

Art contemporain : questions nouvelles pour l'esthétique philosophique ?

Danielle Lories

Volume 23, Number 1, Spring 1996

Critères esthétiques et métamorphoses du beau

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/027362ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/027362ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (print)

1492-1391 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lories, D. (1996). Art contemporain : questions nouvelles pour l'esthétique philosophique ? *Philosophiques*, 23(1), 15–35. <https://doi.org/10.7202/027362ar>

Article abstract

A recent essay by Rochlitz contributes to the current debate about contemporary art by justifiably trying to restore the spectators in their right to judge. By so doing, he proposes, for acknowledging and appraising the works of art, standards which claim more particularly to avoid the limits of Kant's aesthetics, supposedly subjectivistic. By referring to analytic (Margolis) and phenomenological (Gadamer) approaches to contemporary artworks, and by confronting these approaches to the criteria proposed by Rochlitz, the present paper is an attempt to bring to light the echoes of Kant throughout all those approaches, in order to avoid a too restrictive interpretation of the third Critique, and in order to demonstrate that the current interrogation about art still lives upon Kant, who keeps opening fruitful ways of research.

ART CONTEMPORAIN : QUESTIONS NOUVELLES POUR L'ESTHÉTIQUE PHILOSOPHIQUE ?

PAR

DANIELLE LORIES

RÉSUMÉ : Un essai récent de Rochlitz s'inscrit dans le débat actuel sur l'art contemporain en s'efforçant légitimement de rétablir le spectateur dans son droit au jugement. Ce faisant, il propose des critères de reconnaissance et d'appréciation de l'œuvre qui prétendent, entre autres, échapper aux limites de l'esthétique kantienne qualifiée de subjectiviste. En évoquant des tentatives, analytique (Margolis) et phénoménologique (Gadamer), de traiter de l'œuvre contemporaine, et en les confrontant aux critères avancés par Rochlitz, on cherche à mettre en évidence les échos kantien communs à toutes ces approches pour appeler à éviter les interprétations trop étroites de la troisième Critique, et montrer qu'elle nourrit le questionnement sur l'art d'aujourd'hui et peut encore ouvrir des pistes fructueuses à cet égard.

ABSTRACT : A recent essay by Rochlitz contributes to the current debate about contemporary art by justifiably trying to restore the spectators in their right to judge. By so doing, he proposes, for acknowledging and appraising the works of art, standards which claim more particularly to avoid the limits of Kant's aesthetics, supposedly subjectivistic. By referring to analytic (Margolis) and phenomenological (Gadamer) approaches to contemporary artworks, and by confronting these approaches to the criteria proposed by Rochlitz, the present paper is an attempt to bring to light the echoes of Kant throughout all those approaches, in order to avoid a too restrictive interpretation of the third Critique, and in order to demonstrate that the current interrogation about art still lives upon Kant, who keeps opening fruitful ways of research.

Le public contemporain de l'art est en crise. Un point de départ possible pour une réflexion sur cette crise nous est fourni par un essai récent :

Dans un premier temps, l'art autonome avait cherché à rompre avec le public pour ne plus obéir à ses attentes et être libre de présenter ce qui lui semblait essentiel. Dans un second temps, le public cultivé a accepté cette logique de la rupture et s'est efforcé d'en suivre la progression saccadée ; tout comme les artistes eux-mêmes, il prenait goût aux

provocations chaque fois nouvelles. Le Surréalisme, l'art abstrait, l'Expressionnisme abstrait, le Pop Art, ont conquis leur public en peu de temps. Mais, dans un troisième temps, le public a refusé de suivre une radicalisation *sollicitée* [...]. Le public se rappelle qu'il est lui aussi autonome, qu'il a des « droits » vis-à-vis de l'œuvre d'art et qu'il peut s'en détourner si elle ne lui parle plus. 1° Le public est libre de s'intéresser ou non à une œuvre d'art. 2° Il peut exiger d'elle, dès lors qu'elle sollicite son attention, qu'elle honore un certain nombre d'exigences. Certaines tendances postmodernes, néo-expressionnistes ou cultivant le kitsch au second degré, s'enfoncent dans cette brèche ouverte par la radicalisation à vide. Elles présentent l'autre face, régressive, du double risque que court constamment l'art moderne : radicaliser à vide ou chercher à échapper aux exigences héritées des mouvements modernistes¹.

Le public demande à s'y retrouver, veut des repères, réclame qu'on lui dise ce qu'il y a à voir, à comprendre, exige qu'on lui explique pourquoi il devrait trouver ceci meilleur que cela, laisser l'un, accueillir l'autre au titre d'œuvre — ou d'art en tout cas —, pourquoi tel entre au musée et tel autre pas, qu'on lui explique en quoi ceci est admirable et cela négligeable, voudrait qu'on lui donne les moyens de juger en connaissance de cause.

Sans qu'on soit le moins du monde contraint à tenir qu'il revienne à la philosophie de trancher les polémiques actuelles du monde de l'art, moins encore de fournir les « critères » que certains réclament à cor et à cri, il est clair que la philosophie de l'art ou l'esthétique philosophique — comme l'on voudra l'appeler — trouve là matière à méditer et peut se sentir interpellée. Il ne sera pas ici question d'entrer à proprement parler dans les disputes en cours, mais seulement d'indiquer à partir des traditions analytique et phénoménologique l'une ou l'autre piste qui semble pouvoir apporter ses lumières propres au débat.

Cette interpellation vaut incitation à dépasser des attitudes qui ont pu prévaloir un temps. Soit collectionner et dûment enregistrer dans leur succession les faits artistiques — ou se donnant pour tels — et les tenir soigneusement en compte dans l'élaboration d'un concept d'art (ou définition) les accueillant tous et s'abstenant prudemment d'indiquer des limites à l'acceptable. C'est l'attitude d'une certaine « analyse » qui s'est voulu donner une objectivité quasi scientifique² sur base empirique. Soit se réfugier dans ce qu'on a pu appeler à tort ou à raison un « dogmatisme ontologique³ », qui fait un choix apparemment arbitraire de certaines œuvres — le plus souvent issues du « grand art », classique ou moderne, mais non des productions contemporaines — pour tenter de dire ce que l'art est de tout temps : lieu éminent de la manifestation du sens, sans souci

-
1. Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 44-45.
 2. Sur cette ambition présentée comme inhérente à la philosophie analytique de l'art, cf. Richard Shusterman, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992, chap. I, en particulier p. 29, p. 37 sqq. : pour la quête d'une définition de l'art par la philosophie analytique, cf. aussi chap. II.
 3. Rochlitz, *op. cit.*, p. 145, évite la discussion avec la phénoménologie en un raccourci discutabile.

pour les difficultés présentes de discrimination, d'identification de ce qui mérite le nom d'œuvre.

Dans le registre analytique, cela voudrait dire dépasser les tentatives de définition telle celle bien connue et typique de George Dickie. Dès 1974, il ramassait en cette formule sa théorie « institutionnelle » de l'art : « Une œuvre d'art au sens classificatoire [donc excluant toute évaluation] est 1) un artefact 2) dont un ensemble d'aspects a fait que lui a été conféré le statut de candidat à l'appréciation par une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art)⁴ ».

La question n'est pas ici de discuter la pertinence et les difficultés de la définition de Dickie ni son évolution au cours des années⁵. Il y a seulement lieu d'attirer l'attention sur ce qui fait à la fois l'originalité et la puissance de cette thèse et sa fragilité : la définition est manifestement conçue de la manière la plus large qui soit afin de ne rien exclure qui puisse se proposer comme art. Même le statut d'artefact est un statut qui peut être conféré à quelque chose sans qu'aucune élaboration manuelle d'un matériau soit nécessaire, il suffit pour ainsi dire que quelqu'un en fasse quelque chose : une œuvre d'art. Le pouvoir est dès lors exorbitant accordé à l'artiste ou à tout autre membre du monde de l'art : il peut jeter son dévolu sur ceci ou cela, sur *n'importe quoi* et l'instituer en art en le soumettant à l'appréciation du monde de l'art. Que cette appréciation soit ensuite positive ou négative n'enlève rien au statut acquis d'œuvre d'art (bonne ou mauvaise). Et les descriptions plus ou moins détaillées et les analyses relativement subtiles des relations qu'entretiennent les différentes composantes du monde de l'art : artistes, interprètes, metteurs en scène, directeurs de galeries, collectionneurs, critiques, marchands, etc. n'enlèvent rien au privilège reconnu du petit nombre d'élus face à la masse des gens ordinaires.

Cette entreprise de définition, cela est clair, reconnaît aux artistes un pouvoir tyrannique. Le public n'a nullement droit à la parole s'il s'agit de décider ce qui est art ou non, à peine les « œuvres » sont-

-
4. George Dickie, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca-London, Cornell UP, 1974, p. 34. Dès 1969, il avait publié, dans la même orientation : « Defining Art », dans *The American Philosophical Quarterly*, VI. Et en 73, « Defining Art II », dans *Contemporary Aesthetics*, M. Lipman, ed., Boston, Allyn-Bacon Inc. Il donna une version revue et corrigée de la théorie de 1974 dix ans plus tard : *The Art Circle : A Theory of Art*, New York, Haven Publishing Corporation, 1984.
 5. Nous avons eu l'occasion de discuter longuement la thèse de Dickie dans notre *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1989, chap. VI (voir aussi chap. II pour sa critique des théories de l'expérience esthétique). Cf. également du même auteur « La philosophie devant l'œuvre contemporaine. Regard sur quelques "analyses" », dans *L'art contemporain en question*, Paris, éditions du Jeu de Paume, 1994, p. 171-193. De Dickie, ont paru en traduction française : « The Myth of the Aesthetic Attitude », *The American Philosophical Quarterly*, I, 1964, p. 56-65 et « Beardsley's Phantom Aesthetic Experience », *The Journal of Philosophy*, LXII, 1965, p. 129-136, respectivement sous les titres : « Le mythe de l'attitude esthétique » et « Beardsley et le fantôme de l'expérience esthétique », dans *Philosophie analytique et esthétique*, intro., trad. et choix des textes par D. Lories, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988, p. 115-134 et 135-142. Plus récemment, l'article de 1973 mentionné note 4 a été traduit par Cl. Hary-Schaeffer, sous le titre « Définir l'art », dans *Esthétique et Poétique*, textes réunis par G. Genette, Paris, Seuil, 1992, p. 9-32.

elles une fois admises livrées à son appréciation, encore faut-il s'il s'agit d'avoir droit de cité au moment de l'évaluation faire partie de ce monde de l'art, en connaître les pratiques, les us et coutumes, les théories et discours ambiants, etc. Monsieur tout-le-monde est exclu de droit.

Comme il n'existe rien, selon Dickie, qu'on pourrait appeler une expérience esthétique spécifiquement différente d'autres types d'expérience, l'appréciation à laquelle est soumise l'œuvre est entièrement tributaire des conventions et des pratiques du monde de l'art qui déterminent quels aspects de l'œuvre ont à être considérés ainsi que les modalités de l'appréciation artistique dans l'appréciation de l'œuvre comme œuvre. Les critères du jugement d'évaluation sont donc indiscernables immédiatement, ils s'apprennent comme s'apprennent les pratiques, manières, et conventions d'une société — ici le monde de l'art — laquelle bien sûr est vivante, évolue, change, connaît des modes, des partis, des divergences d'opinions, mais récuse par principe l'intervention extérieure de l'individu non averti. Quant au jugement qui décide d'inclure quelque chose dans la catégorie des candidats à cette appréciation, il est quant à lui hors normes. L'individu semble tout-puissant, sa décision arbitraire même si pour qu'il soit à même de l'imposer, il lui faut appartenir au monde de l'art, s'y faire admettre, y jouer son rôle et en connaître et suivre les conventions.

En fin de compte, dans une telle perspective, si l'on veut savoir ce qu'est l'art, il faut se pencher sur le microcosme qu'est le monde de l'art, en étudier structures et relations, modes d'actions, interactions et rapports de forces entre marchands, collectionneurs, artistes, critiques, musées, galeries, amateurs, etc. Le droit du simple spectateur est quasi nul, l'idéologie d'avant-garde ne lui accordant en effet que de suivre, et de loin, le mouvement indiqué par une élite autonome détentrice d'un savoir d'initiés. C'est une telle soumission à l'idéologie des avant-gardes qu'entérinerait cette définition.

Il faudrait dire ici un mot — faute de mieux — des perspectives d'A. Danto qui s'est au cours des années interrogé sur l'art au gré de son attention soutenue aux produits artistiques du dernier demi-siècle et à leur évolution. Remplaçant ce monde de l'art et les théories dont il se nourrit dans une perspective d'évolution historique, il relativise considérablement ce que la définition d'un Dickie tend à absolutiser. Ce qui est remarquable chez Danto est ainsi d'abord l'insistance de son approche analytique sur l'historicité de l'art mais aussi le rôle *constitutif* qu'il accorde à l'interprétation de l'œuvre, rôle qui engage une tout autre approche, moins extérieure et « sociologique », du fonctionnement du monde de l'art. C'est encore la réflexion qu'il mène sur l'imbrication de l'art — moderne et contemporain surtout — et de la philosophie et sa tentative de penser l'affranchissement de l'art de son assujettissement philosophique. Dans « La fin de l'art » et d'autres essais⁶, il élabore une reprise de la thématique hégélienne de l'art comme chose du passé en relation avec l'état actuel du monde de l'art. Il y défend l'idée que « l'histoire

6. Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia UP, 1986. Trad. fr. de Claude Hary-Schaeffer, sous le titre *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil (Poétique), 1993.

de l'art doit avoir une structure interne et même une sorte de nécessité⁷ » et en vient à affirmer que nous en sommes à la posthistoire de l'art :

Nous sommes entrés dans une époque de l'art où la liberté est si absolue que l'art ne semble être qu'un nom pour le jeu infini avec son propre concept [...] L'activité artistique est sa propre fin aux deux sens du mot : la fin de l'art est la fin de l'art. [...] ce que l'art a accompli en nous amenant à ce stade ultime de la compréhension a été de démontrer que les cas qui tombent sous son concept sont si divers qu'on commettrait une erreur profonde en identifiant l'art à l'un quelconque parmi eux. Ayant atteint le point où il peut être n'importe quoi, l'art a terminé sa mission conceptuelle. Il nous a amenés à un stade de la pensée qui est situé pour l'essentiel hors de l'histoire, où nous pouvons enfin envisager la possibilité d'une définition universelle de l'art et justifier ainsi ce qui a été de tout temps l'aspiration de la philosophie, à savoir établir une définition qui ne risquerait pas d'être renversée par l'histoire. [...] Pour un avenir indéfini, l'art sera activité artistique posthistorique⁸.

Et encore :

Mon but a été de montrer comment, aux deux bouts de son évolution, l'art a été un chemin menant à la philosophie. Mais surtout dans son étape ultime, où à travers sa transformation en son propre objet il a transformé toute culture et a ainsi rendu possible une philosophie ultime, il a servi comme un outil évolutif de la plus haute espèce⁹.

Penser cet affranchissement de l'art par rapport à la philosophie, c'est se donner une vision du parcours moderne et de l'état actuel de l'art et de son monde qui permet d'affirmer que « nous sommes entrés dans une période d'art posthistorique dans laquelle la nécessité d'une révolution permanente de l'art par lui-même fait partie du passé. Il ne peut ni ne doit jamais plus y avoir quelque chose comme la série extraordinaire de convulsions qui ont défini l'histoire de l'art de notre siècle. [...] En un sens, l'atmosphère posthistorique de l'art le rendra à des finalités humaines¹⁰ ». Ces perspectives invitent à méditer à nouveaux frais, par delà le rôle du monde de l'art¹¹, par delà le devenir théorique d'un art moderne se prenant lui-même pour objet de réflexion, sur ces « finalités humaines » de l'art, sur ces « besoins fondamentaux auxquels il a répondu à toute époque¹² ». C'est ainsi à une sorte d'anthropologie de l'art qu'il est appelé, dans laquelle le rapport à l'œuvre se présente sur le mode d'une interprétation — à plusieurs niveaux et en son fond constitutive de l'œuvre d'art comme telle — historiquement et culturellement située

7. *Op. cit.* (trad. fr.), p. 14.

8. *Op. cit.*, p. 260.

9. *Op. cit.*, p. 261.

10. *Op. cit.*, p. 16.

11. Rôle souligné par Danto dès 1964 dans « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, LXI, p. 571-584 ; trad. fr. in *Philosophie analytique et esthétique*, déjà cité, p. 183-198. Sur la thèse de cet article et ses échos dans l'ouvrage ultérieur *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard UP, 1981 (trad. fr. par Cl. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989 : *La transfiguration du banal*), cf. notre article déjà cité note 5 dans *L'art contemporain en question*.

12. *Op. cit.*, p. 16.

qui fait passer au second plan les considérations qu'on a coutume d'appeler « esthétiques ».

Plus inspirante que la définition statique — et historiquement déterminée — d'un Dickie, plus proche aussi du souci de Danto de mettre en évidence la dimension herméneutique de l'art et également attentive aux possibilités d'évolution des « critères » de l'art, est la voie suggérée au début des années 80 par Joseph Margolis¹³.

L'un des enjeux de l'approche « ontologique » de Margolis est d'affronter les difficultés d'identification de l'œuvre d'art comme telle soulevée par certaines démarches contemporaines et déjà par le *ready-made* de Duchamp : comment tracer la limite entre l'objet quotidien et l'œuvre d'art ? Mais en même temps de traiter des questions posées plus généralement par des œuvres traditionnelles : quel rapport s'établit-il entre l'œuvre et ses diverses exécutions ? Comment peut-il être pertinent à la fois de faire la critique de l'œuvre d'un compositeur et de comparer les mérites de différentes interprétations de cette œuvre ? quand dans ce cas parle-t-on de l'œuvre proprement dite ? et qu'est l'œuvre puisqu'elle ne peut se réduire à la somme de ses exécutions possibles ?

« L'intuition générale » qui guide Margolis est que les œuvres d'art sont des « phénomènes culturellement émergents » et qu'ainsi « un certain type de distinction fonctionnelle et non perceptive est requis pour séparer [...] les œuvres d'art des matériaux physiques en lesquels elles se manifestent de quelque manière ». S'il faut pouvoir distinguer les œuvres comme telles, ce sera « en termes intentionnels, causaux ou productifs, fonctionnels ou historiques¹⁴ ». Deux particularités ontologiques des œuvres d'art doivent être mises en lumière si l'on doit pouvoir les identifier et en parler comme nous le faisons. D'une part, une œuvre est un *token* d'un *type* — selon une terminologie empruntée à Peirce ; de l'autre ce *token* est *incarné* dans un objet physique (21, 23). L'idée est qu'un *type* est un « particulier abstrait d'un genre qu'on peut exemplariser [*instantiate*] » (18). Le *token* exemplarise son *type*. Ainsi les différentes épreuves tirées à partir de la plaque gravée par Dürer sont des exemplaires de sa gravure, *Melancholia I*, ce sont les *tokens* d'une œuvre-*type*, créée par Dürer. Mais ce que l'artiste produit effectivement, dans certains matériaux, n'est pas à proprement parler un *type*, ce n'est pas un particulier abstrait : le *type* n'est créé que dans la mesure où il est exemplarisé par ses *tokens*, lesquels sont ce qui est concrètement produit et nous met en présence de l'œuvre-*type*. On ne peut parler de la Neuvième de Beethoven qu'en se référant à des exécutions entendues ou possibles à partir de la notation du compositeur. À l'inverse, il n'y a de sens à préférer une interprétation de la Neuvième

13. Joseph Margolis, *Art and Philosophy*, Atlantic Highlands, Humanities Press, Inc., 1980. On trouvera une traduction française des deux premières sections de cet ouvrage (p. 1-15 ; p. 17-24) dans *Philosophie analytique et esthétique*, déjà cité, sous les titres « Stratégie initiale pour une philosophie de l'art » (p. 83-99) et « La spécificité ontologique des œuvres d'art » (p. 211-219). Pour un exposé plus détaillé et technique de la démarche de Margolis quant au statut ontologique de l'œuvre et à sa définition, on se reportera à l'ouvrage déjà cité, *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre*, chap. V, sect. II (p. 200-227).

14. *Op. cit.*, p. 5-6.

à une autre que si on les identifie comme des *tokens* différents d'une même œuvre-(*type*).

Créer une œuvre au sens d'un *type*, c'est donc à tout le moins « faire un *token* authentique ou fournir par la notation un schéma pour faire des *tokens* authentiques d'un *type* particulier » (19-20). La création implique que quelque chose soit *fait* : un *token* d'un *type*, cela n'implique pas nécessairement un travail de manufacture : créer le *Porte-bouteilles* ne voulait pas nécessairement dire en fabriquer un, cela voulait dire faire en sorte qu'un porte-bouteilles devienne un exemplaire (*token*) du *Porte-bouteilles* (*type*). On revient sur les conditions qui rendent possible et artistiquement significatif un tel *faire*. Retenons pour l'instant qu'avoir affaire à une œuvre d'art, c'est avoir affaire à un *token* d'un *type* : le *type* n'existe et nous ne pouvons en parler que parce que nous rencontrons l'un ou l'autre de ces *tokens*, une œuvre ne se réduit pas à une entité abstraite ou seulement pensée ; à l'inverse un *token* n'est identifié comme œuvre que parce qu'il renvoie à un *type* : le porte-bouteilles n'est œuvre que considéré comme un exemplaire du *Porte-bouteilles* (*type*). Cela signifie qu'il faut faire un pas de plus et dire que le *token* d'une œuvre-type ne se réduit pas à l'objet physique qui l'incarne : « l'artefact, le porte-bouteilles, que Duchamp ne faisait pas n'est pas identique au *token* [...] que Duchamp *faisait* de la création appelée *Porte-bouteilles* » (20). Ce que l'artiste doit *faire* nécessairement pour qu'il y ait œuvre, est un *token*, ce n'est pas un objet physique qui — fabriqué ou non par l'artiste — se contente d'incarner le *token* sans que ce dernier s'y identifie purement et simplement : « Seuls les objets qui ont des propriétés intentionnelles telles celles d'"être créé" ou, comme pour les mots, d'avoir une signification peuvent avoir la propriété d'être un *token* d'un *type* » (21) — c'est que les œuvres d'art (*tokens* et *types* corrélativement) « sont les produits d'un labeur culturellement informé et les objets physiques ne le sont pas » (22). On peut ainsi créer une œuvre, faire un *token* d'un *type*, sans nécessairement produire quelque objet physique que ce soit. Cependant, l'œuvre-*token* est ontologiquement dépendante de son particulier incarnant : faire un *token* du *Porte-bouteilles* présuppose l'existence d'un porte-bouteilles, mais elle ne s'y réduit pas : le *token* incarné présente des propriétés que le particulier qui l'incarne ne peut posséder — l'existence d'un porte-bouteilles ne suffit pas à l'existence d'un *token* du *type-Porte-bouteilles*, encore faut-il que le faire de l'artiste l'ait investi de certaines significations et intentions dont il n'est pas porteur sans son intervention. C'est que « les œuvres d'art sont [...] des entités culturellement émergentes, des *tokens* d'un *type* qui existent incarnés dans des objets physiques » (24). « Entités culturellement émergentes » veut dire que les œuvres « manifestent des propriétés que les objets physiques ne peuvent manifester, mais ne dépendent de la présence d'aucune substance autre que ce qui peut être attribué aux objets purement physiques » (23). Il y a *émergence* parce que l'œuvre possède des propriétés qu'elle ne partage pas avec son particulier incarnant, que celui-ci ne *peut* posséder et dont il ne peut donc pas rendre compte, alors même que l'existence de l'œuvre ne présuppose, physiquement, matériellement, rien qui ne soit donné par l'existence de l'objet qui l'incarne. Ces propriétés *émergentes* de l'œuvre sont « ce qui peut être caractérisé

comme fonctionnel ou intentionnel, et qui peut inclure le dess(e)in (*design*), l'expressivité, le symbolisme, la représentation, la signification, le style, et autres choses de ce genre » (23). L'identification de telles propriétés requiert l'inscription de l'œuvre dans un contexte culturel. L'identification d'une œuvre *comme telle* est tributaire de ce contexte, n'est réalisable qu'en et par lui.

Mais ces deux particularités ontologiques de l'œuvre d'art ne font que la ranger au rang des entités culturellement émergentes, elles ne disent rien de la nature distinctive de l'art parmi ces entités que sont aussi bien les personnes, les mots et phrases et les actes « qui forment le corps de l'histoire humaine » (5).

L'un des enjeux majeurs du recours à la relation d'*incarnation* est de faire bénéficier l'œuvre d'art des facilités de « référence et d'identité » dont jouit l'objet physique sans pour autant en rester à un matérialisme plat et réducteur incapable de surmonter l'indiscernabilité perceptive et/ou spatio-temporelle d'un porte-bouteilles (objet physique) et du *Porte-bouteilles* de Duchamp (*token* d'un *type* incarné dans un objet physique) et s'interdisent donc de comprendre quoi que ce soit à la démarche de Duchamp parce qu'incapable de voir en l'œuvre autre chose que l'objet physique. L'avantage de l'objet physique est d'« être identifiable en termes exclusivement extensionnels », à savoir que « le bloc de marbre dans lequel le *David* est incarné peut, de façon valable, se voir attribuer des propriétés physiques sans considération de la description sous laquelle il est identifié » (39). L'incarnation définie ici fait donc en sorte que les œuvres sont identifiables extensionnellement en vertu du lien étroit à leur particulier incarnant : cette relation « nous permet de localiser les personnes et autres entités culturelles extensionnellement, dans un champ spatio-temporel ». Mais elle permet aussi de « reconnaître que de telles entités possèdent des traits essentiellement différents de ceux des objets physiques » (47-48), car elle lie des entités de *genres différents*. Ce n'est pas aux entités culturellement émergentes *comme telles* que les facilités d'identification extensionnelle sont acquises — mais seulement à leurs incarnants. Ces facilités ne s'étendent à l'œuvre d'art que dans la mesure où on la comprend comme entité culturelle et culturellement émergente *incarnée* dans cet objet physique. Or, identifier une œuvre d'art *en tant qu'œuvre d'art* ne peut se faire en termes extensionnels, cette identification ne peut supporter *salva veritate* la substitution de termes de même extension, elle exige une référence « aux traditions artistiques et d'appréciation d'une culture donnée » (40-41) : elle est intensionnelle, exige une interprétation culturellement informée. Que l'émergence soit *culturelle* veut en effet dire que les œuvres ont des propriétés qui n'ont de signification que dans un contexte culturel.

Margolis propose donc de traiter la question de l'identification intensionnelle des œuvres d'art en parallèle de celle des personnes — il a rappelé brièvement la manière dont Strawson, dans *Individuals*, indique que les personnes sont « affiliées » à leur corps (comme entité physique) et la relation d'incarnation qu'il a définie lui permet de préciser cette affiliation et d'étendre ce type de relation aux entités culturelles en général. Le statut d'entités culturellement émergentes reconnu aux œuvres (comme aux personnes) implique à ses yeux que leur soit accordée « une mesure de rationalité en deçà

de laquelle elles ne peuvent tomber » et il donne une « approximation grossière » de la forme de rationalité assignée minimalement à ce qu'on désigne comme œuvre d'art en recourant à l'expression kantienne de « finalité sans fin », celle-ci « généreusement interprétée, par exemple, comme tolérant que les édifices soient orientés vers une fin externe et qu'on impute à "l'art trouvé" de la finalité en fonction d'une tradition d'appréciation » (38). L'identification — nécessairement intensionnelle — de l'œuvre comme œuvre se fait « par référence à la tradition culturelle même dans laquelle elles peuvent effectivement être discernées » (41) ; elles ne sont discernées comme telles qu'autant qu'on reconnaît leur existence « causalement dépendante du travail culturellement informé de personnes » et donc leur identification est « conceptuellement parasitaire par rapport à l'identification des personnes et de leurs milieux culturels » (38-39). Ceci permet de préciser ces « structures [*patterns*] de finalité » caractéristiques des œuvres et permettant de les identifier : cette finalité veut dire « (a) que leur existence dépend du travail de personnes ; (b) que leurs propriétés, interprétées de manière finale, sont informées par les traditions culturelles dans lesquelles des personnes humaines travaillent de manière finale ; et (c) que, par là, ces propriétés ne doivent pas être interprétées en termes étroitement biographiques ou métaphoriques » (41). Le caractère final de l'œuvre tient à ce qu'elle est le fruit d'un labeur intentionnel, informé par une tradition culturelle. De là l'intensionnalité de son identification. En effet, l'intention est intensionnellement qualifiée, car elle n'est signifiante qu'en supposant une maîtrise du langage et en étant informée par une série de traditions culturelles et qu'elle n'est que partiellement issue des aptitudes cognitives réfléchies de l'individu, celui-ci n'intériorisant pas totalement ni sur un mode cognitif clair et distinct les règles et traditions linguistiques et culturelles qu'il suit ou met en œuvre, de sorte que le contexte de son intention demeure marqué d'opacité.

Margolis en vient ainsi à la définition suivante destinée à couvrir prioritairement les cas paradigmatiques, et susceptible de modifications au gré des évolutions historiques de la culture : « Une œuvre d'art est un artefact considéré eu égard à son dess(e)in » (90). Qu'elle soit un artefact signifie simplement qu'« un être humain l'a délibérément faite¹⁵ » et que ce faisant il a « exercé une aptitude informée par une connaissance de l'histoire et de la tradition d'un art donné » (90). C'est en vertu de cette intention et de cet engagement de l'artiste dans son métier qu'on peut dire que « l'œuvre qu'il produit a une fin », mais au sens seulement où aux yeux d'un public informé ce que fait l'artiste est interprété et compris à partir d'une tradition artistique et est reconnaissable comme fruit d'une mise en œuvre d'un métier artistique, c'est-à-dire au sens où « l'œuvre entière manifeste, dans les cas paradigmatiques [visés par cette définition, qui doit elle-même être interprétée largement pour rendre compte des cas-limites] et au sens kantien minimal adopté, une certaine finalité interne — cette finalité que nous trouvons dans l'ordonnement systématique des coups de pinceaux, pas de danse, phrases musicales, phrases, etc., en vertu duquel nous saisissons le *dess(e)in* cohérent de

15. Cf. plus haut la différence entre faire un *token* et fabriquer un objet physique.

l'œuvre » (90). Cette finalité est repérable à même l'œuvre dans la mesure où elle porte les traces des gestes de l'artiste, « manifeste ses principales *décisions ou traits* [*strokes*] en tant qu'artiste », ces traits « forment un dess(e)in cohérent » en quoi consiste ce qui dans l'œuvre est soumis à l'appréciation critique et ainsi se distingue d'autres types d'artefacts (91). Étendre cette définition aux cas moins centraux exige simplement qu'on « interprète comme un artefact n'importe quel objet dont on peut dire qu'il a une fonction culturellement spécifiée » (91). C'est la tradition culturelle qui prépare artistes et public à accepter comme des « objets d'intérêt esthétique » des choses parfois très éloignées des cas paradigmatiques reconnus, admettre de tels objets au titre d'œuvre d'art requiert une interprétation tributaire de l'intériorisation d'un certain nombre d'éléments culturels : l'identification de l'œuvre ne peut être qu'intensionnelle, mais elle revient à considérer ces objets sous l'angle d'une *finalité sans fin*, en fonction du dess(e)in interne qu'on y repère.

Le dess(e)in évoqué a partie liée avec l'intention intensionnellement (culturellement, linguistiquement) qualifiée de l'auteur. Il n'en a pas moins partie liée avec la forme, le dessin de l'œuvre. En effet, si le dess(e)in est *cohérent*, c'est pour des raisons similaires à celles pour lesquelles Kant insiste, quant à l'objet beau, sur la *finalité* de sa *forme*. Chez Kant, c'est eu égard aux facultés intellectuelles — imagination et entendement — que la forme est dite finale, même si elle échappe au concept. Chez Margolis, la cohérence en cause constitue la rationalité propre de l'œuvre d'art, le degré de rationalité sous lequel elle ne peut tomber sans cesser d'être une œuvre d'art. Chez Kant, on pourrait appeler rationalité esthétique cette manière d'en appeler au jeu libre des facultés sans aller jusqu'au concept. Chez Margolis, cette rationalité est propre à l'œuvre dans la mesure où identifiable seulement dans un contexte culturel, traditionnel, historique, intensionnel qui informe tant la production et la présentation que l'interprétation de l'œuvre, elle ne peut jamais s'abstraire de ce contexte sans cesser d'être reconnue *comme œuvre*. L'œuvre ne peut pas accéder *comme œuvre* à une conceptualité de type extensionnel. C'est dans l'un et l'autre cas une rationalité qui échappe à la conceptualité ou à un certain type de conceptualité qui fait le propre de l'œuvre.

Outre que l'insistance sur l'épaisseur historique et contextuelle du rapport à l'œuvre contraste avec l'abstraction assez formaliste de la définition institutionnelle de Dickie, cette approche, par l'accent mis sur l'interprétation inhérente à l'identification de l'œuvre comme telle, a l'avantage de restituer au public ses droits, droit à interroger le sens, droit d'admettre ou de rejeter, droit aux exigences de qualité aussi eu égard au dess(e)in de l'œuvre et/ou à sa cohérence interne.

Il est très remarquable qu'en dépit des efforts fournis pour se dégager des catégories de l'esthétique classique en vue de rendre compte de la nouvelle situation dans laquelle se trouve le public de l'art contemporain, on se trouve finalement conduit à emprunter à Kant l'une ou l'autre de ses indications les plus suggestives. Margolis n'est pas une exception à cet égard. Dans un autre registre, où il s'agit d'échapper tant à l'hédonisme relativiste de l'esthétique subjectiviste issu de la tradition empiriste comme de la tradition kantienne et à l'institutionnalisme d'un Dickie refusant la question de

la valeur esthétique et s'inclinant devant la souveraineté incontestée de l'artiste qu'à la réduction, dans le style de Goodman, de la sphère esthétique à la sphère symbolique générale où l'art ne se distingue plus par nature de la science¹⁶, la volonté de restaurer le public dans son droit au jugement critique débouche sur l'évocation de critères d'exclusion et d'excellence qui ne sont pas non plus sans échos kantien. L'essai de R. Rochlitz cité au début de ce texte est une telle tentative, menée par un auteur informé de la tradition analytique mais nourri de la tradition européenne (Adorno, Benjamin, etc.) et attentif aux dires des artistes et du monde de l'art.

Lorsqu'il s'agit d'admettre quelque chose, dit Rochlitz, ou de l'exclure de la sphère artistique, une exigence majeure, même si elle est « insuffisante pour permettre de définir un ordre de qualité artistique¹⁷ », est l'exigence de cohérence interne — « nous attendons d'une œuvre d'art une sorte de "nécessité", et nous la critiquons lorsque celle-ci est indiscernable » (153). Ou encore : « Si l'œuvre d'art se définit par la transformation d'une expérience au départ idiosyncrasique en une cohérence symbolique, intelligible en vertu de sa signification plus que personnelle, elle est d'autant plus "aboutie" ou "réussie", qu'elle parvient à mettre en évidence une telle cohérence. L'aboutissement se mesure à la relation discernable entre un projet et sa réalisation. Si une œuvre d'art peut être critiquée, c'est parce qu'elle *prétend* à une certaine forme d'aboutissement. » (150). L'on n'est pas si éloigné du critère souligné par Margolis, surtout si l'on songe à ce degré de rationalité en deçà duquel l'œuvre ne peut tomber sans cesser d'être de l'art en la rapprochant de l'idée ici défendue d'une « rationalité esthétique » spécifique, irréductible à d'autres, et faisant de la cohérence de l'œuvre l'élément décisif, même si elle peut sembler moins rigoureuse que la cohérence logique « parce qu'il y a la plupart du temps plusieurs possibilités légitimes d'enchaîner » (56) et qu'elle se présente de telle sorte que « à chaque époque, pour comprendre une œuvre d'art, il faut connaître un certain nombre de conditions historiques de la création artistique pour être à même de saisir les enjeux des œuvres » (57). Est-on loin du contexte intensionnel — culturel, linguistique — requis pour l'interprétation de l'œuvre comme œuvre chez Margolis ? et de l'intentionnalité qu'il reconnaît à l'œuvre et à propos de laquelle il emprunte à Kant la belle expression de *finalité sans fin* ?

Chez Rochlitz, cette exigence de rationalité, de cohérence propre à l'œuvre s'explique sous le couvert des trois motifs d'exclusion envisagés. On contestera « la prétention artistique » d'une œuvre, dit-il, si « elle n'est que *personnelle* ; [si] elle n'est que *témoignage ou document* ; [si] elle n'est qu'*amateurisme maladroit*, et rien d'autre » (153).

16. Sur les perspectives de Goodman en ce sens dans *Languages of Art* (Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968) et « When is Art ? » (chap. IV de *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Cambridge, Hackett Publishing Co., 1978), cf. *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre*, déjà cité, chap. V, sect. I, p. 182-200.

17. Rochlitz, *op. cit.*, p. 161.

Le reproche de n'être que *personnelle* est le contrepoint de l'exigence que l'œuvre ait au contraire un caractère *public* : « elle doit pouvoir être comprise à partir d'elle-même et non à partir d'informations contextuelles », relatives à la biographie de son auteur par exemple, et ce, « même si elle révèle des faits intimes ». « Nous attendons de l'art de posséder une intelligibilité indépendante de toute explication par des mobiles sous-jacents. Lorsqu'une œuvre est réussie, un langage de part en part individualisé parvient à une symbolisation universellement intelligible » (154).

C'est là une exigence qui découle très directement de l'approche kantienne de l'expérience esthétique et du génie artistique. L'œuvre d'art s'adresse en droit à tous, puisqu'elle doit faire l'objet d'un jugement esthétique qui pour être subjectif n'en a pas moins prétention à l'universalité et à la nécessité en vertu de ceci qu'il émane du goût compris comme un sens *commun*. Si chez Kant l'œuvre éminemment individuelle, personnelle, de l'artiste offre pourtant une symbolique universellement accessible, c'est en vertu des Idées esthétiques qu'il invente et y expose et de leur liaison aux Idées communes de la raison. Kant lui-même rejette l'idée d'un génie se laissant emporter par son imagination personnelle au point d'être incompréhensible, de ne montrer à même l'œuvre qu'une vision radicalement impartageable qui ne dirait que lui-même, que son expérience absolument privée et incommunicable. C'est le sens de la priorité qu'il semble par moments accorder au goût alors même que dans son vocabulaire c'est le génie qui est la condition de possibilité des beaux-arts¹⁸.

Le deuxième motif de rejet est le pur témoignage ou documentaire. C'est qu'une œuvre doit faire autre chose que nous *informer*, que nous procurer une connaissance de ceci ou cela, elle se doit de nous intéresser par « sa capacité esthétique à la fois de composer une vision qui imprègne tout et de se prêter à une pluralité d'interprétations¹⁹ ». Ces deux premiers critères d'exclusion sont à la fois opposés et complémentaires. Opposés parce que si le premier prononce le rejet d'une subjectivité par trop intime et privée, le second s'insurge contre une objectivité par trop massive et impersonnelle. Complémentaires en tant qu'ils répondent aux faces d'une seule et même exigence : que l'œuvre ne se réduise pas à un témoignage mais propose « une vision suggestive ou un langage à la cohérence singulière », qu'elle crée et parle « un " langage pour un " qui puisse en même temps parler à tous » (168). Le caractère *public* exigé de l'œuvre n'est donc pas celui de l'information objective, de la connaissance conceptuelle et discursive. Ce que le deuxième critère vient préciser, c'est que la symbolisation universellement intelligible attendue ne peut être reconduite à l'ordre du langage scientifique, cognitif, informatif ou documentaire, elle doit livrer « une vision d'ensemble d'ordre suggestif » (160). Cette exigence est elle aussi

18. « Le goût [...] est la discipline du génie ; il lui rogne bien les ailes, le civilise et le polit; [...] il donne aux Idées quelque solidité et les rend susceptibles d'un assentiment durable autant qu'universel [...] », § 50 de la *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1974 (3^e édition). Cf. également § 48.

19. Rochlitz, *op. cit.*, p. 155.

présente chez Kant qui situe la spécificité du jugement esthétique par delà le concept et qui, quant à ce qu'il appelle encore les beaux-arts, indique que l'Idée esthétique, fruit de l'imagination du créateur, « donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire de *concept*, puisse lui être adéquate et que par conséquent aucune langue ne peut complètement exprimer et rendre intelligible²⁰ ». C'est que c'est à la pensée qu'en appelle l'art, par delà la conscience, œuvre du concept d'entendement. L'art donne, dit-il, « un élan pour penser, bien que d'une manière inexplicite [suggestive seulement], plus qu'on ne peut penser dans un concept déterminé²¹ ». La force de l'art est précisément de renvoyer à l'ordre de la pensée proprement dite, du concept indéterminé, par delà la conceptualisation de l'entendement caractéristique de la connaissance objective ; l'Idée *esthétique* remplace pour l'Idée de la raison une présentation *logique* et c'est ainsi qu'elle est propre à « animer l'esprit en lui ouvrant une perspective sur un champ de représentations du même genre s'étendant à perte de vue²² ». Ainsi chez Kant déjà, l'œuvre qui se contenterait de dire ce que le discours cognitif pourrait dire ne mérite pas le titre du « bel-art » et ce dernier, par son appel à la faculté des concepts indéterminés (indéterminables) — la raison —, en appelle aux représentations les plus globalisantes, aux « visions d'ensemble » par excellence, et l'infinité du champ de représentations ouvert offre la plus grande liberté à de multiples interprétations, dans le jeu de l'imagination non seulement avec l'entendement mais avec la raison. Et chez Kant aussi, le juste équilibre de la création du génie s'accordant au goût défie les deux dangers contraires : en rester au point de vue si singulier d'une imagination débridée qu'il en est incommunicable ou s'assurer d'une communicabilité universelle en lui sacrifiant la libre imagination créatrice personnelle pour s'en remettre aux normes établies et connues, objectivement et conceptuellement énonçables. Le génie kantien ne peut ni s'en tenir à sa singularité seule, ni s'en remettre au langage commun. Ce qu'il a à inventer et imposer, c'est bien « un langage pour un » — à lui propre et par delà les langues — « qui parle à tous ». C'est ce que dit le difficile et fragile équilibre de la liberté du génie et de la norme indicible du goût dessiné par Kant.

Reste le troisième critère d'exclusion : « l'amateurisme maladroit ». Ce qui est en question ici, c'est la prise en compte des « qualités concertées, ou du moins assumées de façon suivie et significative par un artiste, dans le cadre de son projet », c'est le fait que « l'intérêt artistique ne dépend pas du hasard, mais d'un sens réitéré du thème et du motif, [...], du matériau approprié, de bien d'autres facteurs qui constituent l'unité et le sens d'une œuvre » (162). Ce qui est en cause, c'est l'intention de l'artiste, cette finalité interne de l'œuvre en tant que, au dire de Margolis, elle est repérable à même « l'ordonnement systématique des coups de pinceaux, pas de danse, phrases musicales, phrases, etc., en vertu duquel nous saisissons le *dess(e)in* cohérent de l'œuvre²³ ». Ce qui est en cause,

20. Kant, *op. cit.*, § 49.

21. *Loc. cit.*

22. *Loc. cit.*

23. Margolis, *op. cit.*, 90.

c'est cet « engagement de l'artiste dans son métier » qui fait en sorte que les traces laissées à même l'œuvre par les gestes posés par l'artiste dans l'exercice de son art « manifestent ses principales décisions ou traits en tant qu'artiste », et qui fait que l'œuvre est soumise à une appréciation critique qui la distingue des autres artefacts. Le *métier*, le savoir-faire, qui s'oppose à la maladresse de l'amateur, est ce dont doit témoigner l'œuvre de l'artiste dans la mesure où ce dernier ne peut être celui qui possède seulement « une façon de percevoir, de penser qui lui est propre », mais aussi « une façon de *savoir traduire* cette vision, si bien que tous peuvent l'appréhender » (Rochlitz, 162). C'est « la maîtrise technique d'un langage artistique » qui est requise (163). Ce qui dans le cas du *ready-made* demande une interprétation large : c'est « la compétence à définir un projet significatif dans un contexte artistique donné » (163). Cette exigence est celle-là même qui est requise par Kant lorsqu'il indique que le bel-art est d'abord un art, à savoir en général une « production par liberté [...] qui met la raison au fondement de ses actions » (§ 43) — ce qui renvoie à la quête d'une cohérence interne et à l'identification de cette cohérence en termes d'une finalité ou d'une intention artistique — et lorsqu'il souligne que le travail de l'artiste s'impose « une certaine contrainte, ou, comme on le dit, un *mécanisme*, sans lequel l'*esprit* [*Geist*], qui dans l'art doit être libre et qui seul anime l'œuvre, n'aurait aucun corps et s'évaporerait complètement²⁴ ». C'est que l'alliance harmonieuse du goût au génie nécessaire à la création artistique dans la mesure où celle-ci doit faire coïncider la communicabilité universelle à la « riche *matière* » fournie par une libre imagination personnelle passe par l'élaboration d'une forme qui n'est possible qu'à « un talent formé par l'école ». « [Il n'est pas] un art, en lequel il ne se trouve quelque chose de mécanique, qui peut être saisi ainsi qu'observé selon les règles, c'est-à-dire quelque chose de *scolaire* qui constitue la condition essentielle de l'art. Il faut, en effet, que quelque chose soit conçu en tant que fin, puisqu'autrement le produit ne pourrait pas être attribué à l'art ; ce serait un simple produit du hasard. Or des règles déterminées, dont on ne peut se libérer, sont indispensables pour mettre une fin en œuvre » (§ 47). Ainsi l'approche kantienne déjà, et avec elle toute la tradition, faisait droit à cette exigence de « non-contingence » et d'absence de « coups de chance dans l'exécution » signalée par Rochlitz (162) dans la poursuite de l'expression cohérente et unitaire d'un sens.

Une fois admis ces critères d'exclusion ou l'exigence d'une « cohérence de vision » comme « condition *sine qua non* de l'art » telle qu'elle a été précisée au gré de la présentation des cas d'exclusion possibles, on peut se pencher sur la question des mérites relatifs des œuvres (Rochlitz, 164). Là encore on peut noter que les notions kantienne de génie, de goût et de métier — quelles que datées qu'elles soient — formulaient des repères pour l'appréciation des œuvres similaires à ceux que retrouve l'essayiste contemporain. Dès l'abord, notons que ses trois « critères d'excellence » se trouvent aussi étroitement imbriqués les uns dans les autres que ne le sont les

24. *Loc. cit.*

composantes kantienne. « La contestation peut [d'abord] ici porter sur le caractère *factice* ou *facile* de l'unité, ou sur l'absence de nécessité, l'*incohérence* », écrit Rochlitz (165). Une idée neuve peut ne pas parvenir à « structurer l'ensemble de l'œuvre. La forme peut être inadaptée au sujet ; les techniques employées peuvent jurer avec le genre [...] »²⁵. Dans ces cas, la cohérence significative de l'œuvre n'est pas absente mais partielle seulement, et permet à la critique de se prononcer sur les mérites relatifs de cette œuvre. Factice ou facile, la cohérence de l'œuvre l'est en termes kantien, si le métier, l'école, l'emporte par trop sur le génie, si la maîtrise technique renonce à exprimer la pleine richesse de l'inspiration ou de la pensée ou vient s'y superposer sans arriver à se mettre adéquatement au service du génie en même temps qu'à l'écoute du goût. La forme n'adhère pas comme elle le devrait au riche contenu, leur unité est « fabriquée ». On la sent voulue mais non nécessairement appelée par ce qui s'y dit. Bref, en termes kantien, le bel-art ne parvient pas à sa fin : « l'apparence de la nature » : « la finalité dans les produits des beaux-arts, bien qu'elle soit intentionnelle, ne doit pas paraître intentionnelle ». Pour que l'art apparaisse comme nature, il y faut trouver « toute la *ponctualité* voulue dans l'accord avec les règles, d'après lesquelles seules le produit peut être ce qu'il doit être ; mais cela ne doit pas être *pénible* ; la règle scolaire ne doit pas disparaître ; [...] on ne doit pas montrer une trace indiquant que l'artiste avait la règle sous les yeux et que celle-ci a imposé des chaînes aux facultés de son âme » (§ 45). Atteindre ainsi l'apparence de la nature, cela veut dire dépasser la facticité ou la facilité dans la réalisation de l'unité, de la cohérence interne — dans l'œuvre — entre forme, contenu ou sens, et métier, mise-en-œuvre et élaboration du matériau choisi. C'est atteindre à une intimité quasi naturelle dans l'unité qui constitue l'œuvre comme telle.

Le deuxième paramètre est ce que Rochlitz nomme *l'enjeu* ou la « profondeur » de l'œuvre. Et il précise : « c'est faute d'enjeu significatif que la cohérence devient facile ou factice » (166), confirmant par là même notre interprétation de son premier critère d'excellence comme un écrasement du génie par la technique élaborant la forme ou un manque d'adhésion de la forme au contenu. Quant à ce deuxième critère, il est aisé de voir que le cas où la forme est « éminemment » cohérente, mais « son enjeu est trop pauvre », correspond à cette déficience signalée par Kant des œuvres où l'on repère « du goût sans génie » (§ 48). La forme est ce qu'elle doit être mais elle n'est pas appelée par la richesse de matière propre au génie, dès lors elle manque de *Geist*, de principe vivifiant, et en manquant est insuffisante à donner à penser (§ 49). À l'inverse, « l'enjeu peut être tel qu'il fait éclater toute forme artistique » (Rochlitz, 166). Le « génie sans goût » est également insatisfaisant, chez Kant, car « toute la richesse de l'imagination en sa liberté sans loi ne produit rien que d'absurde ; la faculté de juger [le goût] est en revanche le pouvoir de l'accorder à l'entendement » (§ 50). Le génie n'a d'expression cohérente que s'il se plie aux exigences du goût quant à la forme, sans quoi il reste en deçà du communicable. On retrouve l'objection au « privé » de la pre-

25. *Loc. cit.*

mière série de critères. Notons que le manquement quant à l'enjeu peut encore revêtir un autre mode : c'est l'enjeu qui intellectuellement en demeure au concept, à la dimension cognitive et documentaire, plutôt que d'éveiller la pensée comme quête sans fin du sens (activité de la raison et non plus du seul entendement). C'est alors à ce que Kant appelle « la belle représentation d'un objet, qui n'est en fait que la forme de la présentation d'un concept » à quoi « seul est nécessaire le goût » (§ 48) — et une certaine recherche technique — qu'on a affaire. C'est le cas envisagé par Rochlitz quand il évoque un enjeu tel qu'il « devient l'objet d'une critique thématique, psychologique ou psychanalytique, sociologique ou historique » exposé « au risque d'une méconnaissance documentaire » (167). C'est là encore l'enjeu qui est déficient ou defectueusement mis en valeur, c'est sa profondeur qui est en défaut.

Un troisième et dernier critère d'excellence s'impose. Si l'on songe que les deux premières exigences semblent rencontrées, il peut encore se faire « que nous soyons incapables de fixer sur [l'œuvre] l'attention fascinée que nous associons à une expérience esthétique. C'est qu'il lui manque l'élément d'*actualité* profonde qui nous toucherait immédiatement » (169). C'est le critère de la nouveauté, de l'innovation, de l'originalité. « Aucune œuvre ne saurait plus être considérée comme importante si elle se contente de refaire ce que d'autres ont déjà fait » (170). Kant en était parfaitement conscient qui écrivait en 1790 : « Il n'existe aucun usage de nos forces [...] qui ne serait pas engagé dans de fausses recherches, si chaque sujet devait toujours partir en tout point des dispositions brutes de sa nature, et si d'autres sujets ne l'avaient précédé dans leurs propres recherches ; non pour que leurs successeurs deviennent de simples imitateurs, mais pour en mettre d'autres sur la voie par leur méthode, afin qu'ils cherchent en eux-mêmes les principes, et suivent ainsi leur propre démarche souvent meilleure. » Et un peu plus loin : « *Succession* [*Nachfolge*], se rapportant à un précédent, et non imitation [*Nachahmung*], telle est la juste expression pour l'influence que les productions d'un créateur exemplaire peuvent avoir sur les autres ; et cela signifie seulement : puiser aux sources mêmes où il puisait et emprunter seulement à son prédécesseur la manière de procéder » (§ 32). L'actualité d'une œuvre, son ancrage dans une histoire est donc tenue en compte par la théorie kantienne des beaux-arts, laquelle souligne par ailleurs la nécessaire originalité du génie : « l'originalité doit être sa première propriété » (§ 46). Le rôle « exemplaire » du génie à l'égard de ses successeurs ouvre également une voie pour penser une logique historique du développement de l'art et du jugement sur les œuvres : les produits du génie doivent être exemplaires en ce sens qu'« ils doivent [...] servir aux autres de mesure ou de règle du jugement²⁶ ». C'est que si le génie est par principe incapable de formuler la règle qui préside à l'élaboration de son œuvre pour l'enseigner à d'autres, « la règle doit au contraire être abstraite de l'action, c'est-à-dire du produit, par rapport auquel les autres peuvent mesurer leur talent, en faisant usage de ce produit non comme modèle d'une imitation servile [*Nachahmung*], mais

26. *Loc. cit.*

comme d'un héritage exemplaire [*Nachfolge*] » (§ 47). C'est dire que le jugement sur une œuvre doit garder en vue son site historique et culturel et son caractère d'innovation. Ce serait perdre une part de son enjeu, du sens qu'elle propose à penser que d'en faire abstraction. C'est dire aussi qu'il n'est de jugement valide sur l'œuvre qu'informé de la culture et de l'histoire de l'art. On est loin avec ce Kant-là d'une esthétique subjectiviste et exclusivement hédoniste où serait seulement tenu en compte un plaisir immédiat.

L'enjeu de la précédente confrontation n'était pas de défendre le texte kantien — qui n'en a nul besoin — contre la thèse de son nécessaire dépassement face à la situation historique actuelle de l'art, ni de prétendre qu'il n'y a rien de neuf sous le soleil et que les critères qu'on s'essaie aujourd'hui à élaborer ne sont qu'une reprise sous d'autres formes et dans un vocabulaire plus ordinaire de thématiques kantienne. Ce que l'on a voulu suggérer est simplement que la « Critique de la faculté de juger esthétique » peut nous donner encore à penser aujourd'hui — en dépit du dépassement à présent de mise du goût « classique » dont elle faisait preuve — et que cette pensée n'est pas aussi éloignée de nous qu'on veut parfois nous le faire croire en la cataloguant trop vite en un de ces -ismes qui raccourcissent singulièrement l'histoire de la philosophie. Si cette suggestion a quelque pertinence, ce n'est pas seulement parce qu'il est possible de montrer que le texte de Kant recèle bien des pistes sur lesquelles aujourd'hui encore la quête de critères est susceptible de s'engager, mais aussi parce que chez Kant ces pistes se dessinent à partir d'une démarche transcendantale et non simplement empirique, c'est-à-dire à partir d'une démarche qui s'efforce de fonder le rapport critique du spectateur à l'œuvre. Aucun examen de ce qui se fait, de ce que sont en fait les attentes d'un public aujourd'hui ne peut laisser espérer autant. On pourrait en outre montrer que rien ne vient chez Kant forclure les possibilités d'innovation créatrice et d'appréciation.

La dernière remarque qu'il convient de faire au terme de ces réflexions est que la pensée phénoménologique — si on veut bien ne pas la cantonner à une pensée ontologique de l'œuvre qui fait difficilement droit au jugement de l'individu — dispose sans doute mieux que toute philosophie analytique ou autre à une « actualisation » des thèses kantienne. Certaines voies sont ouvertes.

Ainsi des propositions de Gadamer qui s'efforce d'« exhiber les fondements anthropologiques sur lesquels repose le phénomène de l'art » afin d'en élaborer à partir de là « une nouvelle légitimation²⁷ ». Ces « expériences humaines plus fondamentales » qui sont à la base de notre expérience de l'art, Gadamer les cerne à l'aide des concepts de jeu, de symbole et de fête » (43). Ces trois concepts ont quant à l'art des implications qui convergent et se complètent.

On ne signalera ici que certains des enjeux majeurs de ces trois thématiques telles que Gadamer les expose et ce, afin de montrer qu'il rencontre dans sa démarche les préoccupations centrales des textes

27. Cf. « L'actualité du beau », in *L'actualité du beau*, textes choisis, traduits et présentés par E. Poulain, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992, p. 21. Le texte original, *Die Aktualität des Schönen*, a paru à Stuttgart, chez Reclam en 1977.

déjà évoqués, en même temps qu'il témoigne d'un approfondissement possible — face à l'art d'aujourd'hui — des richesses que recèle le texte kantien²⁸.

En rattachant l'art au besoin humain fondamental du jeu, Gadamer souligne son inscription dans le registre d'une rationalité libre de finalité et son ambition d'atteindre à une communication humaine potentiellement universelle. Le jeu, dit-il, est « un agir communicatif où l'on ne connaît pas vraiment la distance qui sépare celui qui joue de celui qui voit se dérouler le jeu », ce dernier « participe au jeu », il « en fait partie » (46) : « jouer exige toujours qu'on joue avec quelqu'un » (45-46). Un trait fondamental de l'art moderne, précise-t-il, « est qu'il cherche à briser la distance qui s'est installée entre l'œuvre d'art et les spectateurs²⁹ ». Que l'art, comme jeu, soit caractérisé par une rationalité libre de finalité signifie qu'il vise ce qu'il produit « comme étant ce qui existe » (48) mais que, comme dans le jeu de l'enfant, « ce qui est visé n'a rien d'un concept, d'une signification, ou d'un but, mais ne réside que dans la pure et simple prescription d'un mouvement qui s'impose ainsi en lui-même » (46). De sorte qu'en l'art, c'est le processus de représentation propre au jeu qui se libère. De sorte aussi qu'il est fait appel à une participation active du spectateur pour identifier ce produit comme étant ce qu'il est. N'a d'authentique expérience de l'œuvre que celui qui se prête au jeu, comme le spectateur du jeu d'un enfant s'en fait le complice et y participe dans la mesure où il identifie le mouvement — sans but hors lui-même — que l'enfant cherche à répéter. Le spectateur est appelé par l'œuvre à une activité intellectuelle qui l'identifie pour ce qu'elle est. « J'identifie une chose comme étant celle qu'elle était ou celle qu'elle est et cette identité à elle seule constitue le sens de l'œuvre » (48). C'est ainsi d'une « identité herméneutique » (47) que l'œuvre se dote. Herméneutique, précisément en ceci que « l'identité de l'œuvre réside justement en ce que quelque chose y est « à comprendre », elle réside en ce que ce qui y est à comprendre veut être compris comme ce qu'elle « veut dire » ou comme ce qu'elle « dit ». C'est une exigence qui émane de l'œuvre » et s'attend à être satisfaite. Elle exige une réponse que seul peut donner celui qui a reconnu et accepté cette exigence. Et cette réponse doit être sa propre réponse, une réponse qu'il produit activement lui-même » (48-49). La tâche à laquelle est convié le spectateur est un

28. Nous avons ailleurs tenté de mettre en évidence les possibilités qu'offre en ce sens la phénoménologie de l'action qu'on trouve chez H. Arendt. Cf. *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre*, déjà cité note 4, chap. VI. Nous avons voulu y montrer que la désignation de l'œuvre d'art comme produit humain le plus pleinement du monde et l'insistance sur le fait que le jugement sur l'œuvre porte sur la seule manière qu'a l'œuvre d'apparaître dans le monde commun et d'y être présente ouvraient des voies intéressantes pour penser le statut de l'œuvre dans la communauté humaine où elle est prise en charge comme telle et où elle assure une permanence du monde pour les générations qui s'y succèdent, contribuant à l'identité de cette communauté par le maintien de traditions historiques et culturelles, pour penser également l'œuvre comme réification d'une pensée — et non d'une connaissance conceptuelle — en appelant à la pensée de l'individu qui s'exprime dans son libre jugement face à elle et, par là, pour penser le rôle de l'œuvre dans la fondation d'une communauté et la cohésion d'un être-en-commun en droit au moins universel.

29. *Loc. cit.*

véritable « travail de construction à accomplir par le jeu de la réflexion » (51). Cette tâche est proposée par toute œuvre — issue tant de l'art du passé que de l'art d'aujourd'hui, elle laisse évidemment une marge de liberté au spectateur individuel, mais elle impose d'apprendre à lire l'œuvre, ce qu'elle dit, d'« effectuer [...] le mouvement hermèneutique orienté par l'attente du sens de la totalité » (51). L'identité de l'œuvre « est respectée en assumant de construire l'œuvre elle-même comme une tâche qui nous incombe » (*loc. cit.*). La notion de *jeu* permet ainsi la reprise du thème kantien de « libre jeu » des facultés intellectuelles de l'imagination et de l'entendement puisqu'elle fait échapper la tâche hermèneutique qui incombe au spectateur à la simple subsumption sous un concept déterminé. Dégagée face à l'art des contextes où elle est fonctionnelle, la perception « se donne et se représente elle-même dans la signification qui lui est propre ». *Wahrnehmen*, rappelle Gadamer, « signifie "appréhender quelque chose en sa vérité" » (52), mais cela veut dire qu'il ne saurait être question de faire abstraction du sens que l'œuvre nous invite à penser, à construire. C'est en quoi le jeu kantien est un jeu intellectuel de réflexion, une démarche hermèneutique qui ne se laisse pas conclure et déterminer par un concept, c'est le jeu de la pensée, celui auquel on se livre avec les Idées de la raison kantienne. Le jeu de l'interprétation est infini, ce à quoi nous renvoie l'œuvre demeure indéterminé.

C'est ce que Gadamer s'efforce d'éclairer par le thème du *symbole*. Comme symbole, l'œuvre d'art « se présente comme un fragment d'être, comme un fragment qui porterait en lui la promesse de son corrélat [...] ou encore la promesse qu'il est lui-même cet autre fragment de notre vie [...] », l'expérience de l'art « consiste à évoquer un ordre intégral possible, quelle que soit sa nature » (57). La pensée d'un tel ordre n'est une fois encore autre que l'enjeu de l'Idée de la raison chez Kant à laquelle renvoie indirectement, symboliquement, inadéquatement, l'Idée esthétique qui donne sensiblement à l'œuvre son esprit, son sens, à jamais indéterminable. Gadamer dit-il autre chose que Kant, dès lors, en écrivant que le sens de l'art réside « dans la possibilité de faire l'expérience du monde comme d'une totalité où est intégrée la position ontologique de l'homme et où également sa finitude se trouve rapportée à la transcendance » tout en précisant que nous ne pouvons pas « comprendre l'intégralité de cette signification et nous l'approprier en la reconnaissant comme telle » (57) comme c'eût été le cas dans le projet hégélien. Que l'œuvre est symbole veut en effet dire que loin de se contenter de révéler un sens, elle le dissimule tout à la fois, en lui donnant pourtant d'être là, lui donnant solidité « afin qu'il ne s'écoule, ni ne disparaisse » (59). L'être symbolique de l'œuvre, dans ce jeu de manifestation et de dissimulation propre à l'*alètheia*, indique, comme l'enseigne Heidegger, qu'il y va en elle de la finitude humaine : « l'essence du symbolique [...] qui caractérise l'art réside précisément non en ce qu'il se référerait à un sens qui en serait le but et auquel on pourrait accéder intellectuellement mais, au contraire, en ce qu'il maintient ce sens en lui-même » (63). L'œuvre est ainsi irremplaçable parce qu'« on ne se borne pas à renvoyer à quelque chose mais que cette chose à laquelle on renvoie est là », l'œuvre « signifie ainsi un surcroît d'être » (61), son sens consiste « en ce qu'elle soit là » (58), donne présence au

sens qu'elle abrite, présente ou présentifie quelque chose qui n'est pas déjà connu d'avance. Comme telle, elle en appelle à cette construction personnelle déjà évoquée, et cette tâche est celle d'une « " initiative communicationnelle " [...] dans laquelle nous nous unissons » (65). En effet, toute œuvre exige « que chacun s'ouvre au langage parlé [par elle] et qu'il se l'approprie comme étant le sien » et dans tous les cas de figure, il y va « d'une performance communautaire, de la performance d'une communauté potentielle » (66).

C'est ce que Gadamer s'efforce de préciser encore sous la troisième dimension annoncée : celle de la *fête*. C'est que la fête se refuse à isoler, « elle est la représentation de [l']être commun lui-même sous sa forme achevée » (66). Dans la fête, on se rassemble, en vertu d'habitudes réglées, mais sans pouvoir dire au juste en vue de quoi. Une intention règle le rassemblement, sans qu'elle soit déterminée. L'œuvre, comme la fête, impose ainsi son temps propre (cf. 70), elle est « une unité possédant une structure interne » (71) — telle un organisme vivant, elle a son temps propre qui nous invite à « apprendre à s'attarder, d'une manière spécifique, auprès de l'œuvre d'art. [...] Plus on s'attarde [...] plus elle nous parle et plus elle nous paraît multiple et riche » (74). Le goût comme sens commun, chez Kant, rassemble ainsi une communauté et le beau convie à la réflexion dont le jeu qui va se renforçant et s'intensifiant fait que « nous nous *attardons* à la contemplation du beau, parce que cette contemplation se fortifie et se reproduit elle-même » (§ 12).

Déjà derrière le motif du jeu se dessinait « le motif anthropologique plus profond [...] : donner à durer » (76). Sous le couvert du symbole, il fallait comprendre que « reconnaître, c'est percevoir ce qui, dans le fugace, demeure » et qu'il appartient à l'art « de conduire à terme ce processus » (77) ; pour cela, il faut apprendre à lire l'œuvre parce qu'elle nous parle et construire ainsi une communauté communicationnelle qui potentiellement s'étend à tous, et ce faisant, assumer les traditions dans lesquelles nous place notre finitude. Le motif de la fête souligne, en tant qu'il concerne l'art, que l'œuvre potentiellement s'adresse à et « unit tout le monde » (80), sans quoi elle ne remplit pas son rôle eu égard à l'être-commun lequel repose sur l'appropriation répétée et renouvelée d'une histoire, d'une culture et de traditions artistiques et diverses. Chez Kant déjà, le goût qui prononce un jugement esthétique est la visée d'un sens communautaire où l'on tient compte en pensant de tout autre.

Cette évocation très superficielle de la démarche de Gadamer permet de mettre en lumière des points de rencontre avec les préoccupations des auteurs auxquels il a été fait allusion plus haut en même temps que d'ouvrir à un approfondissement de la pensée kantienne de l'art en soulignant qu'elle n'a pas perdu de son actualité face à l'art contemporain, puisqu'il s'agit ici d'une tentative de légitimation qui vaut pour l'art d'aujourd'hui comme pour l'art de tout temps. C'est toute œuvre qui demande à être construite, qui appelle une communauté communicationnelle, qui fait « que quelque chose puisse être maintenu dans l'hésitation de l'instant » (84). La notion d'une « identité herméneutique » de l'œuvre rejoint les préoccupations de Margolis et Danto quant à l'identification des œuvres et au nécessaire recours, dans cette vue, à une interprétation culturellement informée qui les *constitue* comme œuvres. La préoccupation de

Rochlitz quant à un art parlant le langage d'un seul à l'adresse de tous est également tenue en compte ainsi que son souci de restituer au spectateur son droit au jugement, à l'exigence de « comprendre ». Mais l'indétermination et le cèlement du sens maintenu en l'œuvre semblent davantage qu'ailleurs faire droit ici à l'énigme de l'art tout en lui réservant une dignité incomparable dans son rôle de remémoration de la finitude propre de l'homme et d'origine d'une communauté de communication interhumaine par delà la médiation de concepts.

*Fonds National belge de la Recherche Scientifique
Université de Louvain*