

Introduction

« Quel que soit l'objet sur lequel se porte ma pensée, lorsque j'apprends quelque chose sur lui, j'apprends *du même coup* quelque chose la concernant, de sorte qu'on peut dire que les structures des objets que dégage la pensée révèlent en retour les structures de cette dernière. »

Arthur Danto, *La transfiguration du banal*.

« Il est beaucoup plus facile de jeter le bébé avec l'eau du bain que de reconnaître qu'on a confondu les deux. »

Peter Kivy, *Philosophies des arts*.

Qu'est-ce que l'art ? Il s'agit là d'une des grandes et lancinantes questions des cent dernières années. Elle a inspiré des tonnes de livres ; certains d'entre eux se sont concentrés sur elle au point de la prendre pour titre, de manière directe ou avec de légères variations. Le *Qu'est-ce que l'art ?* de Tolstoï en 1897 a cédé la place en 1914 au titre plus emphatique de Clive Bell : *Art*. Parmi les best-sellers actuels en esthétique, on peut citer *Revealing Art [Révéler l'art]* (2005) de Matthew Kieran et *But Is It Art? [Mais est-ce de l'art ?]* (2001) de Cynthia Freeland. (Et au moment précis où ce livre partait pour l'impression a paru *Ce qu'est l'art* d'Arthur Danto.) L'histoire semble un éternel recommencement : on pose la question, on donne une réponse, on rejette la réponse et on repose la question... Ce livre a pour ambition de montrer qu'on n'est pas obligé, quand on étudie philosophiquement l'art, de tout faire tourner autour de la question « Qu'est-ce que l'art ? » Pour le dire clairement : d'un point de vue philosophique, ce n'est pas la bonne question à se poser.

Mais elle ne doit pas être exclue pour autant de toute discussion ; elle peut servir d'outil pour apprécier l'art. Reléguées dans un coin du Louvre, loin de la foule venue voir *La Joconde*, on trouve les natures mortes de Chardin. Ces petits tableaux d'ustensiles de cuisine et de corbeilles de fruits ont leurs admirateurs dévoués. Si on adopte un point de vue étranger au nôtre, celui de quelqu'un qui ignore totalement ce qui se passe dans des musées comme le Louvre, il y a de quoi

être extrêmement dérouter. En effet, les tableaux de Chardin ne transmettent aucun message intéressant ni aucune émotion forte – leur sujet est purement prosaïque. Dire qu'ils provoquent du plaisir, si on entend par plaisir la satisfaction qu'on a à consommer les fruits et l'eau qu'ils dépeignent, c'est se moquer de la dévotion que les tableaux inspirent. Si le plaisir n'est qu'un *je ne sais quoi*, on n'est pas moins dérouter. Mais cela ne veut pas dire que l'énigme soit impossible à résoudre. Au contraire, pour en arriver à une conclusion aussi pessimiste, il faudrait avoir examiné bien des choses, et un tel travail pourrait bien éclairer ce qui nous fascine dans les tableaux de Chardin. L'énigme nous invite donc bien plutôt à adopter, avec Tolstoï, Bell, Kieran, et Freeland, un regard qui nous permette d'apprécier les tableaux de Chardin. Certaines œuvres d'art de la tradition sont vues sous un nouveau jour quand on s'éloigne assez de ses préjugés et qu'on commence à se demander ce qu'est l'art.

La question « Qu'est-ce que l'art ? » n'est alors qu'une ruse employée par la critique d'art, qui se révèle efficace de temps en temps : chaque fois qu'elle nous permet de mieux apprécier certaines œuvres d'art. Cependant, cette nouvelle appréciation dépend rarement de la réponse générale et philosophique que nous donnons ou tentons de donner à cette question. La question peut nous aider à apprécier certaines œuvres d'art en faisant surgir des remarques pertinentes pour ce qui nous occupe alors – à savoir : apprécier l'œuvre qui se trouve devant nous – mais pas pour construire une théorie. Autrement dit, dans ce livre, on ne devrait pas poser la question « Qu'est-ce que l'art ? » par soif de théorie mais on devrait en rester à l'usage qu'en fait la critique des œuvres d'art.

Les philosophes proclament souvent que la question de l'art occupe une place centrale et fondatrice en esthétique, mais ils n'en situent pas la raison dans le fait qu'elle constitue un outil utile pour la critique. C'est Monroe Beardsley qui écrivit les premiers mots de l'esthétique contemporaine en 1958 dans *Aesthetics* et l'ouvrage s'ouvre par la déclaration suivante : « il n'y aurait pas de problèmes esthétiques [...] si personne ne parlait jamais des œuvres d'art¹ ». C'est avec un sentiment similaire que Richard Wollheim fait débiter son ouvrage devenu classique, *L'art et ses objets*. Il y avance que « la nature de l'art [...] est l'un des problèmes traditionnels de la culture le plus difficile à cerner² ». Vingt ans plus tard il en fait le « noyau de l'esthétique³ ». Peter Kivy y voit « le problème le plus largement et le plus régulièrement examiné en esthétique ou en philosophie de

• 1 – BEARDSLEY MONROE, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis, Hackett, 1981, p. 1.

• 2 – WOLLHEIM Richard, *L'Art et ses objets*, op. cit., p. 15.

• 3 – WOLLHEIM Richard, « The core of aesthetics », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 25, n° 1, 1991, p. 37.

l'art⁴ » ; Gary Iseminger accorde qu'il a « pour ainsi dire dessiné les contours de ce qu'on appelle "esthétique analytique"⁵ ». Une bibliographie exhaustive publiée en 2000 s'étale sur plus de vingt pages⁶. Le sujet occupe habituellement une section des anthologies et manuels destinés à présenter ce champ aux étudiants.

Dans les derniers mots qu'il y consacre, Beardsley présente quatre raisons en vertu desquelles la question « Qu'est-ce que l'art ? » mérite d'occuper une place centrale et fondatrice pour le champ⁷. Premièrement, tout philosophe de l'art devrait être « curieux de savoir ce sur quoi il philosophe⁸ ». On peut supposer que celui qui philosophe sur *X* (quel que soit *X*) devrait chercher à connaître la nature de *X*. Deuxièmement, la réponse à la question « Qu'est-ce que l'art ? » constitue une nécessité pratique pour le législateur ou le fonctionnaire qui doit décider quels objets l'on doit exempter des frais de douanes et soustraire aux lois sur l'obscénité, ou quels projets sont éligibles aux bourses d'institutions comme le National Endowment for the Arts. Troisièmement, la philosophie a pour tâche de construire et mettre à l'épreuve les fondements conceptuels des autres disciplines, y compris des sciences sociales. Autrement dit, il lui faut produire une théorie de l'art parce que certaines hypothèses scientifiques mentionnent ce phénomène et le distinguent d'autres phénomènes comme la conduite religieuse, la négociation politique, l'échange économique et le traitement médical. Quatrièmement, tout critique a besoin de « critères pour décider quelles sortes de chose il doit critiquer » et on peut supposer que c'est à la philosophie de fournir ces critères⁹.

Pour commencer, on peut dire que le premier argument ne nous fait pas beaucoup avancer : les philosophes de *X* devraient s'intéresser à la nature de *X*, donc les philosophes de l'art devraient examiner la nature de l'art. C'est prendre la recherche philosophique qu'on appelle « philosophie de l'art » au pied de la lettre. Or une activité n'est pas réglée par son appellation, il est donc opportun de ne pas en rester au nom « philosophie de l'art » et de regarder quel(s) phénomène(s) pourraient prendre la place de *X*, si ce n'est l'art.

L'esthétique, après tout, peut prétendre à cette place. Ce champ réunit l'étude de l'art et du non-art – les choses naturelles par exemple, aussi bien que les bouilloires à thé, les voitures, les sports, les théories scientifiques et, c'est vrai, les

• 4 – KIVY Peter, *Philosophies of arts: an essay in differences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 7.

• 5 – ISEMINER Gary, *The Aesthetic Function of Art*, Ithaca, Cornell University Press, 2004, p. vii.

• 6 – CHOI Jinhee, « Bibliography », *Theories of Art Today*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000, vol. 59, p. 241-262.

• 7 – BEARDSLEY Monfoe, « An Aesthetic Definition of Art », dans Hugh CURTLER (dir.), *What Is Art?*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 15-29.

• 8 – *Ibid.*, p. 16.

• 9 – *Ibid.*

écrits philosophiques. Ce genre d'objets et d'activités suscite la réflexion philosophique¹⁰. La philosophie de l'art exclut-elle l'esthétique ? Ou bien est-elle incluse dans l'esthétique ? Le *X* est à saisir, faites votre offre !

Si l'argument de Beardsley revient à présupposer (à tort) que *X* doit unifier le champ en l'éclairant, alors une autre possibilité s'ouvre. Que ce *X* soit ou non quelque chose d'artistique ou d'esthétique, le nombre de phénomènes qu'il recouvre donne le vertige. Même si l'on se contente des cas les plus consensuels et les plus évidents, leur simple juxtaposition a de quoi vous donner le tournis – mettez les natures mortes de Chardin à côté des improvisations de John Coltrane, les *Métamorphoses* d'Ovide à côté des immeubles de Mies van der Rohe. Techniquement, unifier cette diversité n'a aucun intérêt. N'importe quel objet peut constituer le membre d'un ensemble et l'art peut être un ensemble dont les membres sont très diversifiés. Ou bien peut-être que les œuvres d'art sont ces phénomènes-là. Ou bien peut-être que l'art vient métaphysiquement en premier. Thierry De Duve, théoricien de l'art, avance que « le mot "art" est vide » au sens où « en nommant art telle chose, vous ne dites pas sons sens, vous la réferez à tout ce que vous nommez art¹¹ ». Chacun de ces choix procure à la philosophie de l'art un phénomène unifié dont elle peut être la philosophie. Le problème, c'est qu'aucune de ces unifications n'est informative. Elles répondent à la question « Qu'est-ce que l'art ? » sans rien ajouter ou presque à ce que nous savons déjà quand nous posons la question.

Les philosophes de l'art devraient donc peut-être renoncer à s'enquérir de la nature de l'art parce que la connaissance de la nature de l'art pourrait ne pas satisfaire leur curiosité. En fin de compte, il se pourrait que la réponse à la question « Qu'est-ce que l'art ? » n'éclaire rien, ou presque rien. La philosophie n'est pas une simple taxinomie. Les phénomènes qu'elle étudie ne lui sont pas fixés à l'avance et elle ne se contente pas de répondre, dans un second temps seulement, pour chaque phénomène *X*, à la question « Qu'est-ce que *X* ? » au sein d'une philosophie de *X*. Il ne vaut la peine de poser une question comme « Qu'est-ce que *X* ? » que si la réponse éclaire ce dont on se soucie. Pour obtenir cet éclairage, il faut s'arrêter sur le bon phénomène. Une partie du travail du philosophe consiste à trouver son objet d'étude, et non pas seulement à le présupposer déjà donné.

• 10 – Voir par exemple : PARSONS Glenn et CARLSON Allen, *Functional beauty*, Oxford, Oxford University Press, 2008 ; SAITO Yuriko, *Everyday aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

• 11 – DE DUVE Thierry, *Kant after Duchamp*, Cambridge, MIT Press, 1996, p. 59. [DE DUVE Thierry, *Au nom de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 48. J'indique la référence de l'original français tout en traduisant ici la version américaine à laquelle se réfère Dominic Lopes, qui est postérieure à l'originale (N.D.T.).]

En outre, tous ceux qui travaillent dans ce domaine ne se posent pas la question « Qu'est-ce que l'art ? » Le livre de Malcolm Budd, *Values of Art* (1995), presque contrairement à son titre, prend soin de laisser de côté toute cette affaire. Kendall Walton émet des doutes sur le fait qu'une réponse à la question « soit à même de procurer la moindre avancée ou le moindre éclairage philosophique¹² ». Son travail ultérieur prouve qu'on peut faire beaucoup, en restant de marbre face à cette question¹³. On peut en dire autant du travail de Kivy. Ce dernier nous met d'ailleurs en garde contre l'effet déformant que peut avoir l'unification à toute force d'un tel fatras quand elle ne nous apporte aucun gain réel en terme d'informativité :

« La recherche de l'uniformité [...] a rendu la communauté philosophique aveugle à une série de questions d'une importance plus que triviale, qui concernent les arts non dans leur uniformité mais dans leur particularité [...] Selon des voies pernicieuses et diverses, [elle a] déterminé la façon dont nous percevons les arts singuliers, dont nous nous trompons dans leur perception, et dont nous échouons à les percevoir¹⁴. »

Il y a donc trois options pour remplir le *X* dans l'argument de Beardsley : *X* est l'art, *X* est l'esthétique, et *X* est un fourre-tout de phénomènes que l'on n'éclaire pas en les liant ensemble en une unité. Bien sûr, Beardsley livre d'autres raisons de privilégier la question « Qu'est-ce que l'art ? » et il faut encore les examiner. La conclusion ici, c'est seulement que la première raison de Beardsley repose *in fine* sur les autres.

La seconde raison, c'est que certaines décisions pratiques requièrent une réponse à la question « Qu'est-ce que l'art ? » Certaines œuvres d'avant-garde donnent au problème une véritable urgence. Quand on se retrouve face à ces œuvres, il semble qu'on n'ait pas d'autre choix que demander « Qu'est-ce que l'art ? » car tout leur caractère avant-gardiste consiste à remettre en question nos certitudes concernant l'art. *Inert Gas Series* de Robert Barry (1969) constitue un jalon dans l'histoire de l'art du dernier demi-siècle. En mars 1969, Barry relâcha un litre de krypton dans l'atmosphère de Beverly Hills avant de libérer du xénon dans les montagnes, de l'argon sur la plage et de l'hélium dans le désert Mohave. D'après les comptes rendus, Barry aurait expliqué : « le rien me semble être la plus puissante chose au monde¹⁵ ». Cette déclaration sibylline n'aide pas vraiment à donner sens à cette

• 12 – WALTON Kendall, « Review of "Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis" by George Dickie », *op. cit.*, p. 99.

• 13 – WALTON Kendall, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

• 14 – KIVY Peter, *Philosophies of arts*, *op. cit.*, p. 53.

• 15 – LIPPARD Lucy, *Six years*, *op. cit.*, p. 40.

œuvre. Celle-ci doit être quelque chose, et non pas rien. Est-ce le gaz ? Le fait de le vider dans l'air ? Les preuves documentaires qui sont désormais réunies dans les musées ? L'idée de libérer du gaz et de le documenter ? Aucune réponse n'est évidente, et aucune n'est le moins du monde satisfaisante. Imaginons quelqu'un qui ne voit pas au sujet de quoi on fait tout un foin, et pour qui il est évident que le gaz est l'œuvre d'art. Une telle personne manque le caractère chimérique de l'œuvre ; elle ne parvient pas à saisir qu'elle met en question la nature de l'art.

Cette description du travail de Barry présuppose joyeusement qu'il s'agit d'une œuvre d'art. Avec une telle présupposition, l'œuvre semble poser la question : « Qu'est-ce que l'art, si ceci est de l'art ? » Cependant, comme nous le savons très bien, le statut artistique des productions telles que celle de Barry est terriblement controversé. La question « Qu'est-ce que l'art, si ceci est de l'art ? » n'est séparé que par une mince ligne de cette autre question : « C'est de l'art, ça ? » Si l'on franchit la ligne, on a beau jeu de répondre : « Non ! Ça, ce n'est pas de l'art. » Certains vont jusqu'à soutenir que des productions comme *Inert Gas Series* sont des sortes de canulars. Il s'agirait d'équivalents intellos du kitsch, des choses qui passent pour être de l'art même si l'intelligence s'y vautre trop complaisamment, tout comme les choses kitsch passent pour de l'art même si l'émotion s'y vautre trop complaisamment. Appelons *Inert Gas Series* de Barry et les autres cas semblables qui nous invitent à franchir la ligne les « cas difficiles ».

La seconde raison évoquée par Beardsley exprime une préoccupation pour les cas difficiles, et sa mention du législateur et du fonctionnaire était prémonitoire. Quelques années après 1983, date à laquelle le livre de Beardsley a été publié, ce qu'on a appelé la guerre des cultures s'est déclenchée : des députés et des militants politiques, principalement aux USA, se sont violemment affrontés à propos de l'exposition et du financement de certains objets, et par conséquent à propos de leur statut artistique – notamment l'installation de *Tilted Arc* de Richard Serra sur la place du Jacob Javitz Federal Building à New York, l'exposition publique du Portfolio X de Robert Mapplethorpe et les performances des « quatre du NEA ». Pour prendre un exemple plus prosaïque et plus récent, la commission européenne a émis un règlement en 2010 selon lequel on ne pouvait accorder la taxation réduite réservée aux œuvres d'art à une installation lumineuse de Dan Flavin car « elle présente les caractéristiques d'appareils d'éclairage [...] et doit être classée [...] comme appareil d'éclairage à fixer au mur¹⁶ ».

• 16 – ARTINFO, *Europe Rules That Dan Flavin and Bill Viola Artworks Are Not Art*, [https://www.yahoo.com/news/europe-rules-dan-flavin-bill-viola-artworks-not-20101216-121317-312.html], consulté le 28 septembre 2022. [Voir COMMISSION EUROPÉENNE, « Concerning the classification of certain goods in the Combined Nomenclature (n° 731/2010) ». Pour la réponse apportée par la

Le deuxième chapitre de ce livre défend l'idée que les cas difficiles sont à l'origine du récent engouement philosophique pour la question « Qu'est-ce que l'art ? » Les philosophes ont élevé les scandales du monde de l'art comme l'affaire Flavin au rang d'énigmes métaphysiques de premier ordre. Pour autant, personne n'a essayé de trancher un à un tous les cas difficiles. On s'attend plutôt à ce que la philosophie procure une réponse générale à la question « Qu'est-ce que l'art ? » qui permette deux choses. D'abord, elle doit expliquer pourquoi les cas difficiles sont difficiles. Mais elle doit aussi permettre de trouver un principe pour distinguer l'art du non-art, quelle que soit la manière dont elle tranche tel ou tel cas difficile particulier (en le plaçant en-deçà ou au-delà de la frontière entre l'art et le non-art). De la sorte, la question « Qu'est-ce que l'art ? » est vue comme pressante parce qu'il y a des cas difficiles, parce qu'il faut les prendre au sérieux, et parce que la manière de le faire consiste à examiner la nature de l'art. Contre cette idée, les chapitres III et X défendent la thèse qu'il n'est pas nécessaire de répondre à la question « Qu'est-ce que l'art ? » pour prendre au sérieux les cas difficiles.

Étant donné que les cas difficiles jouent un rôle important dans l'argument principal de ce livre, il peut être utile de s'arrêter un instant et de bien définir ce qu'on entend par là. On peut considérer comme cas difficile toute œuvre dont le statut artistique est controversé d'un point de vue théorique. Accoler l'étiquette « cas difficiles » à une œuvre, c'est rester neutre quant à son statut artistique. Une œuvre peut être à la fois un cas difficile et une œuvre d'art, tout comme elle peut être un cas difficile sans être une œuvre d'art. S'il s'avère que c'est une œuvre d'art, alors on peut se demander ce qui en fait une œuvre d'art. Et s'il s'avère que ce n'est pas une œuvre d'art, alors il existe une inclination à la prendre pour telle. Nier ou promouvoir son statut artistique ne rend pas un cas moins difficile : la négation ou la promotion rend le cas difficile plus difficile, pas plus facile, en général.

Qu'en est-il de la troisième raison de Beardsley ? Il souligne que les humanités et les sciences sociales ont pour habitude de distinguer l'activité artistique des autres activités et qu'ainsi elles font usage d'un concept de l'art. Il maintient qu'il revient à la philosophie d'établir les fondements conceptuels des recherches empiriques portant sur l'art. Le chapitre IV explique pourquoi on n'a pas besoin de répondre à la question « Qu'est-ce que l'art ? » en se confrontant aux cas difficiles pour établir les fondements conceptuels des recherches empiriques portant sur l'art.

Reste la quatrième raison. Comme on l'a vu, poser la question de l'art peut être une bonne stratégie quand il s'agit d'apprécier des œuvres d'art particulières.

commission à ceux qui contestaient cette décision : ŠEMETA Algirdas, « Answer given by M^r Šemeta on behalf of the Commission E-000962/2011 (ASW) » (N.D.T.).]

Beardsley va plus loin en suggérant qu'il est nécessaire de comprendre la nature de l'art pour fonder la critique des œuvres d'art. C'est assez radical car les théories traditionnelles du goût et du jugement esthétique, comme celles de Hume¹⁷ ou Kant¹⁸ ne font pas de lien avec la question de savoir ce qui fait que certains objets sont des œuvres d'art. Le chapitre v défend l'idée que les cas difficiles sont responsables du lien établi entre la question de la valeur de l'art et celle de sa nature. W. J. T. Mitchell parle de l'art comme un « mot-combat » dans la critique et « dans les batailles intellectuelles et culturelles pour définir le goût, les canons de valeurs et les hiérarchies sociales¹⁹ ». Dire d'un objet qu'il s'agit d'art, c'est l'élever ; lui dénier ce qualificatif, c'est rabattre ses prétentions artistiques. Les critiques ont donc l'habitude de manier le nom de l'art pour recommander ou pour dénigrer quelque chose. Danto rappelle que les « critiques new-yorkais étaient connus pour dire de quelque chose qu'ils n'aimaient pas qu'il ne s'agissait pas vraiment d'art, alors que ç'aurait difficilement pu être autre chose²⁰ ». Après avoir diagnostiqué le lien entre la question des valeurs et la question de l'art, le chapitre v défend la thèse que l'on résout mieux la première quand on a mis de côté la deuxième.

En bref, le chapitre II défend l'idée que le travail philosophique sur la question de l'art est motivé par les cas difficiles. Les chapitres III et X montrent que prendre les cas difficiles au sérieux ne requiert pas d'avoir répondu à la question « Qu'est-ce que l'art ? » Les chapitres IV et V ajoutent qu'une réponse à cette question qui repose sur les cas difficiles n'est pas le genre de réponse propre à fonder les hypothèses des recherches empiriques portant sur l'art ou les pratiques d'appréciation de l'art.

Quelle est alors l'affaire de la philosophie, si ce n'est de revenir sans cesse à la question « Qu'est-ce que l'art ? » Le premier chapitre propose de répondre à la question en la plaçant sur le terrain où elle a le plus de chance de trouver une réponse – en tâchant de comprendre les différents types d'art et la manière de les apprécier. Les chapitres VI à IX présentent un canevas général pour travailler à cette compréhension. Le chapitre VI pose le décor en sondant la riche variété des phénomènes à comprendre. Les chapitres VII et VIII développent un canevas au sein duquel énumérer les différents types d'art et décrire ce que c'est qu'apprécier des objets comme appartenant à ces types. Le chapitre IX examine ce que c'est pour

• 17 – HUME David, *Essais sur l'art et le goût*, trad. Michel Malherbe, Paris, Vrin, 2010.

• 18 – KANT Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2015.

• 19 – MITCHELL William John Thomas, « Art », dans Tony BENNETT, Lawrence GROSSBERG, Meghan MORRIS et Raymond WILLIAMS (dir.), *New keywords: a revised vocabulary of culture and society*, Malden, Blackwell, 2005, p. 6.

• 20 – DANTO Arthur, « Art and Meaning », dans Noël CARROLL (dir.), *Theories of Art Today*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000, vol. 59, p. 130.

cette appréciation qu'être esthétique. Dans le dernier chapitre, ces avancées sont appliquées aux cas difficiles d'une manière qui les prend au sérieux, justifiant la proposition selon laquelle une réponse à la question « Qu'est-ce que l'art ? » n'est pas nécessaire pour prendre les cas difficiles au sérieux.

La stratégie globale consiste à remplacer la théorisation de l'art en général par un canevas qui permette aux philosophes un travail théorique à un niveau plus spécifique. Selon une métaphore qui sera récurrente dans les pages qui vont suivre, l'idée est, pour le travail théorique, de passer la main d'un niveau à un autre.