

« L'ontologie et la valeur artistique »

Paisley Livingston

Philosophiques, vol. 32, n° 1, 2005, p. 224-229.

Pour citer la version numérique de ce document, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/011074ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/documentation/eruditPolitiqueUtilisation.pdf>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

dans les *Köln Concerts*, l'œuvre devient performance, improvisation pure, elle acquiert une signification autographe que seul l'enregistrement reproductible permet paradoxalement de préserver ou plutôt de restituer.

L'ontologie et la valeur artistique

PAISLEY LIVINGSTON

Université Lingnan
pl@ln.edu.hk

Art as Performance devrait être lu attentivement par tous ceux qui désirent être au courant des tendances actuelles de l'ontologie de l'art. David Davies nous y offre un survol très fiable des thèses et arguments dans ce domaine. Qui plus est, il esquisse et soutient une nouvelle approche selon laquelle une œuvre d'art est une action (ou une performance) particulière. Dans ce qui suit, je poserai des questions portant uniquement sur un aspect de ce livre impressionnant.

À la fin de son livre Davies offre un résumé des points fondamentaux sur lesquels il s'oppose aux ontologies antérieures en esthétique. Il écrit que l'une de raisons pour lesquelles nous devrions préférer sa théorie de l'œuvre comme action particulière aux autres options est une considération d'ordre axiologique : l'option « contextualiste », y compris une variante que Davies nomme « l'empirisme éclairé » [*enlightened empiricism*], souffre de ne pas pouvoir reconnaître une des espèces de la valeur artistique. C'est un reproche très grave, même décisif, si l'on accepte ce que Davies nomme le « principe pragmatique » selon lequel une théorie de l'ontologie de l'art doit s'intégrer dans une approche capable de rendre compte de la pratique artistique et critique (ce qui comprend l'interprétation, l'évaluation et l'appréciation des œuvres d'art dans tous les médias).

Comme de nombreux autres chercheurs dans ce domaine, je suis d'accord avec ce principe, pourvu que l'on voie bien que son application n'est pas une simple codification ou réflexion d'une attitude purement neutre ou descriptive de la part du philosophe. C'est ainsi que Davies commence son livre par une critique des critiques qui ne comprennent pas la raison d'être d'une bonne part de la production artistique postérieure à 1945. Et Davies indique plus généralement que la seule pratique des artistes et critiques pertinente pour l'application du principe pragmatique est celle qui se fait accepter et codifier par une « réflexion rationnelle » [*rational scrutiny*] (p. 18).

Appliquer un tel principe n'est pas chose facile, surtout dans un contexte (le nôtre) où les pratiques des critiques et des publics de l'art manifestent une hétérogénéité et un désaccord très prononcés. La façon dont les uns parlent d'une œuvre d'art, tout en croyant faire fonction de critique progressiste, constitue pour les autres la trahison même de l'idée que l'on peut aborder une œuvre d'art en tant qu'œuvre d'art. Et d'autres critiques encore repoussent la

proposition que les valeurs artistiques ou esthétiques seraient un objet privilégié du regard critique. Le philosophe ne peut donc pas se contenter simplement de refléter la pratique critique en élucidant son ordre systématique implicite, car il n'y en a pas. Simplement répéter la pratique serait se contredire (ce qui correspond mal à l'idée d'une codification par la « réflexion rationnelle »). Le philosophe de l'art doit au contraire poser ses propres jugements sur la pratique critique; il devrait alors présenter des arguments d'ordre normatif au sujet de ce qu'il croit pouvoir défendre comme la bonne façon de se comporter envers les œuvres.

Si donc il est vrai que certaines théories de l'ontologie de l'art ne peuvent pas faire place à une sorte de valeur artistique que la critique devrait à juste titre reconnaître, nous aurions une très bonne raison de préférer une approche qui serait capable de le faire. Mais quelle est, au juste, cette espèce de valeur selon laquelle « l'empirisme éclairé » se montre insuffisamment éclairé? Un tel empirisme (que Davies attribue en passant à Malcolm Budd, entre autres), se dit « éclairé » parce que Davies voit clairement que les œuvres d'art ne sont pas uniquement ou exclusivement des objets perceptibles. Afin de connaître une œuvre, il faut en connaître plus que ses qualités sensorielles. Il ne suffit pas, non plus, de savoir sous quel concept générique il faut ranger ce que l'on voit et entend dans une œuvre : il y a des qualités artistiques et esthétiques imperceptibles, que l'on doit imaginer et penser. (Si, par exemple, l'œuvre est une structure liée à un contexte artistique et culturel, il faut la penser dans ce contexte pour pouvoir l'apprécier.) Puisque cet empirisme est éclairé au point de vue épistémologique, il n'est pas plausible de dire que son erreur consiste à prétendre que toute valeur artistique relève d'une qualité directement perceptible. Autrement dit, la valeur artistique des œuvres n'est pas réductible à des qualités directement perceptibles ou sensorielles. Je peux, par exemple, en écoutant une *performance*, expérimenter le fait qu'une pièce de Rachmaninov soit très difficile à jouer, mais l'expérience que je fais ainsi de la valeur d'une virtuosité musicale spécifique n'est pas uniquement sensorielle. La difficulté du morceau n'est pas uniquement « intrinsèque » à la structure musicale puisqu'elle est également liée aux capacités et au talent des musiciens dans un contexte donné.

Dans les paragraphes où il critique « l'empirisme éclairé », Davies dit que celui-ci se trompe en acceptant la thèse axiologique selon laquelle la valeur d'une œuvre d'art réside dans l'expérience de ceux qui s'engagent correctement envers cette œuvre. Davies semble ici soutenir l'idée qu'il y a une valeur artistique en quelque sorte immanente à l'action de l'artiste, et qui ne dépend point de l'expérience que l'on peut en faire. Une tâche nécessaire de la critique est alors de reconnaître la valeur dans ce qu'a fait l'artiste, chose distincte de la reconnaissance des valeurs instrumentales que les œuvres peuvent véhiculer ou rendre possibles pour le public.

Mais cet argument axiologique est-il valable? A-t-on raison de croire :
1) qu'il existe une valeur artistique incompatible avec une thèse expérientialiste

raisonnable; et 2) que seule l'ontologie de l'art comme action particulière puisse reconnaître cette valeur correctement?

Ad (1) : Se peut-il que Davies cherche à nous faire accepter une thèse radicalement anti-expérialiste en axiologie, selon laquelle il existerait des valeurs n'apportant aucun soutien, qu'il soit direct ou indirect, dans l'expérience, c'est-à-dire des valeurs situées en principe au-delà de toute réponse subjective (comme l'a fait G. E. Moore, dans le troisième chapitre de *Principia Ethica*, lorsqu'il postulait que nous devrions attribuer de la valeur à l'existence d'une planète belle mais à jamais située hors du champ des expériences possibles)? J'ai du mal à le croire, tout comme j'ai du mal à voir comment on pourrait formuler un argument convaincant en faveur d'un tel postulat onto-axiologique. Si le bien et le mal *objectifs et totalement indépendants des préférences des agents* sont des propriétés «étranges» (ou *queer*, pour parler comme John Mackie), dont l'existence reste difficile à expliquer, ô combien plus étrange encore est l'existence d'une valeur *artistique* n'ayant aucun rapport avec l'expérience que l'on fera de l'œuvre dont elle est une des qualités. N'y a-t-il pas une tension très forte entre la notion d'une valeur dont personne ne fait l'expérience, et l'idée qu'une telle valeur serait *proprement* artistique? (Moore, par exemple : « parler du Beau naturel, non pas d'une valeur artistique ».) Existe-t-il un morceau de musique dont la valeur artistique n'a rien à voir avec l'expérience de l'entendre ou de le jouer? Essayons d'imaginer un exemple : un musicien en pleine crise de créativité apprend qu'un rival détesté a terminé une nouvelle symphonie; sans avoir entendu celle-ci, notre musicien est saisi d'un accès de jalousie et y trouve la motivation de composer un morceau génial. La symphonie du rival a donc une valeur instrumentale dans l'histoire de la composition musicale, car elle a contribué indirectement à la création d'un autre morceau, et ceci indépendamment de toute expérience auditive. Mais la valeur artistique du « morceau génial » ne dépend-elle pas, elle, de l'expérience de l'audition du compositeur ou de quelqu'un d'autre? La thèse la plus plausible est que la valeur instrumentale de la symphonie réside dans la valeur intrinsèque et expérialiste du morceau génial, une valeur à laquelle cette symphonie a contribué de manière curieusement silencieuse.

Peut-être la pensée de Davies était-elle *qu'à l'intérieur* d'une réponse ou d'une expérience évaluative, la valeur non instrumentale *de l'œuvre* doit se penser comme immanente à l'œuvre et non pas comme la construction ou la projection de celui qui en jouit. On se souvient de la thèse socratique dans l'*Euthyphro* : « telles actions ne sont pas pieuses parce que les dieux les pensent ainsi; les dieux les pensent ainsi parce qu'elles le sont ». Et je pense que l'on a intérêt à rejeter l'idée que la valeur d'une œuvre n'est que la projection toute subjective de quelques critiques ou auditeurs. Mais cela implique-t-il que la valeur de la musique existe indépendamment de l'expérience, du compositeur et du public? Je dirais au contraire (avec D. W. Ross, C. I. Lewis, et bien d'autres) que l'accomplissement d'un artiste, c'est-à-dire sa contribution essentielle à la valeur artistique, consiste à faire quelque chose qui, de manière

appropriée, rend possible des expériences intrinsèquement (aussi bien qu'instrumentalement) valables. Je trouve donc très difficile à suivre la façon dont Davies résume une partie de son argument axiologique contre Budd, Levinson et autres en suggérant que la valeur de certaines œuvres n'a rien à voir ni avec une valeur expérientielle ni avec une valeur « culturelle » :

Second, if it is said that in the Turner and Louis cases the 'experiential' payoff of the artistic achievement is to be found in the very works themselves — the paintings by Turner and Louis where the innovations yield valuable experiences to receivers of the works — it is not obvious that even this must be the case in order for a work to have artistic value in virtue of what was done by the artist. Certain early twentieth-century 'experiments' in performance, such as the 'bruitism' of Marinetti and Russolo (see Goldberg 2001 : ch. 1), possess neither cultural value, in Levinson's sense, nor obvious merit through directly enriching human experience. Yet what was done by the artists at this time has genuine artistic interest, of the same sort as the interest we take in those artistic doings that do have experiential value (p. 261).

Il y a donc un *intérêt* artistique, inhérent en quelque sorte à ce que fait l'artiste, qui ne dépend pas de l'expérience que l'on fait de l'œuvre ; et même lorsque ce sont de telles expériences qui nous sont chères, il s'agit au fond du même type d'intérêt. Mais — pour en venir finalement à mes questions — quel est le *type d'intérêt* qui ne dépend point d'une expérience actuelle ou possible ? Un intérêt radicalement indépendant de toute expérience existe-t-il ? Pourquoi alors parler d'« éprouver de l'intérêt » [*the interest we take*] ? Qu'est-ce qui fait qu'une ontologie de l'art, guidée par le principe pragmatique, doit tenir compte d'une telle chose ? Est-ce un aspect de la seule pratique critique qui survit à la « *rational scrutiny* » ? Que dire à la foule de critiques qui suivent Bourdieu et Cie en niant activement l'existence de ce genre de valeur ? La « *rational scrutiny* » exige-t-elle la reconnaissance d'une telle valeur artistique ? C'est ici que mes remarques précédentes sur le rôle du philosophe-ontologue deviennent pertinentes : comment justifier une attitude critique envers des pratiques et des attitudes critiques très répandues ?

Ad (2) : Si l'on pouvait effectivement fonder la notion d'une telle valeur, en quoi cette idée serait-elle incompatible avec d'autres ontologies de l'art, y compris celles de Currie et de Levinson ? Il semble raisonnable de conclure que si une action particulière peut avoir en soi une valeur non expérientielle, un type d'actions le pourrait aussi. Et que dire du rapport d'un type de structure artistique à un contexte particulier ? Il est pertinent de noter ici que Levinson s'est montré très critique à l'égard de la thèse expérentialiste de Budd. (J'ai même l'impression que la critique que Davies fait de Levinson dans ce contexte est au fond celle que Levinson avait dirigée contre Budd en 1996¹. Et il n'est pas évident que ce que Levinson dit dans ce contexte soit incompatible avec sa propre

1. Jerrold Levinson, « Evaluating Music », *Revue internationale de philosophie*, 50 :4 (1996), p. 593-614, et surtout p. 603-604.

position sur l'ontologie des œuvres.) Levinson cherchait (en vain, je crois) à identifier des types de valeur musicale radicalement externe à l'expérience des auditeurs. Il propose qu'une œuvre musicale puisse avoir de la valeur pour ceux qui la jouent — remarque banale qui contredit une thèse expérialiste étroite, mais non une thèse expérialiste raisonnable, laquelle comprend l'expérience des artistes aussi bien que celle du public. Levinson propose aussi qu'une œuvre musicale puisse avoir une valeur parce qu'elle « résout un problème », mais cela reviendrait à dire que le compositeur, en trouvant (ou en « présentant ») une suite de sons et leur mode de production, aurait fait une expérience porteuse de valeur artistique. Levinson déclare aussi que l'originalité est une valeur artistique « qui va au-delà de la valeur de [son] appréciation », mais il n'explique pas pourquoi la valeur de l'originalité ne repose pas sur l'expérience faite par le compositeur ou les autres auditeurs. Certes, on peut faire ou apprécier une action originale sans l'expérialiser comme étant originale, car l'originalité est un fait relationnel complexe entre l'action et son contexte historique (et possiblement psychologique, si l'on en croit Margaret Boden. Il y a en tout cas un débat épineux quant à la nature de l'originalité et sa valeur artistique et esthétique², que je ne chercherai pas à résumer ici). Mais qu'est-ce qui fait que ce genre de relation historique est potentiellement valable sur le plan artistique, sinon les effets possibles de sa reconnaissance ?

On peut soulever une question semblable en ce qui concerne l'ontologie proposée par Davies. Je pense plus spécifiquement à la manière dont il décrit le genre d'action qu'est une œuvre d'art, et à ses implications quant à la question de la valeur artistique non expérialiste. Davies nous dit, par exemple, que l'artiste manipule un médium artistique et un médium « véhiculaire » afin de réaliser un « véhicule artistique », le tout étant une œuvre qui constitue un « *artistic statement* » (un « énoncé artistique » ? La traduction des expressions que Davies reprend de Binkley n'est pas un problème trivial et il serait intéressant d'en explorer les implications). Est-il vrai que toute œuvre artistique doit constituer un énoncé ou un *statement* ? Et la constitution d'un « énoncé » peut-elle avoir une valeur indépendamment de toute expérience ? Peut-on constituer un énoncé ou un *statement* sans en faire l'expérience ? Et comment faut-il comprendre cette condition si l'on rejette la lecture ordinaire selon laquelle un énoncé ou un *statement* serait toujours l'expression d'une attitude d'assertion relative à un contenu propositionnel (un « constatif » comme diraient certains théoriciens des actes de parole) ? Et je voudrais aussi poser la question plus générale qui consiste à savoir si *statement* est le mot juste, s'il faut le mettre entre guillemets dans bon nombre de cas (*voir* p. 53).

Pour conclure, voyons un autre argument qui va un peu dans le sens de Davies, mais je ne sais pas s'il l'endosserait (ce n'est pas de toute façon un argument qu'il donne dans le livre). Brièvement, il s'agit de raisonner de la

2. Voir sur ce point Berys Gaut et Paisley Livingston, « Introduction », *The Creation of Art*, New York, Cambridge University Press, 2004.

manière suivante : si une valeur est artistique et non instrumentale, elle est expérientielle ; la valeur artistique non instrumentale est une valeur inhérente à l'œuvre d'art, et qui ne dépend pas uniquement de la réception de celle-ci ; une « structure artistique » (qu'elle soit indiquée ou non) n'est pas une expérience et ne peut pas avoir de valeur artistique non instrumentale ; une œuvre d'art qui peut avoir une valeur artistique et non instrumentale est donc une expérience (peut-être celle de faire une action d'ordre artistique).

Voilà donc quelques questions et remarques pour David Davies. J'ai passé sous silence bien des qualités de *Art as Performance*, ainsi que d'autres points (et il y en a beaucoup) sur lesquels je suis complètement d'accord avec l'auteur. Je n'ai fait, par exemple, aucune mention des arguments, à mon avis indispensables, présentés par Davies contre l'ontologie structuraliste.

Réponses à mes critiques

DAVID DAVIES

McGill University

david.davies@staff.mcgill.ca

J'aimerais d'abord remercier mes trois critiques de l'empressement avec lequel ils se sont prêtés à ce débat, de leurs commentaires précieux et pertinents sur mon livre ainsi que de l'amabilité des propos qui précèdent et concluent leurs observations critiques. Bien entendu, comme l'a remarqué Marc Anthony, la première tâche d'un commentateur critique n'est pas de faire l'éloge de son sujet, mais d'y plonger. Ou, peut-être plus aimablement, la tâche est-elle de soulever des questions concernant la position de l'auteur en répondant à celles qui du point de vue même de celui-ci sont susceptibles d'être plus nuancées ou moins confuses. Mes critiques, et c'est avec plaisir que je le dis, ont exécuté leur part de ce pas de deux avec beaucoup d'élan, en suggérant de nouveaux développements à mes opinions, en émettant des critiques fondamentales à propos de certaines des hypothèses sous-jacentes à mon livre et en révélant les endroits où la formulation de mon argumentation manquait de clarté, puisqu'elle a été mal comprise de la part de mes critiques. J'essaierai de rédiger mes propres réponses de telle sorte qu'elles soient à la hauteur de leur habileté ; je recevrai avec plaisir la première catégorie de ces réactions, proposerai d'autres clarifications en réponse à la troisième et fournirai de solides réflexions supplémentaires — dont plusieurs ont déjà retenu mon attention depuis que j'ai terminé ce livre — en réponse à la deuxième catégorie.

Livingston

Paisley Livingston exprime trois sortes de préoccupations. Premièrement, il conteste la cohérence de la notion de valeur artistique à laquelle je souscris,