les sculptures de pâtes à modeler. « Art » en ce sens classificatoire semi-technique se passerait ainsi d'au moins un des desiderata discutés en introduction – à savoir qu'une bonne définition de l'art devrait ne pas capturer tous les objets avec une fonction esthétique. En adoptant cette solution, plusieurs définitions discutées dans cette entrée pourraient s'avérer parfaitement acceptables. Le prix à payer paraît cependant presque aussi grand que celui d'une théorie sceptique dans la mesure où l'on semble renoncer, *de facto*, à vouloir distinguer les œuvres d'art d'objets non-artistiques.

L'autre solution que nous envisageons est de forger une théorie hybride qui essaierait de sélectionner le meilleur des théories relationnalistes, néo-formaliste et du «renvoi de la balle». Elle devrait néanmoins réussir à éviter d'englober les artefacts non-artistiques des théories

utilisées – donc une simple disjonction à la Davies/Stecker (cf. section 2.c.ii.2) ne ferait pas l'affaire – tout en évitant de trop restreindre l'extension – donc une simple conjonction ne ferait pas l'affaire non plus. La tentative de Gaut se rapproche d'une telle solution mais celle-ci pêche par son incapacité à justifier ce qui rassemble les éléments de sa « grappe » (cf. section 2.b.ii.). Une telle théorie perdrait certes en élégance (en particulier comparée au néo-formalisme de Zangwill ou à la théorie institutionnelle de Dickie), mais il paraît peu vraisemblable, aux vues de la nature hautement complexe du concept « Art », qu'une définition élégante soit la solution vers laquelle les philosophes devraient se tourner – c'est, en quelque sorte, l'enseignement majeure de la théorie de Lopes pour qui nous ne devons pas essayer d'unifier les types d'art autour d'une même ontologie, théorie, etc.

De façon plus positive, nous pouvons aussi conclure des discussions ci-dessus qu'il existe toute une série de tests efficaces pour évaluer ce que serait une bonne définition de « Art ». En particulier, on notera que cette dernière ne doit pas seulement pouvoir rendre compte des nouveautés. Le cas de l'art conceptuel a été mis sur le devant de la scène déjà par Danto mais nous avons vu, en particulier avec la théorie historiciste de Levinson (section 2.c.ii.) qu'un autre type de cas limite est à trouver dans l'art préhistorique. Il semble difficile de pouvoir rendre compte de ces deux types de cas. Typiquement, l'institutionnalisme a des difficultés pour rendre compte d'œuvres très anciennes, mêmes celles qui nous apparaissent, de manière évidente, comme de l'art. En cela, les cas de l'art conceptuel et de l'art préhistorique constituent de bons tests.

Un autre type de test consiste à séparer de façon adéquate les œuvres d'art d'artefacts plus banals comme les dessins d'enfants ou les sapins de Noël. Typiquement, les réponses apportées à ce test parmi les théories les plus sophistiquées d'aujourd'hui (celles de Levinson, de Zangwill et de Lopes) laissent à désirer.

Constant Bonnard
Université de Genève
constant.bonard@unige.ch

Steve Humbert-Droz
Université de Fribourg
Steve.humbert-droz@unige.ch

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier les relecteurs anonymes de l'Encyclopédie Philosophique ainsi que, et surtout, Jerrold Levinson pour leurs commentaires et corrections.

Nous remercions aussi les étudiants de notre cours d'esthétique de printemps 2019 à l'Université de Genève pour leur enthousiasme et leurs froncements de sourcils.

Enfin, nous remercions nos professeurs d'esthétiques. Steve remercie Kevin Mulligan, dont il est redevable de lui avoir délivré, avec panache, les outils de cette discipline. Constant remercie Jerrold Levinson, un véritable mentor, ainsi que Peter Lamarque, dont les cours furent une source d'inspiration abondante.

4. BIBLIOGRAPHIE

Adajian, T. (2018). The Definition of Art. In E. N. Zalta (Éd.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2018). Consulté à l'adresse:

[<https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/art-definition/>](https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/art-definition/)

Alperson, P. (1984). On Musical Improvisation. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43(1), 17–29.

Aristote. (Pol./2015). *Les politiques* (P. Pellegrin, Trad.). France: GF Flammarion.

Austin, J. L. (1962/1991). *Quand dire, c'est faire* (G. Lane, Trad.). Paris: Éd. du Seuil.

Batteux, C. (1746) *Les Beaux arts réduits à un même principe*. Consulté à l'adresse:

[<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50428g>](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50428g)

Baxandall, M. (1985/2000). *Formes de l'intention: Sur l'explication historique des tableaux* (C. Fraixe, Trad.). Nîmes: J. Chambon.

Beardsley, M. C. (1961). The Definitions of the Arts. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20(2), 175–187.

Bell, C. (1914). *Art*. London: Chatto & Windus.

Benjamin, W. (1939/2012). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (L. Duvoy, Trad.). Paris: Allia.

Binkley, T. (1977/1992). "Pièce": contre l'esthétique. in G. Genette (Ed.), *Esthétique et poétique*, France: Editions du Seuil.

Blanché, R. (1979). *Des Catégories Esthétiques*. Paris: Vrin.

- Carroll, Noel. (1993). Historical Narratives and the Philosophy of Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(3), 313–326.
- Carroll, Noel. (1997). The Ontology of Mass Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55(2), 187–199.
- Carroll, Noël. (1999). *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London ; New York: Routledge.
- Collingwood, R. G. (1938). *The principles of art*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Croce, B. (1866-1952/1991). *Essais d'esthétique: Textes choisis* (G. A. Tiberghien, Trad.). Paris: Gallimard.
- Currie, G. (1993). Aliens, Too. *Analysis*, 53(2), 116-118.
- Danto, A. (1964/1988). Le monde de l'art. In D. Lories (Éd.), *Philosophie analytique et esthétique* (p. 183-198), Paris: Klincksieck.
- Danto, A. C. (1981/1989). *La transfiguration du banal: Une philosophie de l'art* (J.-M. Schaeffer, Trad.). France: Le Seuil.
- Davies, S. (2009). Ontology of Art. In J. Levinson (Éd.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford: OUP.
- Davies, S. (2015). Defining Art and Artworlds. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73(4), 375–384.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York: Minton, Balch & Company.
- Dickie, G. (1973/1993). Définir l'art. In G. Genette (Éd.), *Esthétique et poétique* (p. 27-40). Paris: Éd. du Seuil.
- Dickie, G. (1984). *The Art Circle: A Theory of Art*. New-York: Haven
- Dutton, D. (2006). A Naturalist Definition of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(3), 367-377.
- Ebert, R. (2010). Video games can never be art. Consulté 2 juillet 2019, à l'adresse *Rogertebert.com* website: <<https://www.rogerebert.com/rogers-journal/video-games-can-never-be-art>>
- Everett, D. L. (2008/2010). *Le monde ignoré des Indiens pirahãs* (J.-L. Fidel, Trad.). Paris: Flammarion.
- Gaut, B. (2005). The Cluster Account of Art Defended. *The British Journal of Aesthetics*, 45(3), 273-288.
- Goffin, K. (2018). The Affective Experience of Aesthetic Properties. *Pacific Philosophical Quarterly*, 0(0), 1-18.
- Goodman, N. (1968/2011). *Langages de l'Art* (J. Morizot Trad.). France: Fayard/Pluriel

- Gracyk, T. (1996). *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. Durham: Duke University Press.
- Jouannais, J.-Y. (Éd.). (1997). *Artistes sans oeuvres: I would prefer not to*. Paris: Gallimard.
- Kania, A. (2005). *Pieces of Music: The Ontology of Classical, Rock, and Jazz Music* (Thèse, University of Maryland). Consulté à l'adresse:<<http://drum.lib.umd.edu/handle/1903/2689>>
- Kant, I. (1790/2015). *Critique de la faculté de juger* (A. Renaut, Trad.). Paris: Flammarion.
- Kivy, P. (1997). *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Lamarque, P. (2010). *Work and Object: Explorations in the Metaphysics of Art*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Langer, S. K. (1996). *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Levinson, J. (1979). Defining Art Historically. *The British Journal of Aesthetics*, 19(3), 232-250.
- Levinson, J. (1980a). Autographic and Allographic Art Revisited. *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, 38(4), 367-383.
- Levinson, J. (1980b). What a Musical Work Is. *Journal of Philosophy*, 77(1), 5–28.
- Levinson, J. (1989). Refining Art Historically. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47(1), 21-33.
- Levinson, J. (1993). Extending Art Historically. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(3), 411-423.
- Levinson, J. (2002). The Irreducible Historicality of the Concept of Art. *The British Journal of Aesthetics*, 42(4), 367-379
- Levinson, J. (2004). L'irréductible historicité d concept d'art. In J.-P. Cometti (Éd.), & M. Thiérou (Trad.), *Les définitions de l'art* (p. 141-158). Liège: La lettre volée.
- Lopes, D. M. (2008). Nobody Needs a Theory of Art. *The Journal of Philosophy*, 105(3), 109-127.
- Lopes, D. M. (2014). *Beyond Art*. Oxford ; New York, NY: OUP.
- Lopes, D. M. (2018). *Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value*. Oxford ; New York, NY: OUP.
- Monseré, A. (2016). Why We Need a Theory of Art. *Estetika*, 53(2), 165–183.

- McLaughlin, A. et Bennett, K. (2018). Supervenience in E. N. Zalta (Éd.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Consulté à l'adresse: <<https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/supervenience/>>.
- Pignocchi, A. (2014). The Intuitive Concept of Art. *Philosophical Psychology*, 27(3), 425-444
- Poe, E. A. (1846/1871). Méthode de composition in *Histoires grotesques et sérieuses* (C. Baudelaire Trad.), France: Michel Lévy frères, pp.334-371. Consulté à l'adresse: <https://fr.wikisource.org/wiki/M%C3%A9thode_de_composition>
- Pouivet, R. (1999). *L'ontologie de l'oeuvre d'art: Une introduction*. Nîmes (France): Jacqueline Chambon.
- Pouivet, R. (2007). *Qu'est-ce qu'une oeuvre d'art*. Paris: Vrin.
- Pouivet, R. (2010). *Philosophie du rock*. France: PUF
- Preston, B. (2018). Artifact. In E. N. Zalta (Éd.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Consulté à l'adresse: <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/artifact/>>
- Rough, B. (2018). The Incompatibility of Games and Artworks. *Journal of the Philosophy of Games*, 1(1).
- Schlenker, P. (2017). Outline of Music Semantics. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 35(1), 3-37.
- Scruton, R. (1999). *The Aesthetics of Music*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Searle, J. (1975). Indirect speech acts. In P. Cole & J. L. Morgan (Éd.), *Syntax and Semantics*, 3: *Speech Acts* (New York: Academic Press, p. 59–82). New York.
- Stecker, R. (1997). *Artworks: Definition, Meaning, Value*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press
- Tavinor, G. (2009). *The art of videogames*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell.
- Tolstoï, L. N. (1890/2016). *Qu'est-ce que l'art?* (T. de Wyzewa, Trad.). Paris: Presses universitaires de France.
- Walton, K. L. (1970/1993). Categories of Art. In G. Genette (Éd.), *Esthétique et poétique* (p. 83-129). Paris: Éd. du Seuil.
- Weitz, M. (1956/1988). Le rôle de la théorie en esthétique. In D. Lories (Éd.), *Philosophie analytique et esthétique*. Paris: Klincksieck.
- Wiltsher, N. (2018). Feeling, emotion and imagination: In defence of Collingwood's expression theory of art. *British Journal for the History of Philosophy*, 26(4), 759-781.
- Wittgenstein, L. (1953/2004). *Recherches philosophiques* (F. Dastur & E. Rigal, Trad.). Paris: Gallimard.

Zagdoun, M.-A. (2011). *L'esthétique d'Aristote*. Paris: CNRS Éditions.

Zangwill, N. (1995). The Creative Theory of Art. *American Philosophical Quarterly*, 32(4), 307–323.

Zangwill, N. (2000). In Defence of Moderate Aesthetic Formalism. *The Philosophical Quarterly* (1950-), 50(201), 476-493.

Zangwill, N. (2001). *The Metaphysics of Beauty*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Zangwill, N. (2002). Are There Counterexamples to Aesthetic Theories of Art? *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60(2), 111–118.