

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE TOURNANT ÉPISTÉMOLOGIQUE DE
L'ESTHÉTIQUE ANALYTIQUE EN FRANCE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR

ASEMAN HAGHSHENO-SABET

JANVIER 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier mon directeur de recherche Jean-Philippe Uzel pour son soutien continu, sa patience et sa grande générosité, ainsi que les professeurs Laurier Lacroix et Marie Fraser qui, au cours des dernières années au département d'histoire de l'art, ont été pour moi des figures inspirantes sur les plans académique et humain.

Je voudrais également remercier mes collègues et amis, en particulier Katrie Chagnon, Jolène Lessard, Ariane Daoust, Nathalie Miglioli, Marie-Catherine Demers, Ève Steben et Sylvain Baumann, qui ont tous été une source constante de stimulation intellectuelle.

Enfin, j'aimerais exprimer ma gratitude à mon père qui, malgré son éloignement, n'a jamais cessé d'être présent et de m'encourager dans la voie de la recherche.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	6
CHAPITRE I LE DÉCLOISONNEMENT THÉORIQUE DE L'ESTHÉTIQUE ANALYTIQUE..	15
1.1 La définition élargie de l'esthétique analytique.....	16
1.1.1 Les paradigmes logique et linguistique : la tradition analytique.....	16
1.1.2 Problématiques en transition : ouvrir l'esthétique analytique.....	24
1.2 Esthétique analytique et histoire de la philosophie.....	35
1.2.1 L'approche historique en philosophie analytique : la reconstruction rationnelle.....	36
1.2.2 De la nécessité d'une relecture analytique de l'esthétique : méta-esthétique et épistémologie dans le contexte français.....	40
CHAPITRE II LA QUESTION ONTOLOGIQUE DANS L'ESTHÉTIQUE ANALYTIQUE FRANÇAISE.....	46
2.1 De la métaphysique continentale à l'esthétique analytique : perspectives ontologiques.....	48
2.1.1 La prégnance de la dimension essentialiste dans l'esthétique continentale.....	48
2.1.2 La contribution de l'ontologie analytique.....	55
2.1.3 Les approches ontologiques dans l'esthétique analytique anglo- saxonne.....	61
2.2 L'ontologie de l'œuvre d'art dans l'esthétique analytique française.....	69
2.2.1 Gérard Genette : pour une ontologie restreinte de l'œuvre d'art	70
2.2.2 Roger Pouivet : pour une conception immanentiste de l'œuvre d'art.	76
2.3 Résurgence de l'ontologie analytique dans l'esthétique française.....	79

2.3.1	L'esthétique analytique dans le contexte continental : ruptures et filiations.....	80
2.3.2	L'influence de la tradition anglo-saxonne sur l'esthétique analytique française.....	82
2.3.3	La spécificité ontologique de l'esthétique analytique française.....	85
CHAPITRE III		
LA PROBLÉMATIQUE DU PLAISIR DANS L'ESTHÉTIQUE ANALYTIQUE FRANÇAISE.....		
3.1	Esthétiques partagées : le plaisir selon Hume et Kant	89
3.2	La question de plaisir dans l'esthétique analytique anglo-saxonne.....	92
3.2.1	De quelques objections au plaisir esthétique	93
3.2.2	Beardsley et les critères de l'expérience esthétique.....	97
3.3	Esthétique descriptive et subjectivisme: l'anthropologie cognitive de Jean-Marie Schaeffer	100
3.3.1	La fonction du plaisir dans la conduite esthétique.....	101
3.3.2	Esthétique cognitiviste et interdisciplinarité : les extensions du tournant mentaliste de l'esthétique analytique.....	106
3.4	L'envers du plaisir : jugement évaluatif et critériologie selon Rainer Rochlitz	109
3.4.1.	La rationalité esthétique dans une perspective évaluative	110
3.4.2.	Rationalité, intersubjectivité et sociologie dans l'optique d'une approche analytique de l'art.....	113
3.5	Plaisir et jugement : la rupture des paradigmes dans l'esthétique analytique française.....	117
CONCLUSION.....		
BIBLIOGRAPHIE.....		
		126

RÉSUMÉ

L'esthétique analytique telle qu'elle s'est développée en France au courant des années 1990 est certes en rupture avec les principes généraux de la philosophie continentale, mais elle se différencie également de la tradition anglo-saxonne par des renouvellements théoriques qui permettent de penser les termes d'un tournant épistémologique. Notre recherche vise à repérer et analyser les paramètres thématiques et méthodologiques qui participent de ce tournant épistémologique et contribuent à caractériser l'esthétique analytique française. Notre hypothèse implique le réinvestissement des thématiques de l'ontologie de l'œuvre d'art et du plaisir esthétique, et cible des applications méthodologiques spécifiques, suivant les principes de la reconduction conceptuelle et de l'interdisciplinarité.

La mise en contexte théorique, qui dégage les enjeux épistémologiques et stylistiques de la philosophie analytique, permet d'observer les implications du décloisonnement de la discipline sur l'esthétique analytique française. Une des ouvertures méthodologiques générées par ce décloisonnement est l'approche de la reconstruction rationnelle entendue comme une démarche à la fois historique et analytique. Celle-ci sera déterminante pour établir les motivations critique et méta-esthétique prévalant aux engagements théoriques de notre corpus, composé des textes de Gérard Genette, Roger Pouivet, Jean-Marie Schaeffer et Rainer Rochlitz.

La question de l'ontologie de l'œuvre d'art, qui constitue notre première étude de cas, est abordée à partir des contributions de Gérard Genette et de Roger Pouivet. Nous y distinguons d'une part les filiations conceptuelles entre ces auteurs et les esthéticiens anglo-saxons et, d'autre part, la manière dont leurs approches ontologiques modérées contribuent à leur spécificité théorique. Notre seconde étude de cas cible la problématique du plaisir esthétique et sa portée conflictuelle dans l'esthétique française de type analytique. L'analyse des positions respectives de Jean-Marie Schaeffer et de Rainer Rochlitz met en évidence une rupture de paradigme soutenue par des approches interdisciplinaires différenciées. Dans l'ensemble, notre corpus participe de la démarche argumentative, autoréflexive et critique de l'esthétique analytique tout en innovant certains de ses paramètres épistémologiques.

Mots-clés : Esthétique – Philosophie analytique – Épistémologie – Ontologie de l'œuvre – Plaisir esthétique

INTRODUCTION

L'esthétique en France est, depuis le tournant des années quatre-vingt-dix, investie d'une littérature aussi foisonnante que diversifiée. Sous la même dénomination se rencontrent des propos relevant tant de l'histoire de l'art philosophante, fondée sur le commentaire historique et conceptuel d'œuvres choisies, que de la critique d'art spéculative, qui adopte davantage la libre forme de l'essai, ou encore de l'histoire de la philosophie de l'art et de l'esthétique¹. Cette dernière approche est significative dans la mesure où la démarche historique régule une importante partie de la philosophie française, que nous rattacherons ici à la philosophie dite continentale. L'appellation « continentale » relève certes d'un positionnement géographique, mais il s'agit avant tout de la caractérisation d'un type de philosophie qui, en plus de privilégier une lecture historique, engage généralement une démarche théorique spéculative. Forte de cette tendance spéculative, la pensée allemande, en particulier dans la lignée de la philosophie romantique et de l'idéalisme, aura des répercussions majeures sur l'esthétique française.

Il est aussi envisageable de comprendre la philosophie française par la distance qu'elle a entretenue avec le courant analytique au cours du XX^{ème} siècle. Ceci est particulièrement vrai dans le champ de l'esthétique qui, en France, est longtemps resté fermé à l'approche descriptive, argumentative et critique de l'esthétique analytique anglo-saxonne. Or, au tournant des années quatre-vingt-dix, une certaine ouverture face à la démarche analytique se fait jour dans l'esthétique française. D'un point de vue contextuel, il convient de préciser que cette ouverture a lieu parallèlement à la « crise de l'art contemporain » qui agite le milieu français de

¹ Voir Roger Pouivet. « L'esthétique en France aujourd'hui : un bilan sans perspective ». *Pratiques*, n°10. 2001. p. 6-24.

l'art dès 1991. À côté du débat public sur la question de la légitimation des œuvres contemporaines, cette crise engagera un dialogue sur les enjeux et la fonction des discours esthétique et critique, ce qui aura pour effet de stimuler les échanges entre différents théoriciens, auteurs et philosophes. Si elles ne s'inscrivent pas toutes directement dans la foulée de la crise, plusieurs contributions de l'esthétique française du début des années quatre-vingt-dix participent d'une remise en question des paramètres centraux de la discipline, tel le problème de l'évaluation artistique, ou encore d'une restructuration interne plus générale.

L'esthétique analytique fait donc son entrée sur le territoire français dans un climat d'instabilité. Il faut cependant noter que dès la fin des années quatre-vingts, les travaux de Danielle Lories² témoignent d'une volonté de diffusion des principes de l'esthétique analytique par la traduction de certains textes anglo-saxons fondamentaux, et sont en ce sens déterminants pour l'introduction en France de la démarche analytique en esthétique. Les contributions subséquentes de Jean-Pierre Cometti³, Jacques Morizot⁴ et Roger Pouivet⁵ donnent suite au projet de traduction, de diffusion et de développement de l'esthétique analytique entendue au sens large, sans pour autant reconduire les doctrines de la tradition. Leurs recherches au cours des années quatre-vingt-dix portent ainsi une réflexion sur l'état contemporain de la discipline et donnent lieu à des études approfondies autant qu'à des avancements théoriques.

² Voir, par exemple, Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, 276 p., ainsi que « La question de la définition de l'art dans la philosophie analytique. Quelques points de repère », *L'Enseignement philosophique*, n°2, 1991, p. 5-21.

³ Voir Jean-Pierre Cometti, « Pour l'exemple: remarques sur la théorie goodmanienne des symboles », *Philosophia scientiae*, n° 1, vol. 2, 1997, p. 37-55. Et aussi Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, Éditions de l'Éclat, 1996, 155 p.

⁴ Voir Jacques Morizot, *Philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996, 255 p.

⁵ Voir Roger Pouivet, *Esthétique et logique*, Liège, Mardaga, 1996, 229 p.

L'intégration des principes analytiques dans l'esthétique française se fait également à travers les prises de position critique et méthodologique de Jean-Marie Schaeffer⁶ et de Gérard Genette, tous deux en faveur d'une approche non spéculative et subjectiviste de l'esthétique. Toujours dans cette optique d'engagement théorique, on comptera aussi le travail de Rainer Rochlitz⁷ que nous tenons pour une des contributions françaises des plus singulières quant à l'application d'une démarche analytique à l'esthétique. Prônant une théorie reconstructive de la critique fondée sur un processus d'évaluation publique argumentée, la *rationalité esthétique* que défend Rochlitz n'a, au premier abord, aucune correspondance avec l'approche analytique. Pourtant, la dimension épistémologique de son travail relève de l'application de principes analytiques, ce qui rend d'ailleurs compte d'une opposition marquée à la critique d'art spéculative telle qu'elle se présente dans le paysage français.

Bien qu'ils ne soient pas en grand nombre, ces théoriciens nous intéressent au premier chef, car ils composent un des rares bastions analytiques dans le champ de l'esthétique française contemporaine. Plus spécifiquement, notre corpus est composé de Roger Pouivet et de Gérard Genette⁸, que nous étudierons pour leurs travaux en ontologie de l'œuvre, ainsi que de Jean-Marie Schaeffer et de Rainer Rochlitz, qui seront considérés en regard de leur approche interdisciplinaire respective, autour de la notion de plaisir. Ce qu'il s'agit d'analyser et d'interpréter, ce sont les caractéristiques de cette esthétique analytique proprement française telle qu'elle s'est développée au courant des années quatre-vingt-dix. Notre interrogation première est donc la suivante : quels sont précisément les paramètres thématiques et méthodologiques qui déterminent la spécificité épistémologique de l'esthétique analytique française par rapport à la tradition anglo-saxonne ? Cette interrogation est

⁶ Voir Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996, 400 p., et *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, 74 p.

⁷ Voir Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai*, Paris, Gallimard, 1998, 473 p.

⁸ Voir Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, tome I : Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, 299 p., et *L'Œuvre de l'art, La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, 293 p.

redevable au fait qu'au-delà des rapprochements stylistiques et conceptuels qui soulignent la filiation de notre corpus avec l'esthétique anglo-saxonne, des innovations théoriques particularisent l'esthétique analytique française et permettent de mettre en évidence un tournant épistémologique sans qu'il soit nécessairement question de bouleversements internes. Nous verrons que le tournant dont il sera question relève avant tout d'un processus de modulation théorique suivant lequel les contributions de notre corpus s'inscrivent à la fois en marge de la tradition continentale et dans la dynamique de progression de l'esthétique analytique contemporaine.

Notre hypothèse principale soutient, dans un premier temps, que le renforcement des recherches en esthétique analytique française sur les thématiques de l'ontologie de l'œuvre et du plaisir esthétique est fondamental au tournant épistémologique en question. Bien que la problématique de l'ontologie ait été abordée avant les années quatre-vingt-dix par l'esthétique anglo-saxonne, nous croyons que les recherches de Gérard Genette et de Roger Pouivet mettent un accent déterminant sur cette thématique en l'approfondissant suivant de nouvelles avenues analytiques. Quant aux travaux de Jean-Marie Schaeffer, ils semblent opérer un recentrement majeur sur la notion de plaisir, peu défendue en esthétique analytique, alors que chez Rochlitz cette question est évacuée presque dans son intégralité, mais suivant une argumentation particulièrement attentionnée qui engage un traitement du sujet en négatif. Ainsi, qu'elle soit soutenue ou rejetée, la notion de plaisir est à l'ordre du jour dans l'esthétique analytique française, selon des objectifs de recherche différenciés.

Dans un deuxième temps, notre hypothèse vise les paramètres méthodologiques de l'esthétique analytique française selon deux aspects. La première, plus générale, concerne les origines analytiques des cadres théoriques privilégiés par notre corpus, mais encore davantage le traitement des concepts

reconduits. Selon nous, les procédés méthodologiques mis en œuvre par Genette et Pouivet relèvent des principes de l'extension catégorielle et de la transposition conceptuelle selon une approche stylistique analytique. Le second aspect que nous proposons de considérer concerne un schéma interdisciplinaire engageant, principalement chez Schaeffer et Rochlitz, des prolongements méthodologiques de l'esthétique analytique vers les sciences cognitives et la sociologie.

Dans la mesure où les débouchés analytiques dans l'esthétique française se font jour dans les années quatre-vingt-dix, on conviendra que notre problématique vise une situation philosophique qui n'offre pas une distance historique marquée. La démarche méthodologique que nous allons privilégier implique toutefois une lecture conceptuelle plutôt que contextuelle, ce qui n'entraîne pas les mêmes risques que les interprétations historiques fondées, par exemple, sur les cadres sociaux. Certes, des positionnements historiques et sociologiques seront nécessaires en relation à certains développements conceptuels, mais celles-ci n'auront pas d'incidences majeures sur notre analyse qui, comme l'évoque notre problématique, relève de paramètres épistémologiques. Les facteurs épistémologiques en cause seront d'ailleurs examinés sous un angle analytique, ciblant la nature et la spécificité de l'outillage argumentatif et théorique de notre corpus.

Une des conséquences nécessaires de ce rapprochement historique est que la documentation correspondant au sujet est tout aussi récente et recoupe le plus souvent les esthéticiens français qui prennent part à ce courant. Ce fait a un impact direct sur notre cadre théorique, puisque nous appuierons à plusieurs reprises notre analyse sur certains auteurs de notre corpus, notamment Roger Pouivet et Jean-Marie-Schaeffer. Ces derniers, tout comme Rochlitz d'ailleurs, ont observé les développements de l'approche analytique en France, conjointement à leurs propres recherches. Il importe cependant de préciser que notre cadre théorique ne se réduit pas à notre corpus. En ce sens, des théoriciens comme Pascal Engel, Robert Franck, Claude Panaccio et Jean-

Gérard Rossi, que l'on connaît pour ses contributions en philosophie, mais non en esthétique, seront considérés pour la valeur justificative de leurs argumentations sur les paramètres épistémologiques de la philosophie analytique.

Notre premier chapitre est d'ailleurs fondé sur une mise en contexte théorique qui prend comme point de départ la définition de la philosophie analytique en tant qu'elle est déterminée par des enjeux stylistiques et méthodologiques qui comprennent une acception large de l'*analyse*. Cette première étape de clarification et d'ajustement théorique est d'autant plus nécessaire qu'elle permet de comprendre ce qui inscrit notre corpus dans une démarche philosophique analytique, détachée de l'acception doctrinale de la discipline. Il n'est toutefois pas question d'évacuer les textes fondamentaux de l'esthétique analytique anglo-saxonne de notre enquête. À partir de la définition stylistique de la philosophie analytique, nous verrons comment l'ouverture thématique et méthodologique opérée durant les années cinquante a contribué au développement rapide des problématiques relatives à la caractérisation des œuvres d'art et aux dispositions attentionnelles et émotionnelles du récepteur, notamment à travers les notions d'attitude et de plaisir esthétiques. Nous observerons ainsi que l'essor de l'esthétique analytique est indissociable du décroisement épistémologique de la philosophie analytique, lequel a précisément permis de réinvestir les enjeux ontologiques et cognitifs. Cette logique d'ouverture sera à même de stimuler une approche interdisciplinaire de la philosophie analytique, en rapport étroit avec les avancements de la philosophie de l'esprit contemporaine. L'interdisciplinarité sera, comme nous le démontrerons, centrale dans la démarche de l'esthétique analytique française, en particulier chez Schaeffer et Rochlitz.

Parmi les nouvelles avenues engagées par le décroisement théorique de la philosophie et de l'esthétique analytiques, une approche historique spécifique voit le jour : la reconstruction rationnelle. Traditionnellement évacuées de la philosophie analytique, les contributions qui relèvent de l'histoire de la philosophie sont, comme

nous l'avons évoqué, généralement attribués à la philosophie continentale et fort répandues en France. Par un procédé d'analyse conceptuelle et critique, la reconstruction rationnelle permet de pratiquer une histoire de la philosophie qui détourne les paramètres socio-culturels pour prioriser l'évolution des structures argumentatives et plus largement conceptuelles, et pointer les failles ou les potentiels des théories mises en examen. La reconstruction rationnelle est fondamentale à notre investigation dans la mesure où le parti-pris théorique de tous nos auteurs découle d'un positionnement face à l'histoire et aux acquis de leur discipline. Une réflexion méta-esthétique et conceptuelle est ainsi présente dans chacune des propositions que nous allons aborder, et elle est chaque fois développée selon une méthodologie qui rejoint la reconstruction rationnelle. Nous aurons d'ailleurs l'occasion de constater que cette tendance est fortement présente chez Schaeffer.

Une fois posés les principes ayant prévalu au décloisonnement théorique de l'esthétique analytique et à une approche historique autoréflexive et critique propre à son développement en France, nous procéderons au chapitre suivant à un examen des contributions de Genette et de Pouivet relativement à la problématique de l'ontologie de l'œuvre d'art et, au dernier chapitre, à l'étude des développements de Schaeffer et de Rochlitz quant à la pertinence de la notion de plaisir dans une perspective méta-esthétique. Ces deux sections seront abordées comme des études de cas mettant en relief des applications contemporaines redevables au décloisonnement de la discipline, et permettront de rendre compte à la fois de l'approche analytique de notre corpus et de la spécificité de leurs contributions dans le contexte français.

Ainsi, nous observerons la problématique de l'ontologie de l'œuvre d'art dans l'esthétique analytique française en partant de son opposition à l'approche transcendantale et spéculative de la métaphysique continentale. Plus spécifiquement, il s'agira de définir la prégnance de la « Théorie spéculative de l'art », telle que définie par Jean-Marie Schaeffer, dans l'esthétique continentale, afin de mettre en

relief la rupture qu'engendre l'approche analytique par son rejet de la métaphysique et son accent sur une ontologie centrée sur la caractérisation catégorielle des objets et phénomènes. Les modalités de cette rupture sont centrales à notre propos dans la mesure où elles seront reconduites en esthétique analytique anglo-saxonne, notamment chez Jerrold Levinson et Joseph Margolis. À travers l'analyse des propositions de Gérard Genette et de Roger Pouivet, nous verrons que l'esthétique analytique française donne suite à une approche analytique de l'ontologie de l'œuvre. L'*ontologie restreinte* proposée par Genette et l'engagement de Pouivet en faveur de l'*immanentisme* font également preuve d'innovation en ce qu'ils génèrent des extensions catégorielles et des transpositions conceptuelles à partir des schémas théoriques de l'esthétique anglo-américaine tout en conservant des positions modérés, ni métaphysiques ni nominalistes.

Le second type d'application que nous analyserons est basé sur la thématique du plaisir esthétique, laquelle a donné lieu à de nombreuses confrontations théoriques dans l'histoire de la discipline. La comparaison entre les positions de Hume et de Kant met déjà en évidence la place qui est accordée à cette notion dès le XVIII^{ème} ainsi que la différence entre les théories qui investissent des problématiques relevant soit de l'*esthétique* ou de l'*artistique*. Plus de cent cinquante ans plus tard, l'esthétique analytique est toujours animée de cette tension, selon que les intérêts de recherche sont dirigés vers la relation esthétique du sujet aux objets entendus en un sens général ou encore qu'ils soient centrés sur la question des œuvres d'art. Nous verrons que cette dynamique engage des oppositions en ce qui a trait à la pertinence accordée à la conception d'un plaisir spécifiquement esthétique. Les travaux de Jean-Marie Schaeffer et de Rainer Rochlitz sont représentatifs d'un retour en force de cette tension sur le terrain français. Si l'approche à la fois analytique et cognitive de Schaeffer accorde une fonction déterminante à la notion de plaisir dans la conduite esthétique du sujet, Rochlitz refuse d'y accorder une attention aussi marquée et propose une critique visant un recentrement de l'esthétique sur le processus évaluatif

public des œuvres d'art, ceci dans l'optique d'une *rationalité esthétique*. Nous pourrions observer que ces deux auteurs ont des démarches spécifiques en tant que leurs critiques méta-esthétiques mettent de l'avant des approches interdisciplinaires plus fortes et plus dirigées que dans l'esthétique analytique anglo-saxonne, soit en ramenant les sciences cognitives, dans le cas de Schaeffer, ou encore des concepts sociologiques, dans le cas de Rochlitz, à des considérations esthétiques. L'opposition réelle qui eut lieu entre ces deux auteurs nous porte à croire que la tension entre l'*esthétique* et l'*artistique* combinée à leurs approches interdisciplinaires respectives a donné lieu à un faux débat, les problématiques ainsi que les paradigmes méthodologiques sous-jacents étant trop distanciés pour générer un terrain d'échange effectif.

Le tournant épistémologique de l'esthétique analytique française procéderait, dans un premier cas, d'un réinvestissement de l'ontologie de l'œuvre selon des extensions et des reconductions conceptuelles modérant des schémas théoriques existants. Suivant le second cas à l'étude, il s'agirait avant tout d'une ouverture interdisciplinaire marquée, en accord avec soit les recherches contemporaines en sciences cognitives ou les études sociologiques sur le potentiel de la communication dans un cadre public. On retiendra cependant que la conscience de la tradition, que celle-ci soit continentale ou analytique, ainsi que la nécessité d'un processus autoréflexif et méta-esthétique au sein de la discipline sont inhérentes à chacune des propositions que nous aborderons, qu'il s'agisse de l'ontologie de l'œuvre d'art ou des modalités du plaisir esthétique.

CHAPITRE I

LE DÉCLOISONNEMENT THÉORIQUE DE L'ESTHÉTIQUE ANALYTIQUE

Il s'agit de démontrer dans ce chapitre comment la définition de la philosophie analytique a évolué au cours du dernier siècle et de quelle façon il est possible de considérer une approche unifiée de la discipline suite au décroisonnement théorique qui s'y est opéré à partir des années soixante. Nous déterminerons ensuite selon quels paramètres cette ouverture thématique et méthodologique a affecté le développement de l'esthétique analytique depuis les années cinquante. Plus précisément, nous ciblerons les thèses et les débats qui ont eu des répercussions majeures sur l'esthétique analytique contemporaine.

Une des conséquences les plus inattendues du décroisonnement théorique de la philosophie analytique est l'ouverture plus admise aux approches historiques, généralement attribuées à la tradition continentale. Ce renouvellement d'une approche à la fois historique et analytique nous permettra d'observer de plus près les possibilités qu'engage le principe de la reconstruction rationnelle, centré sur la relecture des structures argumentatives et sur l'évaluation critique des thèses. L'application de la reconstruction rationnelle, entendue comme paramètre central de la démarche analytique en histoire de la philosophie, combinée à la nécessité d'une relecture critique des fondements et développements théoriques au sein de la discipline, aura un impact marqué dans le champ de l'esthétique analytique contemporaine en France. Nous illustrerons, principalement à travers les analyses de

Jean-Marie Schaeffer, comment la reconstruction rationnelle agit en tant que principe opérateur dans une approche méta-esthétique, visant à rapprocher une critique interne et autoréflexive d'une démarche épistémologique.

1.1 La définition élargie de l'esthétique analytique

Les enjeux de l'esthétique analytique contemporaine nécessitent une compréhension première des paramètres méthodologiques de la philosophie analytique, en particulier en ce qui concerne les transformations internes de la discipline à partir des paradigmes logiques et linguistiques qui l'ont régis dans la première moitié du XX^{ème} siècle. Dans cette perspective, il importe de mettre en relief la notion d'analyse selon ses différentes acceptions, mais également d'aborder la question du *style* analytique en tant qu'il s'agit de l'unique principe permettant de rendre compte à la fois de la tradition et du décloisonnement qui sera opéré dans la philosophie analytique.

À partir de ces paramètres internes, nous observerons le développement de l'esthétique analytique parallèlement à l'évolution des problématiques qui ont marqué l'ensemble de la discipline. Nous verrons ainsi que l'esthétique analytique a suivi le tournant ontologique et mentaliste de la philosophie analytique, dont les rapprochements contemporains avec les sciences cognitives soulignent la portée interdisciplinaire.

1.1.1 Les paradigmes logique et linguistique : la tradition analytique

Dans sa formulation commune, la philosophie analytique renvoie à une approche dérivée de la philosophie du langage et centrée sur l'emploi d'un modèle

logique. C'est au tournant du XX^{ème} siècle que l'on situe les origines de cette démarche philosophique, dont les premiers travaux sont attribués à Bertrand Russell et Gottlieb Frege. Marquées par une visée d'objectivité, à laquelle semblait précisément répondre l'usage du langage logique, les contributions de ces deux philosophes auront une influence durable sur l'ensemble du courant analytique, mais plus encore sur les travaux de la première moitié du siècle, que nous considérons comme la *tradition* analytique. À cette acceptation traditionnelle correspond une méthode de travail fondée sur l'argumentation rationnelle et la discussion critique, privilégiant un langage clair et concis. C'est dans cette même optique de clarté méthodologique, mais aussi conceptuelle, que les philosophes analytiques tendent à expliciter les termes et les formulations employés dans leurs écrits, suivant une prose littérale, évitant la forme métaphorique ou les déviations rhétoriques⁹. En outre, les démonstrations analytiques comprennent bien souvent, quoique implicitement, un schème dialectique qui sous-tend une approche scientifique. Or, comme le précise Pascal Engel, on ne peut méprendre la philosophie pour la science, mais la philosophie « [...] peut adopter, dans une certaine mesure, *quelques-unes* des méthodes de la science, et partager son *esprit* : tel est le rôle que jouent dans la tradition analytique les exemples, les contre-exemples, le raisonnement, les débats contradictoires, etc.¹⁰ » Cette tendance se fait d'autant plus présente dans les débats, toujours très ciblés, qui alimentent et favorisent le développement de la recherche

⁹ Comme le note Frédéric Nef, si la forme axiomatique est surtout représentative des écrits des vingt premières années de la philosophie analytique et que son usage s'est considérablement réduit par la suite, l'emploi de la forme littéraire demeure un phénomène rare au sein de ce courant. « Éloge de la clarté », *Philosophie analytique et histoire de la philosophie*, Paris, Vrin, 1997, p. 131.

¹⁰ Pascal Engel, « Petits déjeuners continentaux et goûters analytiques », *Littérature, théorie, enseignement : Nouveaux passages transatlantiques*, Vincennes. Presses universitaires de Vincennes, n° 20, 2002, p. 127. On remarquera que c'est précisément dans ce jeu d'exemples et de contre-exemples, qui rejoint de près les échanges d'arguments et de contre-arguments, que prend place le schème dialectique dans la philosophie analytique. La notion de « dialectique » est en ce sens très proche de sa compréhension étymologique, renvoyant à un art de discuter, de raisonner avec méthode. Elle rejoint d'ailleurs la dialectique socratique, privilégiant la confrontation des certitudes à des cas limites ou à des contre-exemples afin de préserver la pensée du dogmatisme. On comprendra donc que le schème dialectique dont il est question ne renvoie ni à la rhétorique sophiste, au sein de laquelle la dialectique pouvait avoir une fonction utilitaire, ni à la dialectique transcendantale kantienne et encore moins à la dialectique hégélienne opérant dans le *réel*.

dans un cadre commun d'évaluation¹¹. L'idée de progressivité de la recherche et de la connaissance philosophique prend place dans ce contexte collectif où il importe de tendre à la vérité et non de prétendre affirmer des vérités sur la base de postulats individuels et fermés à la critique.

Lorsqu'on examine la part strictement analytique de cette philosophie, il apparaît que les perspectives sont plus fragmentées qu'on pourrait l'envisager au premier abord. Une certaine confusion persiste effectivement au sein de la discipline lorsqu'il s'agit de départager la méthode analytique des théories philosophiques que l'on regroupe sous la dénomination « analytiques » et qui sont parfois considérées comme des contributions *doctrinales*¹². Ces dernières, qui s'inscrivent dans la lignée théorique de Russell et Frege, relèvent pour la plupart de la première moitié du XX^{ème} siècle et participent d'une attention marquée, voire inconditionnelle, tant pour la structure du langage que pour le positivisme logique¹³. Bien que la volonté de retrancher l'application méthodologique du contenu d'une recherche théorique puisse sembler forcée dans ce contexte, on observera que la définition de l'analyse entendue comme méthode renvoie en son sens strict à la décomposition et à la recombinaison d'un objet, quel qu'il soit, en ses unités constitutives, suivant l'observation de ses propriétés¹⁴. De cette façon, l'analyse permet de dégager les conditions nécessaires et suffisantes de l'objet étudié, et de révéler la force des hypothèses qui l'accompagnent. Il serait conséquemment envisageable de « [...] souscrire à l'analyse comme méthode en philosophie et nier l'existence d'une hiérarchie des

¹¹ Notons que ces débats, dont les problématiques sont étroitement définies, impliquent une économie de concepts allant de pair avec un nombre restreint d'hypothèses.

¹² Robert Franck, « Philosophie analytique, pourquoi donc analytique ? », *Philosophie analytique*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1997-1998. p. 12.

¹³ Cette tendance se raccorde aux principes généraux du Cercle de Vienne, au sein duquel, outre Frege et Russell, on pouvait compter les figures de Moore, Einstein, Popper, Poincaré et Wittgenstein, pour ne nommer que les plus connus. Dans le cas de Wittgenstein, ce sont les travaux de sa « première période » qui sont rattachés à ce groupe.

¹⁴ Robert Franck, « Philosophie analytique, pourquoi donc analytique ? », in *op. cit.*, p. 16. L'auteur remarque que les objets d'analyse peuvent être des entités animées ou inanimées, d'ordres événementiel, processuel, linguistique, propositionnel, conceptuel. etc.

concepts et des propositions, ou récuser la thèse d'une isomorphie entre les énoncés et les faits, ne pas adhérer à la théorie russellienne des descriptions ou refuser un programme d'analyse logique.¹⁵ »

On peut ainsi supposer que si la communauté analytique avait davantage insisté sur les implications de cette démarche méthodologique dès le début du XX^{ème} siècle, elle aurait limité le brouillage qui a persisté entre la méthode et les doctrines dites analytiques, et pu ouvrir la voie au décloisonnement théorique de la discipline bien avant les années soixante-dix¹⁶. Dans les faits, rares ont été ceux qui, jusqu'à la fin des années cinquante, ont répondu à cette acceptation stricte de la méthode. Comme nous l'avons relaté, l'analyse de la structure du langage ainsi que l'analyse logique tenaient lieu de démarches analytiques par excellence. Si les fondements structurels de la logique et de la philosophie du langage engagent une approche méthodologique qui puisse effectivement répondre de près aux critères de l'analyse, il demeure qu'ils sont en soi nettement plus déterminés sur les plans théorique et conceptuel.

On observera que la diversité conceptuelle que peut engager la méthode analytique va précisément à l'encontre des principes prévalant à l'établissement d'un système doctrinal, et ce même s'il s'agit d'une démarche qui présuppose l'observation stricte et rigoureuse de critères de clarté, de discussion rationnelle et d'évaluation. Néanmoins, ces critères, chers à la philosophie analytique, n'impliquent pas de conditions restrictives quant à la liberté de pensée du chercheur : l'intuition demeure un outil central dans l'application de l'analyse. Robert Franck soulève à ce propos une interrogation qui nous semble des plus pertinentes :

¹⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶ Remarquons toutefois que Bertrand Russell défendait avec vigueur le recours à l'analyse, entendue au sens large, comme méthode de recherche à valeur scientifique.

L'intuition est l'atout le plus puissant et le plus formidable de la pensée, et il ne peut donc être question que l'analyse lui dispute sa place. Mais lorsque le philosophe s'interroge sur la justesse de ses intuitions, ne peut-il faire mieux que de chercher au hasard quelques-unes des objections qu'on risque de faire ? Et lorsqu'une communauté philosophique se réunit en vue d'apprécier par la discussion critique la pertinence des intuitions de chacun, comment évitera-t-elle que ce ne soient les têtes fortes qui imposent la leur ?¹⁷

La solution envisagée par Franck consiste à appliquer les critères de l'analyse aux hypothèses intuitives afin d'en déterminer la valeur et la pertinence philosophiques. Une circularité nécessaire et effective se développe ainsi entre le processus analytique et l'intuition du chercheur. Aucun résultat n'est garanti par cette conception circulaire, mais nombre de dérapages théoriques peuvent être évités de la sorte. Il nous importe d'insister sur ce point, car lorsqu'il s'agit de donner une définition globale de la philosophie analytique, cette part primordiale de l'intuition est le plus souvent évacuée au profit d'une conception presque caricaturale d'une pratique logique et raisonnée.

La fonction critique du processus d'analyse est déterminante pour la philosophie analytique qui, comme nous l'avons souligné, s'est posée dès ses origines à l'écart d'une tradition spéculative en philosophie. Avec la question de l'intuition, nous avons vu que toute considération spéculative n'est pas proscrite par la philosophie analytique ; ce qui est rejeté est une pratique relativiste, proche parente du sophisme pour certains, et déclinant tous critères épistémologiques dans l'enquête philosophique. Cela dit, de la même façon que l'intuition du chercheur est complémentaire à l'analyse, la spéculation peut compléter le caractère critique des investigations analytiques. L'ouvrage *La dispute*¹⁸, dans lequel Pascal Engel rapporte un dialogue anonyme qui eut lieu en 1994 entre deux philosophes - l'un ancré dans la

¹⁷ Robert Franck. « Philosophie analytique. pourquoi donc analytique ? », in *op. cit.*, p. 22.

¹⁸ Pascal Engel. *La dispute. Une introduction à la philosophie analytique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997. 250 p.

tradition analytique et l'autre d'allégeance continental - rend compte d'une telle conception :

Le philosophe n'a pas de privilège particulier par rapport au sens commun ou aux scientifiques [...] Il doit essayer de construire des concepts (pas simplement de les "créer", comme le ferait un artiste) et d'entreprendre une tâche systématique que Broad appelle la tâche *spéculative* de la philosophie [...] Ces théories ne doivent pas être des constructions en l'air ; elles seraient spéculatives au mauvais sens du terme. On doit pouvoir déterminer si elles sont correctes ou non. On doit pouvoir les critiquer. C'est la part synoptique et synthétique de la philosophie.¹⁹

Cette nuance en ce qui concerne l'application subséquente de la critique aux systèmes conceptuels est ici centrale pour distinguer les approches continentale et analytique. À la différence des considérations d'un penseur comme Gilles Deleuze quant à l'objectif global d'édification de concepts en philosophie, la démarche analytique entend soumettre les théories à l'évaluation entre pairs afin d'en déterminer la valeur de vérité²⁰. L'analyse opère donc en extension, partant de l'intuition du chercheur pour atteindre le cadre de la communauté philosophique qui, à son tour, soumet la théorie à un examen de ses unités constitutives afin de mesurer la validité de ses conditions essentielles, c'est-à-dire nécessaires et suffisantes.

Prise en un sens méthodologique strict, la notion d'analyse agit comme un paramètre central dans la philosophie analytique, et de façon marquée pour les tenants du positivisme logique. Néanmoins, force est d'admettre qu'elle est fréquemment employée sous un mode plus large. Cette seconde forme d'analyse, qu'on peut qualifier de *souple*, ne procède pas tant par réduction pour cibler les unités constitutives de l'objet, mais vise la clarification des notions vagues - et des

¹⁹ *Ibid.*, p. 236-237. Notons que la citation est du philosophe analytique, sous le pseudonyme d'Analyphron, qui est à différencier de l'auteur Pascal Engel.

²⁰ Les critères sous-jacents à la valeur de vérité concernent principalement les normes d'enquête. Nous aborderons cette question plus loin.

problématiques qui y sont associées - dans un champ de recherche donné, ceci dans l'objectif d'une meilleure compréhension de leurs usages, sans en arriver nécessairement à définir leurs conditions essentielles²¹. Dans la mesure où ce type d'application est présent depuis les origines de la philosophie analytique, on peut s'interroger sur la véritable ligne directrice de la discipline, à savoir s'il s'agit principalement d'un vecteur méthodologique, si une conception *souple* de l'analyse peut tenir lieu de critère définitionnel. À quoi il faut rajouter que la remise en question de l'analyse comme méthode à prétention scientifique a été engagée par un certain nombre de philosophes, eux-mêmes ancrés dans la tradition analytique et soucieux de développer une réflexion épistémologique sur leur discipline²². Par ailleurs, nous avons pu constater que, suivant la nécessité d'une évaluation collective par les pairs, la méthode d'analyse a des extensions directes au sein de la communauté philosophique. Ces déterminations collectives, que l'on pourrait désigner d'« épistémologiques », participent de la notion d'analyse sans pour autant renvoyer de façon étroite à une formule méthodologique. À la lumière de ces faits, il nous paraît légitime de nous interroger sur la possibilité même de circonscrire le principe sous-jacent ou encore l'unité de la philosophie analytique.

Parmi les propositions avancées pour répondre à ces questions, une des plus pertinentes consiste en la thèse d'un *style analytique* en philosophie qui ne se limiterait pas à des critères méthodologiques, mais comprendrait tout de même certains paramètres épistémologiques. Ces paramètres correspondent à des critères de rationalité, voire à des normes d'enquête, visant à contourner le relativisme radical auquel certains types de discours philosophiques, par exemple la déconstruction derridienne, peuvent donner lieu. Le style analytique, bien qu'il réponde aux réquisits généraux de clarté, d'argumentation et d'évaluation critique, implique ainsi

²¹ Richard Shusterman. « Analyser l'esthétique analytique ». in *L'esthétique des philosophes*, Paris, Place Publique Éditions, 1995, p. 13.

²² Les réflexions de W. O. Quine et de Hilary Putnam sont représentatives de cette tendance critique.

une forme d'empirisme, ou du moins un rapport au jugement commun, à l'expérience du sujet avec le monde extérieur²³.

Le *style analytique* comprend ainsi un caractère méthodologique à travers la dimension épistémique de l'empirisme, mais cette dernière implique a priori une *attitude* philosophique qui se rapporte à certaines croyances quant à la pertinence de la relation du sujet au monde extérieur et à la valeur des principes assertifs logiques et rationnels²⁴. Dans la mesure où la place conférée aux attitudes et croyances mises de l'avant dans le processus de recherche est déterminante, il apparaît que la notion de *style analytique* est peut-être moins contraignante que celle de *méthode*, même si leurs croisements - surtout lorsqu'il s'agit de la méthode d'analyse - sont souvent inévitables²⁵. Bien entendu, tous les philosophes analytiques ne se conforment pas point par point au style en question, mais la grande majorité démontre une attention particulière pour les normes épistémiques et la valeur cognitive de l'enquête philosophique²⁶. En tant que fil conducteur du courant analytique, le concept de *style* permet de considérer tant les écrits de la tradition, lesquels sont ancrés dans la structure du langage et de la logique, que les ouvertures contemporaines dans la discipline, notamment à travers le décloisonnement de la philosophie analytique.

²³ Pascal Engel, *La dispute*, *op. cit.*, p. 219. La citation du philosophe analytique, sous le pseudonyme d'« Analyphron », est éclairante à cet égard : « Il y a quelque chose comme une réalité ou des données, externes par rapport à notre enquête, et par conséquent il y a quelque chose comme une vérité, ou une adéquation à ces données, qui peut être atteinte ou recherché, et qui mérite d'être atteinte ou recherchée. »

²⁴ Selon Engel, « [...] la notion de conformité à la réalité ainsi que le respect des exigences logiques et des règles du dialogue et de l'intersubjectivité ne sont guère que des valeurs normatives fondant ce qu'on peut appeler l'attitude rationaliste, et qu'ils constituent les critères *a minima* du discours philosophique. » Pascal Engel, « Petits déjeuners Continentaux et goûters analytiques ». *loc. cit.*, p. 123.

²⁵ Il reste à noter que le partage entre style et méthode peut, dans certains cas, être problématique. Gilles-Gaston Granger, qui a largement abordé cette question dans son *Essai d'une philosophie du style*, définit la notion de style comme la manière dont un contenu de pensée est mis en forme (p. 5). L'analyse de cette définition par Frédéric Nef dans « Éloge de la clarté », in *op. cit.*, met en relief la possibilité d'en faire une lecture à la fois méthodologique et stylistique.

²⁶ La valeur cognitive est à comprendre ici dans sa relation à la croyance, à la vérité et à la justification, et donc à la connaissance.

1.1.2 Problématiques en transition : ouvrir l'esthétique analytique

La distinction entre les doctrines analytiques, principalement logiques et linguistiques, et la méthode d'analyse nous a permis de cerner la portée non-restrictive de cette dernière. Que ce soit au sens strict ou au sens large, lequel privilégie globalement les principes de clarification conceptuelle et d'argumentation critique, la méthode d'analyse est susceptible d'application dans des champs aussi diversifiés que la sociologie, l'ethnologie, les études féministes ou les sciences cognitives, pour ne nommer que ces derniers. Dans tous ces domaines, le fait de conjuguer la méthode analytique au style analytique a permis aux chercheurs d'aborder la quasi totalité des sujets de la philosophie traditionnelle, que ce soit à travers des problématiques religieuses, politiques ou éthique²⁷. Il convient cependant de remarquer que cette ouverture thématique s'est instaurée graduellement à partir des années soixante, et de façon plus concrète dans les années soixante-dix. On peut donc s'interroger sur les facteurs qui, à partir d'une tendance logique et linguistique, ont motivé cette transition interne dans la discipline et, selon un point de vue central à notre propos, déterminer leur impact sur le développement de l'esthétique analytique.

Dans les faits, à partir de 1945, l'institution d'une nouvelle démarche, l'analyse du langage ordinaire, opère des changements épistémologiques déterminants en philosophie analytique. Il ne s'agit plus, comme le relate Engel,

d'analyser la structure du langage pour y découvrir la structure du monde et des éléments simples de la réalité, mais d'analyser la structure de nos concepts communs tels qu'ils s'expriment dans la langue usuelle, afin de montrer à la fois comment la connaissance naturelle est fondamentalement correcte et comment les philosophes s'illusionnent quand ils usent des mots aux fins de proposer des théories métaphysiques.²⁸

²⁷ Pascal Engel. «Petits déjeuners Continentaux et goûters analytiques ». *loc. cit.* p. 120.

²⁸ Pascal Engel. « La philosophie britannique », *Encyclopédie philosophique universelle. Le discours philosophique*, dir. J.F. Mattéi. Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 495.

La critique du langage est en ce sens un paramètre primordial dans le processus d'ouverture méthodologique de la philosophie analytique. Si la volonté de répondre à la question du savoir par le recours au langage logique était la préoccupation centrale des positivistes, comme du premier Wittgenstein, l'attention nouvelle portée à l'usage commun du langage, à sa manière de signifier, et non plus uniquement à sa structure interne, fut la cause d'un renversement de paradigme²⁹. La considération pour les contingences naturelles et sociales dans les « jeux de langage » du second Wittgenstein sera d'ailleurs influente sur l'école du langage ordinaire, fondée à Oxford³⁰. Ce sont principalement les travaux de Gilbert Ryle sur la relation entre nos termes mentaux et nos dispositions comportementales ainsi que ceux de John L. Austin sur les énoncés performatifs et les « actes de langage » qui donneront le ton à l'analyse oxfordienne jusque dans les années soixante³¹. Cette étape transitoire dans le décloisonnement méthodologique de la discipline donnera lieu à une série de contributions audacieuses, engageant par exemple un retour en force de la métaphysique descriptive³² et de la philosophie morale³³. C'est aussi dans ce contexte théorique qu'émerge l'esthétique analytique, dont la première contribution majeure est l'ouvrage collectif *Aesthetics and Language*³⁴, publié en 1954 sous la direction de William Elton. Y sont abordées les questions de l'objet d'art, du jugement évaluatif, des possibilités d'application de la méthode logique à l'esthétique, de la critique d'art, des émotions et de la distance entretenue durant la

²⁹ *Ibid.* Précisons que l'expression « premier Wittgenstein » se rapporte à la première phase de la philosophie de Ludwig Wittgenstein, en référence à sa pensée telle qu'élaborée dans le *Tractatus logico-philosophicus*. Ludwig Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus*. Paris, Gallimard. 1993. 121 p.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 496. On notera que l'approche d'Austin est représentative de la prépondérance de l'analyse linguistique et de la dialectique analytique dans l'École d'Oxford.

³² On pense ici aux travaux de Strawson, dans la lignée de la métaphysique kantienne, mais suivant une approche résolument linguistique. Nous reviendrons sur la problématique de la métaphysique kantienne dans le second chapitre.

³³ Les analyses sur les énoncés impératifs par Hare constituent un bon exemple des développements analytiques des années soixante dans le champ de la philosophie morale.

³⁴ William Elton (dir.), *Aesthetics and Language*, Oxford, Basil Blackwell, 1954, 186 p.

première moitié du siècle par la philosophie analytique à l'égard de l'esthétique. Parmi les philosophes qui contribuent à cet ouvrage figurent Gilbert Ryle, J. A. Passmore, Arnold Isenberg et Paul Ziff ; le regroupement de ces auteurs rend compte d'une attention ravivée pour le champ de l'esthétique à travers différentes communautés académiques anglo-saxonnes, allant de la Nouvelle-Zélande à l'Angleterre en passant, bien entendu, par les États-Unis.

C'est d'ailleurs en grande partie sur le continent américain que vont se développer les théories les plus influentes en esthétique analytique. La critique de l'approche spéculative attribuée à la philosophie continentale trouvera son extension en esthétique analytique par le rejet des réflexions classiques sur l'art, de l'essentialisme et des concepts qui y ont été rattachés durant la première moitié du siècle, tels la forme, l'expression de l'émotion ou encore l'intuition³⁵.

Cet anti-essentialisme sera fortement soutenu par Morris Weitz qui, le premier, suggèrera de détourner la question « Qu'est-ce que l'art » pour privilégier une réflexion sur le type de concept qu'est l'art³⁶. Par la transposition de la notion wittgensteinienne des « ressemblances de famille » au champ de l'esthétique, Weitz entend démontrer que tout ce que l'on regroupe sous la dénomination « art » ne peut logiquement pas répondre de façon nécessaire et suffisante aux mêmes propriétés définitionnelles, mais qu'une forte corrélation existe entre ces éléments, en

³⁵ Peter Lamarque et Stein Haugom Olsen (éd.). *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition*. Malden, Oxford et Victoria, Blackwell Publishing, 2004, p. 9. Les auteurs remarquent que les concepts associés aux théories essentialistes de l'esthétique continentale sont en lien étroit avec la succession des courants d'avant-garde. Nous rajouterons que ces concepts s'inscrivent en continuité avec l'héritage de la philosophie romantique.

³⁶ Morris Weitz. « The Role of Theory in Aesthetics », in *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition*. Malden, Oxford et Victoria, Blackwell Publishing, 2004, p. 14. Notons qu'à l'origine, ce texte fut publié dans le *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, 1956, p. 27-35.

l'occurrence les œuvres, ceci à la manière des airs de famille³⁷. Dès lors, l'art serait un concept ouvert, en extension, soumis à de nécessaires transformations à travers les périodes, les mouvements et les formes artistiques. L'objectif de l'esthétique est ainsi d'élucider le concept « art » et de décrire ses conditions d'usage lorsqu'il est employé correctement. Ces conditions seront examinées selon que le fonctionnement du concept ou des prédicats artistiques est descriptif ou évaluatif. À cet égard, il est intéressant de remarquer que, selon Weitz, les cas où l'on parle d'art en des termes évaluatifs (visant, par exemple, à rehausser le statut d'un objet au rang d'œuvre), ou encore les cas où l'on privilégie une unique acception du concept « art », nécessitent une analyse des réels enjeux qui accompagnent ces expressions ou définitions afin d'en découvrir les motivations discursives sous-jacentes³⁸.

Contrairement à Weitz, certains philosophes analytiques ne céderont pas aux recommandations relatives à l'art comme concept ouvert et instable. Néanmoins, les propriétés invoquées par les esthéticiens analytiques ne seront pas intrinsèques, comme l'étaient la plupart des théories essentialistes traditionnelles, mais extrinsèques ou relationnelles, c'est-à-dire d'ordre social, historique ou institutionnel³⁹. Un des philosophes incarnant ce rejet de l'anti-essentialisme au sein de la philosophie analytique est Arthur Danto qui, en 1964, publie son célèbre article « The Artworld⁴⁰ », dans lequel il introduit le concept de « monde de l'art ». Ce « monde de l'art » réfère à un contexte historique donné au sein duquel la théorie de l'art et les interprétations qui s'y rapportent confèrent aux œuvres un caractère particulier par rapport aux objets ordinaires ou même à des objets qui leur seraient visuellement indiscernables. Bien que Danto affine par la suite sa philosophie

³⁷ Rappelons que chez Wittgenstein, la notion de « jeu » sert à illustrer le concept des « ressemblances de famille », suivant l'idée que les éléments que nous intégrons dans la catégorie lexicale « jeu » n'ont souvent que très peu de propriétés en commun.

³⁸ Morris Weitz, « The Role of Theory in Aesthetics », in *op. cit.*, p. 18.

³⁹ Peter Lamarque et Stein Haugom Olsen, *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition. op. cit.*, p. 10.

⁴⁰ Arthur C. Danto, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, n° 61, 1964, p. 571-84.

analytique de l'art, notamment dans son ouvrage *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*⁴¹ (1981), on ne peut manquer de remarquer que les fondements de sa pensée sont présents dès 1964⁴².

Soulignons que l'insistance de Danto à vouloir cerner ce qui distingue l'art du non-art sans pour autant se retrancher à un concept ouvert a eu pour effet de réintroduire la question de l'ontologie de l'œuvre dans l'esthétique analytique⁴³. À partir des années soixante-dix, ce retournement ontologique auquel participeront Joseph Margolis, Peter Kivy, Jerrold Levinson et Gregory Currie, pour n'en nommer que certains parmi les plus influents⁴⁴, relancera le débat sur la possibilité d'une théorie définitionnelle et descriptive de l'art. On rappellera que durant cette même période, c'est l'ensemble de la philosophie analytique qui réintègre la question ontologique, laquelle avait été moins valorisée durant la première moitié du XX^{ème} siècle. En ce sens, le champ de l'esthétique participe pleinement à cette phase déterminante du décloisonnement de la discipline.

⁴¹ Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, 212 p. Pour la traduction française, voir Arthur C. Danto, *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, Paris, Le Seuil, 1989, 327 p.

⁴² C'est d'ailleurs en 1964 que Warhol présente ses *Boîtes Brillo*, qui constituent chez Danto un des paradigmes de sa théorie. Selon le philosophe, l'œuvre de Warhol se distingue des boîtes commerciales qu'il reproduit, principalement par la possibilité de lui attribuer une interprétation artistique, elle-même rendue possible par son inscription dans une théorie de l'art. Soulignons que les multiples théories de l'art sont en soi redevables à la logique de l'histoire de l'art, au sein de laquelle les critères artistiques se transforment continuellement. Les *Boîtes Brillo* marquent pour Danto la « fin de l'art » au sens où elles mènent à terme un pan global de l'art occidental soumis à la représentation mimétique et à la valorisation de l'aspect esthétique des œuvres.

⁴³ On ne peut cependant conclure que la théorie de Danto se situe en opposition totale par rapport à la perspective wittgensteinienne anti-essentialiste. À ce sujet, voir Mélissa Thériault. « Trente ans après *La transfiguration du banal* : Danto, héritier de Wittgenstein », *Revue canadienne d'esthétique*, vol. 14, automne 2008. http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_14/modernism/Therault.htm

⁴⁴ Voir Joseph Margolis, « The Ontological Peculiarity of Works of Art », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 36, 1977, p. 45-50, Peter Kivy. « Platonism in Music: A Kind of Defense ». *Grazer Philosophische Studien*, n° 19, 1983, p. 109-29. Jerrold Levinson, « Defining Art Historically ». *British Journal of Aesthetics*, n° 19, 1979, p. 232-250 et Gregory Currie. *An Ontology of Art*, New York. St. Martin's Press. 1989, 143 p.

La théorie esthétique de Nelson Goodman, qui fut également élaborée durant les années soixante-dix, mérite une attention particulière dans le cadre de notre propos. Sans entrer ici dans une lecture approfondie de sa conception de l'art⁴⁵, on notera que l'approche nominaliste qu'il mettait de l'avant marque une continuité partielle avec Weitz, soit en reconduisant la critique anti-essentialiste et l'attention portée à la logique du concept « art », mais en refusant de s'en tenir à un concept totalement ouvert et instable. Goodman rejette donc lui aussi la question de la nature de l'art, mais pour favoriser une conception plus fonctionnaliste, suivant la question « Quand y a-t-il art ? », qui peut également se traduire par « Quand un objet fonctionne-t-il comme oeuvre d'art ? ». En mettant l'accent sur le fait qu'une oeuvre d'art doit fonctionner symboliquement, Goodman resserre légèrement les frontières du concept « art », ce qui portera certains philosophes à des interprétations ontologiques de sa proposition, suivant une lecture définitionnelle du fonctionnement symbolique⁴⁶. Il s'agit en fait d'une esthétique dont les fondements impliquent une théorie générale des symboles à l'intérieur de laquelle l'art, comme la science, repose sur un système symbolique⁴⁷. Seulement, le fonctionnement symbolique n'est pas un critère nécessaire et suffisant à la définition d'une oeuvre d'art⁴⁸. Le caractère artistique n'a en effet jamais une stabilité assurée. Il est ainsi envisageable qu'une oeuvre d'art puisse fonctionner comme telle à certains moments et non à d'autres. En

⁴⁵ Nous commenterons l'esthétique goodmanienne plus en détail dans les deux prochains chapitres.

⁴⁶ C'est notamment le cas de Roger Pouivet qui soutient une telle interprétation dans son ouvrage *L'ontologie de l'oeuvre d'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, 262 p.

⁴⁷ Tandis que la science procède de symboles nettement définis, dont le contenu référentiel est transparent, c'est-à-dire dont le contenu référentiel renvoie de façon précise à un élément donné, dans le domaine de l'art, les systèmes symboliques fonctionnent différemment. Les symboles sont dits opaques, car la référence est difficile, voir impossible à saisir, ce qui oblige d'appréhender le symbole pour lui-même, et donc à considérer la primauté de l'oeuvre sur ce à quoi elle réfère. Ce caractère de l'oeuvre comme symbole étant l'objet-même de sa référence se rapporte à la notion d'*exemplification*, qui est un facteur fondamental de la théorie esthétique de Goodman.

⁴⁸ Jean-Pierre Cometti, Roger Pouivet et Jacques Morizot, *Questions d'esthétique*. Paris, PUF, 2000, p. 38.

général, c'est l'entrée de la chose dans un contexte déterminé, et le plus souvent l'institution artistique, qui peut donner accès à la fonction symbolique d'une œuvre⁴⁹.

Il convient cependant d'éviter toute confusion entre la proposition de Goodman et la théorie institutionnelle de l'art comme celle, non moins importante, de George Dickie. En réinterprétant la notion de « monde de l'art » de Danto, Dickie définit l'œuvre comme un artefact possédant certains traits qui permettent de la considérer comme « candidate à l'appréciation » à l'intérieur de l'institution sociale de l'art⁵⁰. Le débat qui sera engendré par cette théorie, ainsi que les remaniements qu'y apportera Dickie au cours des années quatre-vingts, est symptomatique des changements internes de l'esthétique analytique. Avec ce type d'approches, les paradigmes logiques, linguistiques ou nominalistes doivent faire face à des innovations et des extensions d'ordre sociologiques⁵¹.

Parallèlement au développement de problématiques ontologiques et de leurs extensions théoriques, une autre orientation de recherche renforce le décloisonnement de la philosophie et de l'esthétique analytiques. À partir des années soixante-dix, les travaux de Quine et de Davidson aux États-Unis attirent l'intérêt de l'École d'Oxford, notamment pour les recherches alliant une conception naturaliste à une théorie généralisée de la signification. Malgré le maintien d'une attention commune pour le champ sémantique, deux tendances s'établissent au sein de la communauté analytique durant cette période, la première restant attachée à l'analyse du langage et du sens et

⁴⁹ Considérant que ce fonctionnement symbolique nécessite une certaine attention portée sur l'objet, le philosophe va ultérieurement développer le concept d'« activation » de l'œuvre afin d'explicitier la manière dont le fonctionnement esthétique peut se déployer. L'activation réfère globalement à la réponse du public ou d'un auditoire, appelé à comprendre l'œuvre à travers différents facteurs, touchant principalement les modes de présentation. Comme nous le verrons plus loin, il y a une extension d'ordre pragmatique dans la phase tardive de l'esthétique goodmanienne.

⁵⁰ Voir George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1974, 204 p.

⁵¹ On peut penser ici aux relations entre la théorie de George Dickie et la sociologie de l'art de Pierre Bourdieu, ou encore de façon plus évidente entre le « monde de l'art » de Dickie et les « mondes de l'art » de Howard S. Becker.

la seconde privilégiant une analyse de l'esprit et du mental⁵². Ces recherches sont pour la plupart fondées sur des données de l'expérience dans la constitution de la connaissance, contribuant ainsi à une approche empiriste et réaliste⁵³.

Le « tournant mentaliste » qui s'établit dès la fin des années soixante-dix sera décisif sur le plan épistémique. L'attention pour la cognition ouvre la voie à la résurgence de la philosophie de l'esprit, mais aussi à la philosophie de la perception, deux branches classiques qui seront abordées selon une optique analytique⁵⁴. Par ailleurs, on constate un retour des analyses éthiques et plus largement morales participant au pluralisme thématique qui caractérise cette période de décloisonnement où seule l'application des critères du style analytique et de l'analyse entendue au sens large demeure constante.

En esthétique, le « tournant mentaliste » de la philosophie analytique est principalement dirigé par les notions de plaisir et d'attitude spécifiques. Seulement, ce recentrement, qui engage la question de l'esprit et du mental, est entrepris par certains esthéticiens dès le début des années soixante, et non au courant des années soixante-dix. C'est précisément en 1960 que Jerome Stolnitz publie *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism*⁵⁵, dont le premier chapitre est intitulé « The Aesthetic Attitude ». Suivant l'état de la connaissance de l'époque en psychologie cognitive et en théories de la perception, Stolnitz défend une conception de l'attitude esthétique en

⁵² Pascal Engel, « La philosophie britannique », in *op. cit.* Notons que ce contexte de transition ouvrira la voie à la résurgence de la métaphysique de l'esprit, considéré comme un thème de la philosophie classique.

⁵³ Nous traitons ici de la notion de réalisme selon une perspective philosophique globale. Divers points de vue analytiques en proposent des conceptions nuancées, par exemple à travers les réalistes direct, indirect, modéré, radical, modal, etc.

⁵⁴ Si la philosophie de la perception peut rejoindre certaines ambitions de la tradition phénoménologique, on notera que les problématiques qui en ressortent - tout comme les questions de l'esprit - avaient retenu l'attention des philosophes anglo-saxons depuis le XIX^{ème} siècle, notamment dans la tradition victorienne.

⁵⁵ Jerome Stolnitz, *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism : A Critical Introduction*, Boston, Houghton Mifflin, 1960, 510 p.

partant du point de vue selon lequel notre attitude détermine notre façon de percevoir le monde, qu'elle consiste en une « disposition » nous conduisant à être favorablement ou défavorablement orientés⁵⁶. Si en général cette orientation vise à réagir à notre environnement à des fins pratiques, du moins dans la société occidentale, Stolnitz soutient que notre attention est parfois, même souvent, dirigée vers une chose « [...] simplement pour jouir de la manière dont elle se donne à voir, entendre ou à sentir.⁵⁷ » Partant de cette perspective, il définit l'attitude esthétique comme « l'attention désintéressée et pleine de sympathie et la contemplation portant sur n'importe quel objet de conscience quel qu'il soit, pour lui-même seul.⁵⁸ » La question de l'attention désintéressée n'est pas propre à la théorie de Stolnitz et a, depuis Kant, animé de nombreux débats en esthétique. Que la spécificité de l'attitude esthétique parte du fait qu'aucun objectif autre que l'appréhension de l'expérience en lui-même ne soit donné est donc admis ici, mais elle implique aussi que cette attitude isole l'objet et se concentre sur lui⁵⁹. On ne peut cependant comprendre l'attitude esthétique sans concevoir les différents degrés d'intensité de l'attention dirigée dans la perception, celles-ci étant variables d'un objet à un autre, ni en tenant l'appréciation pour un simple plaisir dénué de prise de conscience et de discernement. Ce type de discernement est à distinguer de l'attitude critique consistant à repérer et déterminer des raisons afin de fonder une évaluation de l'objet, par exemple d'une œuvre d'art⁶⁰.

⁵⁶ Jerome Stolnitz, « L'attitude esthétique », in Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris. Méridiens Klincksieck, 2004 (1988), p. 103-104.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁰ Jerome Stolnitz, cité par George Dickie, in Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, *op. cit.*, p. 126. On remarquera ainsi que l'attitude critique s'oppose fondamentalement à l'attitude esthétique dans la mesure où la première n'est pas désintéressée : elle implique une appréhension intentionnelle visant l'analyse. l'interrogation, le jugement, bref tout ce qui nuit à un engagement « libre » envers l'objet.

Si l'analyse de Stolnitz ouvre un débat complexe sur le « mythe de l'attitude esthétique⁶¹ », elle aura entre autres avantages de rendre compte d'un aspect central de l'esthétique analytique, à savoir la différence entre l'objet esthétique entendu en général et l'objet d'art entendu dans le contexte d'une philosophie de l'art. Bien que cette distinction ne soit pas toujours clairement établie chez les philosophes analytiques, et que la critique de l'esthétique traditionnelle soit en partie fondée sur le privilège exclusif accordé au champ de l'art, la question de l'attitude esthétique permet de dégager la différence constitutive entre deux champs d'investigation : l'esthétique et l'artistique. La notion de plaisir agira également à ce titre, notamment chez Monroe Beardsley pour qui la valeur esthétique se rattache de près à l'appréciation du sujet, quel que soit l'objet dont il fait l'expérience. Il est intéressant de constater que la théorie de Beardsley, et le vif débat qu'il suscitera à son tour⁶², vont se développer sur une longue période, à partir de 1963, année la publication de « The Discrimination of Aesthetic Enjoyment », jusque dans les années quatre-vingts⁶³. Nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur le concept de plaisir chez Beardsley dans notre troisième chapitre, consacré spécifiquement à cette notion.

Dans l'optique des développements contemporains du « tournant mentaliste » il importe de considérer que la question des traitements cérébraux est devenue très influente en philosophie analytique, notamment à travers la jonction de la philosophie de l'esprit et des sciences cognitives. L'essor des neurosciences au courant des années soixante-dix est significatif dans ce contexte, puisqu'il participe de l'élucidation de problématiques connexes à ceux qui, en philosophie de l'esprit, interrogent le champ cognitif. Le développement subséquent des sciences cognitives ira logiquement dans le sens d'une interconnexion entre ces sphères, et ce à un tel point qu'il est devenu

⁶¹ Il s'agit ici du titre d'un article de George Dickie, dans lequel il remet en cause entre autre la relation que définit Stolnitz entre la critique et l'appréciation.

⁶² Ce débat aura principalement lieu entre Beardsley et Dickie, ce dernier opposant sa perspective institutionnelle et sociologique à la question de la spécificité du plaisir esthétique.

⁶³ Voir Monroe Beardsley, « Aesthetic Experience », *The Aesthetic Point Of View, Selected Essays*. Ithaca, Cornell University Press, 1982, p. 285-297.

complexe de différencier la philosophie de l'esprit contemporaine des sciences cognitives. À tout le moins, nous pourrions affirmer que les sciences cognitives rejoignent aujourd'hui la philosophie de l'esprit comme une de ses voies théoriques. De même, Pascal Engel précise, dans son Introduction à la philosophie de l'esprit, que les analyses en ce domaine sont aujourd'hui « [...] étroitement liées aux disciplines que l'on appelle " sciences cognitives ", qui incluent la psychologie et ses diverses branches, les neurosciences, l'Intelligence Artificielle, la linguistique, et peut-être aussi l'anthropologie cognitive.⁶⁴ » Cette affirmation met en relief à la fois la constitution intrinsèquement interdisciplinaire des sciences cognitives et ses développements analogiques ou internes à la philosophie de l'esprit. S'il est vrai que la philosophie a rapidement et activement intégré ce tournant cognitif et naturaliste dans ses développements contemporains⁶⁵, il est imprudent de confondre la philosophie de l'esprit avec les analyses scientifiques des phénomènes mentaux, généralement attribuées aux sciences cognitives. Bien que les deux types d'enquêtes aient des exigences et des concepts étroitement associés, ils se distinguent par la nature des réflexions auxquelles ils conduisent, selon des problématiques plus ou moins conceptuelles ou matérialistes⁶⁶. Nous retenons toutefois que les sciences cognitives se raccordent plus facilement à la philosophie de l'esprit qui, dans la foulée du « tournant mentaliste » de l'approche analytique, assimile aujourd'hui la dimension naturaliste et empirique des recherches contemporaines sur la cognition⁶⁷.

⁶⁴ Pascal Engel, *Introduction à la philosophie de l'esprit*. Paris, La Découverte, 1994, p. 2.

⁶⁵ Cette association est due en grande partie à la fonction de filtrage épistémologique de la philosophie, visant à interroger et mettre de l'avant des problématiques ou des réflexions qui, en plus de contribuer activement aux recherches, cernent les points de convergence des différentes méthodologies qui se confrontent dans les sciences cognitives. ceci dans l'optique d'une unité interdisciplinaire.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 3. Engel ne spécifie pas quelle est précisément la nature de ces réflexions à partir desquelles il serait possible de fonder la dichotomie entre philosophie de l'esprit et sciences cognitives. S'il est plus aisé de comprendre en quoi la tangente conceptuelle de la philosophie de l'esprit se départage des sciences cognitives, on peut s'interroger sur la différence effective qu'il pourrait y avoir entre la tangente matérialiste - dans le sens de naturaliste - en philosophie de l'esprit et les sciences cognitives. Un des objectifs de l'ouvrage d'Engel est de mettre en relief cette tension.

⁶⁷ Ce fait met en relief la portée interdisciplinaire de la philosophie de l'esprit qui recouvre aujourd'hui des pans théoriques aussi diversifiés que les sciences cognitives.

Le point de vue selon lequel les problématiques esthétiques appartiennent au champ plus vaste de la philosophie de l'esprit est aujourd'hui garant d'une certaine tendance à aborder l'esthétique, entendue comme discipline, de pair avec les sciences cognitives ; il s'agit là d'un paramètre supplémentaire à considérer dans le décloisonnement de la discipline. Nous verrons plus loin que, sur le terrain français, cette visée cognitiviste a donné lieu à un débat qui, au courant des années quatre-vingt-dix, a révélé une forme de continuité avec les oppositions théoriques, en l'occurrence institutionnelles et sociologiques, qui participent à la dynamique de l'esthétique analytique depuis les années soixante. Ces confrontations témoignent directement de la dimension interdisciplinaire marquée qui caractérise l'esthétique analytique française.

1.2 Esthétique analytique et histoire de la philosophie

Suivant son ouverture thématique et les élans pluralistes qui la composent aujourd'hui, la philosophie analytique offre au territoire interdisciplinaire tout son potentiel réflexif. C'est précisément dans cette perspective pluraliste qu'il est possible de considérer une approche historique de type analytique, allant dans le sens d'un réel élargissement de la définition de la discipline. En effet, si la définition de l'approche continentale en philosophie va de pair avec une perspective historicisante, l'idée même d'une approche historique de type analytique peut paraître surprenante. Il nous est essentiel d'approfondir les enjeux de cette démarche historique particulière, qui est aujourd'hui privilégiée par de plus en plus de philosophes, afin de rendre compte de ses applications en esthétique analytique française. Ces dernières sont effectivement fondamentales pour notre propos dans la mesure où les critiques épistémologiques proposées par les auteurs français qui forment notre corpus participe d'une relecture historique de la discipline.

1.2.1 L'approche historique en philosophie analytique : la reconstruction rationnelle

Parmi les paramètres définitionnels de la philosophie continentale, l'approche historique est sans doute la plus récurrente. Comme le constate Yves Michaud, « L'histoire de la philosophie est une discipline typiquement européenne, pour ne pas dire française, dont l'importance dans le cursus des études, les recherches et, de manière plus générale, tout le climat de l'activité philosophique est difficilement intelligible.⁶⁸ » Que ce soit par des relectures de grandes figures de la philosophie, parmi lesquelles Kant, Hegel, Nietzsche ou Heidegger ont été privilégiés, ou encore par l'application de principes qui, à la manière de la déconstruction, sont le plus souvent justifiés à partir de critiques des démarches du passé, l'approche historique est effectivement d'une présence frappante dans la littérature philosophique continentale. Les propos de Pascal Engel, quoiqu'ils tirent un portrait parfois trop généralisateur de la philosophie continentale, sont éloquentes sur la question de l'approche historique et plus particulièrement de la méthode dite d'inscription :

[...] chaque idée ou question est d'abord inscrite dans une continuité historique dont elle est censée être issue, tel ou tel philosophe étant prié de l'incarner [...] La règle du jeu consiste alors à réinscrire le nom du penseur X dans la série d'origine, ou bien à démontrer qu'il n'ajoute rien de nouveau par rapport aux autres noms de la liste, ou encore qu'il ne trouve pas sa place parmi eux, ce qui a pour effet de "subvertir" le paradigme (le penseur X peut alors permettre d'entamer la déconstruction de la série et, par voie de conséquence, de l'historique de la question traitée).⁶⁹

En toute conscience de la valeur démonstrative de cette « formule » continentale, nous pouvons remarquer que ce type de procédés, plus ou moins ouvertement méthodologiques, sera jugé défavorablement par les philosophes analytiques. Ce n'est pas l'approche historique dans son ensemble qui est rejetée en tant que principe

⁶⁸ Yves Michaud, « La fin de l'histoire de la philosophie ». *Précis de philosophie analytique*. Paris. Presses universitaires de France, 2000, p. 153.

⁶⁹ Pascal Engel, « Petits déjeuners continentaux et goûters analytiques », *loc. cit.*, p. 117.

de recherche et de développement au sein de la discipline, mais le manque de propos à la fois argumentatif, critique et constructif accompagnant les interprétations ou les commentaires. Selon Michaud,

Cette conception d'une objectivité neutre, peu soucieuse d'évaluation, laisse en tout cas assez bien apparaître les présupposés d'une attitude historienne partagée entre historicisme, relativisme et traditionalisme et qui dénote une certaine appréhension devant les tâches d'une activité philosophique autonome et indépendante.⁷⁰

Nous pouvons déjà considérer des cas où, comme chez Foucault par exemple, l'analyse va au-delà de ce schème, mais force est de constater que de nombreux textes de la tradition continentale du XX^{ème} siècle s'en rapprochent à plusieurs égards. Quoiqu'il en soit de la valeur d'objectivité que chacun peut attribuer à cette critique à l'endroit des Continentaux - le débat pourrait s'étendre indéfiniment - on admettra que l'approche historique n'est pas représentative du style analytique. Il serait cependant risqué de croire qu'il n'y a jamais eu aucune place pour une telle perspective⁷¹. En termes d'application méthodologique répondant aux critères analytiques, il existe en fait un débouché méthodologique qui est aujourd'hui privilégié par un nombre croissant de philosophes : la reconstruction rationnelle.

Cette approche particulière en histoire de la philosophie invite à se positionner en faveur de certains critères de rationalité qui se rapportent de près aux critères du style analytique. La reconstruction rationnelle implique d'une part de rendre avec précision les thèses étudiées, « [...] sans s'interdire, pour ce faire, de recourir au

⁷⁰ Yves Michaud, « La fin de l'histoire de la philosophie », in *op cit.*

⁷¹ Comme le souligne Claude Panaccio : « Bertrand Russell, peut-être le véritable fondateur de la philosophie analytique, a écrit rien de moins qu'une *Histoire de la philosophie occidentale* [...] John Austin [...] était lui-même un aristotélisant par excellence, familier de l'œuvre complète d'Aristote dans l'original grec [...] Wilfrid Sellars manifestait partout dans ses écrits une large culture historique et il en va de même du Finlandais Jaakko Hintikka [...] » Voir « Philosophie analytique et histoire de la philosophie », *Précis de philosophie analytique*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 325.

vocabulaire et aux formalismes d'aujourd'hui lorsque cela paraît indiqué.⁷² » D'autre part, cette démarche nécessite une reconstitution rigoureuse des arguments développés par l'auteur, ceci afin d'en dévoiler la structure interne⁷³. L'objectif premier demeure cependant l'évaluation des thèses. Que ces dernières soient solidement élaborées ou non, leur intérêt philosophique doit être rapporté et même priorisé, les erreurs des uns pouvant nourrir et contribuer à l'efficacité des autres, et ainsi agir pertinemment dans le contexte d'un travail philosophique constructif⁷⁴.

Le philosophe qui s'applique à la reconstruction rationnelle se doit également de considérer les auteurs qu'il étudie comme étant dotés d'une certaine rationalité, et il doit en retour être prêt à considérer comme vraies les propositions auxquels il souscrit, ce qui ne manque pas d'être logique⁷⁵. On ne peut cependant manquer de constater les dangers d'une certaine forme d'anachronisme lorsqu'il est question de cette démarche à la fois historique et analytique⁷⁶. L'aspiration du chercheur ou de l'historien à vouloir rendre compte des concepts et principes philosophiques du passé à travers le langage et les schèmes conceptuels d'aujourd'hui peut parfois porter à des investigations grossières et même totalement erronées. Cependant, le problème de la traduction ne se réduit pas à la reconstruction rationnelle ; elle concerne également la notion d'incommensurabilité, qui se rapporte à l'impossibilité de rendre compte d'un langage théorique du passé en raison d'une rupture conceptuelle et culturelle entre les différentes époques⁷⁷. Toute lecture historique, qu'elle soit dotée d'une visée

⁷² *Ibid.*, p. 331.

⁷³ *Ibid.*. L'auteur ajoute qu'« une notation formelle minimale, bien qu'elle ne soit pas indispensable, sera souvent considérée comme utile pour rendre manifeste la structure logique des arguments et sera, d'habitude, supposée connue du lecteur. »

⁷⁴ *Ibid.*, p. 332.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 332-333.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 333.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 334. Notons que le thème de l'incommensurabilité a été développé par Thomas Kuhn et Paul Feyerabend et qu'il a généré un débat impliquant Hilary Putnam et Donald Davidson. Les termes de ce débat sont analysés en détail dans le texte de Claude Panaccio.

évaluative ou non, se fait selon un certain degré de cohésion avec les théories traitées ou analysées. En clair, comme le souligne Claude Panaccio,

[...] l'incommensurabilité des théories d'époques diverses, ainsi définies comme un rapport d'intraduisibilité partielle entre des langages, apparaît au bout du compte comme quelque chose de beaucoup moins inquiétant [...] et il est clair, en particulier, qu'elle n'est incompatible en rien avec la pratique de la reconstruction rationnelle [...]⁷⁸

L'intérêt de cette reconstruction rationnelle dans le cadre de notre réflexion est multiple. D'une part, il s'agit d'une démarche qui illustre parfaitement comment le décloisonnement théorique et méthodologique de la philosophie analytique ouvre sur des procédés inattendus, mais totalement conciliables en regard des présupposés épistémologiques de la discipline. D'autre part, la popularité croissante de cette démarche historique au cours des deux dernières décennies révèle la volonté des chercheurs analytiques de revisiter les arguments du passé. De surcroît, les ouvrages consacrés à l'histoire de la philosophie analytique se sont multipliés depuis la fin des années quatre-vingts, notamment en France où cette tradition n'est pas très répandue⁷⁹. Aussi, les principes inhérents à la reconstruction rationnelle mettent en lumière la nécessité d'une relecture interne de la philosophie analytique qui, après les ouvertures méthodologiques et thématiques qui l'ont transformée au cours du dernier siècle, et malgré la récurrence du style analytique comme élément directeur dans la discipline, se doit aujourd'hui de donner suite à son processus autoréflexif en vue d'éventuelles mises à jour épistémologiques. En suivant une optique méta-

⁷⁸ *Ibid.*, p. 336.

⁷⁹ On peut considérer à ce titre les multiples contributions de Pascal Engel, dont son ouvrage *La dispute. Une introduction à la philosophie analytique. op.cit.*, mais également Jean-Gérard Rossi, *La philosophie analytique*, collection « Que sais-je ». Paris. Presses universitaires de France, 1989, 127 p. Notons également à titre d'exemples: Michael Dumett, *Les origines de la philosophie analytique*. trad. M.-A. Lescourret, Paris, Gallimard, 1991, 235 p. et Ruwen Ogien, *Les causes et les raisons: philosophie analytique et sciences humaines*. Nîmes. Jacqueline Chambon, 1995, 238 p.

philosophique et en devenant son propre objet d'enquête, la philosophie analytique peut s'offrir les moyens de s'adapter aux futurs enjeux de la connaissance.

1.2.2 De la nécessité d'une relecture analytique de l'esthétique : méta-esthétique et épistémologie dans le contexte français

À travers notre survol des problématiques et thèses qui ont marqué l'histoire de l'esthétique analytique anglo-saxonne, nous avons pu noter que le pluralisme thématique et méthodologique qui a affecté l'ensemble de la philosophie analytique s'est instauré avec force dans cette branche de la discipline. La rencontre de différentes perspectives, que celles-ci soient logiques, ontologiques, sémiotiques, institutionnelles ou cognitives, a ouvert la voie à des extensions tout aussi diversifiées dans les théories esthétiques contemporaines. Dans un premier temps, nous pouvons considérer que, depuis la fin des années quatre-vingts, d'éminents esthéticiens anglo-saxons, tels Jerrold Levinson et George Dickie, ont contribué au développement et aux débats de l'esthétique contemporaine tout en restant fidèles à leurs approches respectives⁸⁰. Dans le cas plus particulier de Nelson Goodman, les discussions autour de sa philosophie lui ont permis d'ajuster sa théorie devant les objections renouvelées en regard à sa pensée⁸¹, mais elles ont également participé à la diffusion de l'esthétique analytique en Europe, et plus spécifiquement en France⁸². Il importe toutefois de souligner que si le dialogue entre les auteurs de la tradition analytique en

⁸⁰ Les recherches de Levinson, notamment sur l'ontologie la musique, ont fait l'objet de nombreuses publications, dont *Music, Art and Metaphysics*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1990, 419 p. Dans le cas de Dickie, on retiendra *Art and Value*, Malden, Mass., Balckwell, 2001, 114 p.

⁸¹ À travers l'intégration de la notion d'« activation », référant à l'impact du contexte et des modes de présentation de l'œuvre sur sa réception par un public ou un auditoire, Goodman s'engage dans une approche pragmatiste dans la dernière phase de sa théorie esthétique. Voir Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, trad. par J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, l'Éclat, 1996, 155 p.

⁸² Outre les nombreuses traductions en français des ouvrages de Goodman, on peut compter le colloque « Nelson Goodman : Manières de faire des mondes », présenté à Pont-à-Mousson du 4 au 6 avril 1997.

esthétique et les philosophes contemporains se poursuit dans un climat d'échange et d'avancement collectif, il génère également de nouvelles conceptions de nature pragmatiques, ontologiques et sociologiques en esthétique analytique, à quoi viennent se rajouter, comme nous l'avons souligné, les croisements disciplinaires avec les sciences cognitives.

Au-delà des nombreuses traductions et travaux de vulgarisation qui ont contribué à l'essor de l'esthétique analytique en France, il apparaît que les travaux de Goodman ont somme toute été influents sur le plan théorique, et ce malgré le fait qu'Arthur Danto peut-être considéré comme « l'auteur américain le plus connu et le plus traduit dans l'ère européenne.⁸³ » En fait, si l'esthétique goodmanienne semble aujourd'hui avoir perdu de sa vigueur dans la communauté anglo-saxonne, elle a participé à de réelles avancées dans l'esthétique française. À ce titre, soulignons que tout un pan de la théorie esthétique de Gérard Genette, que nous aurons l'occasion d'étudier de plus près dans le second chapitre, est ouvertement inspiré de Goodman. Par la transposition ontologique de certaines thèses du philosophe américain⁸⁴, Genette innove et prend part au développement d'une esthétique analytique proprement française. Qui plus est, le second tome de son ouvrage *L'Œuvre de l'art*, consacré à « La relation esthétique »⁸⁵, renoue avec un subjectivisme d'influence kantienne, doublée d'une théorie relativiste, ce qui n'est pas coutume en esthétique analytique⁸⁶.

⁸³ Jean-Pierre Cometti, « Introduction », *Esthétique contemporaine : Art, représentation et fiction*. Paris, Vrin, 2005, p. 29.

⁸⁴ Voir Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, tome I : Immanence et transcendance*, op. cit., 299 p.

⁸⁵ Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, tome II : La relation esthétique*, op. cit., 291 p.

⁸⁶ Genette stipule à cet effet : « J'ai conscience de proposer ici une théorie de la relation esthétique que je qualifierai en toute modestie d'*hyperkantienne*, puisque, du subjectivisme assumé et défendu par Kant lui-même, je tire une conséquence relativiste [...] Une telle position n'a pas aujourd'hui très bonne presse dans le courant philosophique dont je me sens par ailleurs le plus proche, celui de la philosophie analytique [...] », *ibid.*, p. 144.

Si l'influence des figures anglo-saxonnes est palpable dans l'esthétique analytique française, on ne peut manquer d'observer que la perspective critique à l'égard de l'histoire de la discipline, toutes approches confondues, y est aussi fondamentale. Les travaux de Jean-Marie Schaeffer sont paradigmatiques de cette lecture historique et conceptuelle de l'esthétique. L'auteur présente dans son ouvrage *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^{em} siècle à nos jours*⁸⁷, une étude sélective des thèses esthétiques respectives de Kant, Novalis, Schlegel, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche et Heidegger. Mis à part la relecture de Kant, le survol de ces grandes figures de la philosophie a pour objectif premier de démontrer que « [...] la sacralisation de l'Art a peu ou prou teinté une grande partie de la vie artistique et littéraire moderne et moderniste, constituant en quelque sorte l'horizon d'attente théorique du monde de l'art depuis bientôt deux cents ans.⁸⁸ » Si cette visée théorique est présente tout au long de l'ouvrage, il n'en demeure pas moins que Schaeffer présente un parcours historique à travers une démarche qui rejoint la méthode de la reconstruction rationnelle. L'ouvrage rend avec minutie les thèses des principaux auteurs étudiés et explicite la structure interne de leurs arguments, sans pour autant recourir à une notation formelle⁸⁹. À travers l'évaluation rigoureuse de ces thèses et la mise en perspective de leurs intérêts philosophiques respectifs, le discours de Schaeffer présente une autre filiation avec la reconstruction rationnelle.

Le premier chapitre de son ouvrage, intitulé « Prolégomènes kantien à une esthétique analytique », est révélateur de l'approche générale de Schaeffer⁹⁰ ; il

⁸⁷ Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^{em} siècle à nos jours*, Paris, Gallimard. 1992, 444 p.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 357.

⁸⁹ Rappelons que la notation formelle n'est pas indispensable dans la démarche de la reconstruction rationnelle. Voir note 70.

⁹⁰ Comme nous aurons l'occasion de le souligner avec plus de précision, Schaeffer développe ses recherches dans une « visée analytique ». C'est dans cette optique qu'il soutient, au sujet de l'histoire de l'esthétique : « [...] qu'en France on se mette (fût-ce tardivement) à reconnaître la richesse des travaux de l'esthétique analytique anglaise et américaine est un des aspects les plus positifs de cette

illustre à la fois sa conception de la démarche analytique en esthétique et l'enjeu global de sa relecture historique et philosophique. On peut relater dans un premier temps que sa défense de l'analyse méta-esthétique de Kant vise à souligner les lacunes et la résonance disproportionnée de la théorie objectale et transcendantale de l'art, celle-là même qui a selon Schaeffer affecté la discipline depuis la philosophie des romantiques⁹¹. Cette approche méta-esthétique, empreinte d'épistémologie, offrirait la possibilité d'une « [...] connaissance positive de l'art, connaissance qui a exactement le même statut que les autres discours cognitifs [...] »⁹². En termes de « connaissance positive », il est intéressant d'observer que Schaeffer raccorde directement la thèse de Kant à des options théoriques en psychologie cognitive, participant ainsi d'une forme de traduction, ou plutôt de transposition conceptuelle, typique de la reconstruction rationnelle. Il affirme à cet effet :

[...] la psychologie du développement conforte la thèse kantienne en ce qu'elle démontre que le jugement esthétique est effectivement fondé sur le sentiment de plaisir ou de déplaisir de celui qui l'énonce, mais elle montre en même temps que la source du sentiment de plaisir lui-même est fort complexe et peut comporter une référence à des faits cognitifs [...] ⁹³

Si la visée de « connaissance positive de l'art » que permet de dégager la méta-esthétique kantienne offre à Schaeffer la possibilité de retracer un paramètre spécifiquement analytique, on peut remarquer qu'en y soulignant une dimension cognitive, l'auteur lève le voile sur sa propre démarche méthodologique. En effet, avec *Les célibataires de l'art*, Schaeffer opère l'analyse théorique, conceptuelle et évaluative d'un corpus représentatif d'un volet historique majeur de l'esthétique ; par la reconstruction rationnelle, il procède lui aussi à une méta-esthétique et donne

évolution. » Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, op. cit., p. 11-12.

⁹¹ Il s'agit de la « Théorie spéculative de l'art ». Nous reviendrons sur cette formulation plus loin.

⁹² Jean-Marie Schaeffer. *L'art de l'âge moderne*, op. cit., p. 83.

⁹³ *Ibid.*, p. 82.

quelques pistes concernant l'importance d'un recentrement de la discipline sur les comportements cognitifs. Il est cependant à noter que les ouvrages subséquents de Schaeffer dans ce domaine feront foi d'une recherche plus approfondie afin de tendre à une connaissance objective de la conduite esthétique, relative au traitement mental des phénomènes esthétiques, et ce à travers une approche intégrant les sciences cognitives⁹⁴. Bien que nous aurons l'occasion d'y revenir, on notera que l'entreprise de Schaeffer présente une extension directe du tournant mentaliste en esthétique analytique, notamment par ses rapprochements avec les investigations de Beardsley sur le plaisir esthétique.

On comprendra que la méta-esthétique, comme d'ailleurs la méta-philosophie, implique une entreprise épistémologique lorsqu'elle répond aux critères de la reconstruction rationnelle, et plus particulièrement à l'objectif d'une évaluation des thèses. Si l'ouvrage de Schaeffer, voire l'ensemble de sa contribution philosophique, est fort de cette démarche, il reste que plusieurs esthéticiens analytiques français se positionnent aussi face à l'histoire de leur discipline, soit en la considérant dans son ensemble, soit en ciblant le courant anglo-saxon. C'est notamment le cas de Rainer Rochlitz, dont la proposition méta-critique en faveur d'une esthétique *reconstructive* intègre une relecture de la discipline selon une perspective certes fragmentée, mais faisant appel aux schèmes conceptuels de différents auteurs, d'Emmanuel Kant à Nelson Goodman, en passant par Arthur Danto, Frank Sibley et Monroe Beardsley, selon les arguments invoqués à la défense de sa thèse. Contrairement à Schaeffer, sa réflexion est dirigée par la sphère artistique, mais son approche analytique, telle que nous la défendrons au dernier chapitre, engage une relecture conceptuelle et critique des positions théoriques qu'il juge significatives d'un point de vue historique. Nous verrons par ailleurs que si la méta-esthétique de Rochlitz procède de la reconstruction

⁹⁴ Nous analyserons de façon plus détaillée les implications des sciences cognitives dans la théorie de Schaeffer dans notre dernier chapitre.

rationnelle, le contenu de sa thèse appelle en elle-même une attitude analytique, rationnelle et critique envers les œuvres.

Les réflexions esthétiques d'ordre ontologique auxquelles nous allons nous intéresser dans le chapitre qui suit interpellent elles aussi des enjeux méta-esthétiques et épistémologiques. Dans le cas de Genette, ce positionnement critique est brièvement souligné en introduction de chacun des deux tomes de *L'Œuvre de l'art*, mais il n'en détient pas moins une fonction essentielle, celle d'éclairer le lecteur sur le cadre méthodologique et l'approche philosophique de l'auteur à partir d'un bilan conceptuel. Quant à Roger Pouivet, une de ses contributions majeures sur la question ontologique, intitulée simplement *L'ontologie de l'œuvre d'art*⁹⁵, se révèle en grande partie par le choix du corpus d'allégeance ou d'influence analytique, ce qui témoigne parallèlement du choix épistémologique de l'auteur. En tant qu'il s'agit d'un survol des principales propositions ontologiques de l'esthétique analytique, ceux-là mêmes qui ont participé au décloisonnement de la discipline, la méta-esthétique de Pouivet est plus ciblée et met en relief un cas limite de cette application, une lecture critique à la fois générale et localisée, à la croisée de l'esthétique analytique et de l'ontologie. Cela n'agit toutefois pas comme une contrainte à l'encontre de la reconstruction rationnelle. À la manière de Schaeffer, quoique dans une perspective évaluative moins directe, Pouivet rend compte de l'histoire des théories ontologiques en esthétique analytique en dressant un tableau conceptuel à la fois élaboré et pédagogique, analytique et épistémologique. Les positions méta-critiques de Genette, en faveur d'une « ontologie restreinte », et de Pouivet, en faveur de l'immanentisme, participent de la dynamique contemporaine de la discipline tout en contribuant au portrait de l'esthétique analytique spécifiquement française. Il importe en ce sens de considérer de plus près leurs enjeux théoriques.

⁹⁵ Roger Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, op. cit. 262 p.

CHAPITRE II

LA QUESTION ONTOLOGIQUE DANS L'ESTHÉTIQUE ANALYTIQUE FRANÇAISE

Une lecture historique de la philosophie continentale met en lumière la dimension constitutive de la métaphysique dans les systèmes de pensée des philosophes germaniques et français parmi les plus influents. Dans le champ plus spécifique de l'esthétique, la philosophie française est demeurée tout aussi attachée à la question métaphysique, laquelle fut abordée de pair avec l'ontologie. La confusion récurrente entre métaphysique et ontologie est particulièrement significative dans ce contexte. Si la notion aristotélicienne d'ontologie se rapporte à l'origine à une « science de l'être en tant qu'être », centrée sur l'étude des propriétés de l'être indépendamment des paramètres circonstanciels dans lesquels on le rencontre, la *méta ta physica*, signifiant littéralement « après la physique »⁹⁶, tend davantage à une philosophie des fondements, réfléchissant les principes de la connaissance et de l'universel en procédant à partir d'une logique interne. Suivant l'objectif de cerner le suprasensible, cette acception de la métaphysique rejoint aussi la théologie, notamment à travers la notion de transcendance. Bien que l'expression *méta ta physica* n'ait pas été employée comme telle par Aristote, elle renvoie directement aux textes où ce dernier traite d'ontologie, ce qui joue en faveur de la confusion, voire de la fusion de ces deux notions jusqu'au XX^e siècle.

⁹⁶ C'est Andronicos de Rhodes qui, au I^{er} siècle avant notre ère, intitule *ta méta ta physica* un ensemble de quatorze traités aristotéliciens qu'il situe à la suite de ceux que le philosophe avait consacrés à la physique.

Partant de cette perspective historique, nous relaterons dans un premier temps l'impact théorique de la critique des Lumières, et plus particulièrement de la critique kantienne, quant à la portée limitée des modalités discursives dans l'enquête métaphysique. Cette critique aura tôt fait d'être rejetée par la philosophie romantique, dont l'un des objectifs premiers sera de rétablir l'accès à la vérité métaphysique non par la voie du raisonnement, mais à travers l'essence de l'Art. La fonction transcendante de l'Art obtiendra dans ce contexte une valeur onto-théologique et spéculative qui sera reconduite dans les considérations esthétiques de différents penseurs continentaux, de Hegel à Heidegger, et dans une certaine mesure chez Souriau.

Au tournant du XX^e siècle, l'opposition de la philosophie analytique à l'approche spéculative de la philosophie continentale aura des répercussions importantes dans le champ de la métaphysique, notamment par la constitution d'une ontologie analytique. Celle-ci sera marquée par la prégnance d'une approche critique et de problématiques à la fois théorétiques, logiques, épistémologiques et méta-ontologiques. L'esthétique analytique, développée par les philosophes anglo-saxons à partir des années cinquante, sera empreinte de ces paramètres méthodologiques et conceptuels et renouvellera le champ de l'ontologie de l'œuvre en opposition à la philosophie de l'art de tradition romantique.

C'est à partir de ce renouvellement que nous observerons, dans un deuxième temps, deux théories qui démontrent l'émergence, les extensions et la viabilité de l'ontologie analytique dans l'esthétique française. D'une part, nous considérerons la conception de Gérard Genette, fondée sur les notions d'immanence et de transcendance et, d'autre part, l'application esthétique de l'immanentisme par Roger Pouivet. Chez ces deux auteurs, des points de rencontre tant conceptuels que méthodologiques témoignent de leur appartenance à une approche globalement analytique. Ces rapprochements, relevant de cadres théoriques ciblés ainsi que du

développement et de la transposition de notions-clés pour une définition de l'œuvre, seront étudiés dans un troisième et dernier temps.

2.1 De la métaphysique continentale à l'esthétique analytique : perspectives ontologiques

Dans la mesure où la démarche ontologique en philosophie analytique relève d'une critique de l'approche spéculative de la métaphysique continentale, la mise en perspective des tensions inhérentes à cette dernière se révèle fondamentale. Suivant leur rupture avec la métaphysique traditionnelle, les principes de l'ontologie analytique sont aussi à considérer avec attention, puisqu'ils seront reconduits dans le champ de l'esthétique. Au courant des années soixante, les esthéticiens analytiques vont effectivement réintégrer la question de la définition de l'art selon une approche descriptive qui rejoint de près l'ontologie analytique. Les propositions de Nelson Goodman, Jerrold Levinson, Joseph Margolis et Arthur Danto seront en ce sens centrales à notre propos et auront un impact déterminant sur les théories ontologiques de l'esthétique analytique française.

2.1.1 La prégnance de la dimension essentialiste dans l'esthétique continentale

Si la définition de l'esthétique dite continentale se rapporte au premier abord à une identification géographique, elle implique également des paramètres épistémologiques partagés, dont un des plus courants est l'usage d'une approche historique ou, dans certains cas, historiciste. Ces paramètres tendent à favoriser l'exégèse ou les références multiples à la tradition philosophique, d'où le recours fréquent à la citation et à la critique génétique. On ajoutera à cela une tendance à élaborer des systèmes de pensées globaux, favorisant la création de concepts,

notamment par l'usage de métaphores ou de néologismes (on pense ici au « rhizome » chez Deleuze et Guattari ou au « Dasein » heideggerien). Il importe également de souligner la prégnance de problématiques d'ordre essentialiste dans la tradition continentale. Ce fait s'explique en partie par l'appartenance de la question de l'essence à la sphère ontologique, laquelle relève selon la tradition philosophique du domaine de la métaphysique. Considérant l'importance de la métaphysique dans les théories systématiques de la philosophie germanique et française, il en résulte une forte présence de la notion d'essence dans la tradition continentale.

La question plus spécifique de la corrélation entre la métaphysique et l'esthétique continentale implique un retour sur certains fondements de la philosophie des Lumières et leur impact subséquent sur la pensée romantique. Partant du postulat des Lumières quant à la défaillance du discours philosophique et de l'entendement en général dans l'acquisition réelle de vérités ontologiques, les penseurs romantiques, pour qui la dimension extatique demeurait centrale, étaient confrontés à une exigence de révision épistémique. Il importe de rappeler que, dans ce contexte, la position et l'insistance de Kant sur la scission entre le sujet pensant et les objets du monde participaient pleinement à cette impasse ontologique⁹⁷. Les fondements théoriques du criticisme kantien furent ainsi reprochés

[...] d'avoir verrouillé l'ontologie, d'avoir limité le domaine du savoir aux formes et catégories subjectives ainsi qu'aux objets phénoménaux, d'avoir réduit la question de l'*hen kai pan* – de l'être et de Dieu – au statut d'une pure Idée de la raison, inaccessible à la spéculation théoriques.⁹⁸

Dans l'objectif de contourner cette difficulté, des penseurs tels Novalis et Schlegel vont opérer un déplacement théorique décisif en érigeant l'art à un statut sacralisé, lui accordant une fonction philosophique renouvelée, celle de présenter les contenus

⁹⁷ L'entendement ne peut avoir chez Kant qu'un usage empirique, d'ordre phénoménal, et ne permet en aucun cas l'usage transcendantal d'un concept, qui « [...] consiste à le rapporter aux choses *en général* et *en soi* [...] ». *Critique de la raison pure*, Paris, Gallimard, 1980. p. 278 (B298. III, 204).

⁹⁸ Jean-Marie Schaeffer. *L'art de l'âge moderne, op. cit.*, p. 89.

ontologiques⁹⁹. C'est ainsi que la philosophie romantique double son approche méthodologique criticiste, priorisant la discursivité philosophique, d'une ontologie théologique au sein de laquelle la vérité, du fait qu'elle ne peut être énoncée, échappe à la discursivité¹⁰⁰. Soulignons toutefois que dans la mesure où il y a un maintien de la rupture entre discursivité et révélation ontologique, la thèse kantienne n'est que partiellement rejetée ; ce qu'il s'agit de compenser, c'est uniquement l'incapacité dénoncée du discours philosophique à assumer la spéculation ontologique. Il revient ainsi à l'art de dévoiler un savoir extatique, des vérités transcendantes, pour devenir le lieu même de la philosophie. On lui accordera alors une fonction à la fois ontothéologique et philosophique¹⁰¹. Suivant cette optique, les romantiques seront considérés comme les instigateurs de ce que Jean-Marie Schaeffer a désigné comme la « théorie spéculative de l'Art¹⁰² », relevant précisément de considérations métaphysiques conjuguées à une légitimation philosophique de l'art, et selon laquelle les œuvres qui procèdent de l'essence de l'« Art » répondent par elles-mêmes aux questions de l'être et de l'art¹⁰³.

La théorie spéculative de l'Art ne se réduit cependant pas au romantisme ; son développement subséquent dans l'idéalisme objectif de Schelling ou de Hegel, mais aussi dans les pensées respectives de Schopenhauer ou Nietzsche, engagera des positions plus nuancées quant à la prééminence de l'art dans son rapport au discours philosophique spéculatif. L'art n'aura pas perdu sa fonction ontologique, mais ne sera plus reconnu comme l'unique territoire de la révélation métaphysique¹⁰⁴. Chez Hegel par exemple, la rationalité philosophique dépasse l'Art dans sa fonction spéculative ;

⁹⁹ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰⁰ *Ibid.* On remarquera cependant que l'importance accordée à la discursivité dans le criticisme romantique est guidée par la scission entre le sujet et l'objet, ce qui est paradoxal dans l'agencement à une ontologie moniste, devant révéler l'unité du sujet et de l'objet.

¹⁰¹ La dénomination « religion de l'art » attribuée au romantisme est en ce sens tributaire de cette forme d'ontologie théologique.

¹⁰² L'expression est de Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne, op. cit.*

¹⁰³ Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne, op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 19-20.

si les représentations artistiques participent à un « discours » ontologique, le savoir philosophique organise un « métadiscours » tenu pour supérieur sur le plan ontologique¹⁰⁵. Nous pouvons cependant rappeler que tant la pensée romantique que la philosophie idéaliste s'inscrivent dans une conception globalement platonicienne de l'ontologie, situant la question de l'essence de l'art dans la perspective d'une entité abstraite indépendante.

Il est également possible de retracer de façon plus ciblée l'influence de la théorie spéculative de l'Art dans le discours phénoménologique, notamment à travers l'attribution d'une dimension transcendantale à l'art et à son expérience. Bien entendu, la philosophie heideggérienne, en priorisant la question du dévoilement de la vérité dans l'œuvre, représente un cas paradigmatique de cette reconduction ontologique et demeure somme toute très proche de la pensée romantique sur cette question. En fait, Heidegger ramène au premier plan la conjonction entre Art et philosophie¹⁰⁶, celle-là même que Hegel avait fragmenté en deux unités ayant des fonctions spéculatives partagées, selon des rapports de force asymétriques. À la suite de Heidegger, les démarches phénoménologiques de théoriciens tels Henri Maldiney, Michel Henry et Mikel Dufrenne engagent un prolongement de l'approche essentialiste¹⁰⁷. En soutenant l'idée selon laquelle l'art est investi d'une fonction extatique ou plus généralement de dévoilement de l'être, les nombreuses contributions de l'esthétique phénoménologique vont, à des degrés variables,

¹⁰⁵ Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne, op. cit.*, p. 174-175. Notons que plusieurs ambiguïtés subsistent au découpage hiérarchique hégélien entre Art et philosophie. Nous soulignerons avec Schaeffer que *l'Esthétique* de Hegel demeure un ouvrage admirable du fait qu'elle dépasse les seuls principes de la théorie spéculative de l'art en intégrant à la fois une herméneutique historique et une analyse sémiotique de l'art dans un système unifié.

¹⁰⁶ Voir Martin Heidegger. *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris. Gallimard, 1962, 313 p.

¹⁰⁷ À titre d'exemple, retenons l'ouvrage de Maldiney. *Art et existence*. Paris. Klincksieck, 1985. 244 p.

participer au cours du XX^e siècle à l'extension d'une ontologie de l'art aux consonances théologiques¹⁰⁸.

Dans le contexte français, on retiendra en outre l'esthétique d'Étienne Souriau, développée dans une optique plus aristotélicienne, tenant à une analyse des lois de fonctionnement de l'œuvre d'art¹⁰⁹. Partant du concept d'instauration, que l'on peut définir comme un « [...] processus, abstrait ou concret, d'opérations créatrices, constructrices, ordonnatrices ou évolutives, qui conduit à la position d'un être en sa patuité, c'est-à-dire avec un éclat suffisant de réalité [...] »¹¹⁰, Souriau base sa théorie ontologique sur une pluralité de modes d'existence. Ces dernières sont au nombre de quatre (l'existence physique, l'existence phénoménale, l'existence réique et l'existence transcendante), chacune ayant la même valeur ontologique, et dont la construction repose sur la superposition ou la juxtaposition de différents niveaux de réalité¹¹¹. L'instauration et la construction sont de ce fait synonymes. Toutefois, suivant la remarque de Bruno Latour, « [...] l'instauration a l'insigne avantage de ne pas réutiliser tout le bagage métaphorique du constructivisme - qui serait pourtant d'un emploi facile et presque automatique dans le cas de l'œuvre si évidemment "construite" par l'artiste.¹¹² »

Chez Souriau, les multiples possibilités d'instauration engagent une hiérarchisation des modes d'existence sur la base de degrés d'intensification

¹⁰⁸ Notons que les développements actuels de la phénoménologie française vont dans le sens de cette extension.

¹⁰⁹ Soulignons que l'esthétique de Souriau est largement dominée par des visées métaphysiques. Comme le remarque Bruno Latour : « [...] il est vrai, en effet, qu'il est l'auteur principal (avec sa fille) du Vocabulaire d'esthétique et qu'il a longtemps enseigné cette branche de la philosophie. mais je crois qu'il s'agit là d'une erreur de perspective : Souriau est un métaphysicien qui se sert toujours comme « terrain » privilégié, si je puis dire, de l'accueil de l'œuvre par l'artiste afin de saisir au mieux la notion clef d'instauration. » Bruno Latour, « Sur un livre d'Étienne Souriau : Les Différents modes d'existence », 2006, <http://www.bruno-latour.fr/articles/articles/98-SOURIAU.pdf>

¹¹⁰ Pierre-Henry Frangne, « L'ontologie de l'œuvre d'art d'Étienne Souriau », *Pratiques*, n° 3/4, p. 50-51.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 52.

¹¹² Bruno Latour, « Sur un livre d'Étienne Souriau : Les Différents modes d'existence », *loc. cit.*, p. 8.

variables¹¹³. L'instauration la plus complète, celle qui est le plus directement en concurrence avec la réalité, ressort des domaines de l'art et de la philosophie. En effet, pour Souriau les réalisations artistiques et philosophiques ne répondent pas au principe d'une représentation du réel, mais agissent au même titre que le réel. Ceci s'explique en partie par l'analogie récurrente de l'artiste démiurge; celui qui crée l'univers de l'œuvre créée, toujours par analogie, un monde réel¹¹⁴. On considèrera cependant une assimilation de la nature de la philosophie par l'art, ramenant ainsi la philosophie à une fiction poétique investie, comme l'art, d'une cohérence interne¹¹⁵. En revanche, l'aspiration universaliste de la philosophie dépasse en degré celle de la fiction artistique qui ne peut rendre qu'un fragment de réalité; l'œuvre de la philosophie est donc première. Comme le souligne Pierre-Henry Frangne,

[...] il est patent que Souriau transfère à la philosophie les lois architectoniques et éternelles de l'instauration artistique, ces lois irréductibles qui conditionnent de manière imprescriptible toute création et qui constituent ce que Souriau appelle l'Art pur. Définir l'Art pur c'est penser les catégories esthétiques [...]¹¹⁶

Ces catégories esthétiques consistent en des lois structurelles, telle la loi du point de vue intrinsèque qui dirige le monde interne de l'œuvre artistique ou

¹¹³ La remarque de Pierre-Henry Frangne à ce sujet est éclairante à maints égards : « [...] il existe également des modes *intensifs* d'existence qui font qu'un être peut exister plus ou moins parce que l'existence est "un acte susceptible de tensions diverses" ou de condensations, et qu'elle n'est pas un mélange extensif d'être et de non-être dont on pourrait quantifier les proportions. » Pierre-Henry Frangne, *loc. cit.* Il est intéressant de noter que l'existence est entendue ici comme un "acte" dynamique pouvant être intensifié et non comme un état stable aux proportions calculables.

¹¹⁴ « L'artiste, en créant l'univers de l'œuvre, est comme un démiurge un peu souriant, un peu lassé, qui s'amuserait (ou se laisserait aller) à se ressouvenir, en créant ce monde, d'autres mondes qu'il a pu jadis connaître [...] Mais n'oublions pas que pendant que l'œuvre est en création ou en contemplation, c'est elle qui est, par hypothèse et provisoirement, le monde réel [...] ». Étienne Souriau, *La correspondance des arts*. Paris, Flammarion, 1969, p. 86.

¹¹⁵ Pierre-Henry Frangne, « L'ontologie de l'œuvre d'art d'Étienne Souriau », *loc. cit.*, p. 53.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

philosophique dans sa virtualité¹¹⁷. Les lois structurelles sont d'ailleurs à l'origine de la dimension transcendantale de la philosophie de l'art de Souriau, qui ne propose pas un dévoilement ontologique de l'être, mais une construction systématique de la vérité, donnant lieu à une « ontologie de la médiation »¹¹⁸. Cette médiation s'opère à travers la fonction essentialiste de l'art visant une élévation du sujet uniquement dans l'expérience d'un sentiment de culminance, dans la rencontre des existences phénoménale et réique de l'œuvre. En ce sens, à côté de « l'ontologie de la médiation », nous pourrions soutenir, avec Bruno Latour, que Souriau traite de « l'esthétique de la réception »¹¹⁹. L'ouvrage *La correspondance des arts* comprend justement une affirmation franche de cette rencontre de l'ontologie et de la réception lorsque Souriau soutient au sujet de l'art : « L'expérience qu'on y trouve a une portée ontologique – plus exactement ontogénique – qu'il ne faut ni omettre ni taire.¹²⁰ » Gardons toutefois à l'esprit que les notions d'expérience, de transcendance et la question du phénomène ne sont pas garantes d'une dimension phénoménologique chez Souriau. Il ne s'agit pas de chercher au-delà du phénomène comme tel, mais de s'en tenir, par une attention marquée au cadre de l'expérience de l'art, à une forme ajustée d'empirisme¹²¹.

Dans les cadres théoriques de la pensée romantique, idéaliste, phénoménologique et dans une certaine mesure de l'esthétique de Souriau, la problématique de l'ontologie de l'art se pose comme une pierre angulaire dont les répercussions seront significatives pour une large part de la tradition continentale en esthétique. Du reste, il convient de rappeler que les résonances multiples et plus ou moins implicites de la Théorie spéculative de l'art ont définitivement contribué à

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 56.

¹¹⁹ Bruno Latour. « Sur un livre d'Étienne Souriau : Les Différents modes d'existence », *loc. cit.*, p. 24.

¹²⁰ Étienne Souriau, *La correspondance des arts*, *op. cit.*, p. 63.

¹²¹ « Il ne s'agit pas de poursuivre l'ontique au delà de ses adhérences au phénomène et à l'expérience, jusque dans le vide; erreur de tant de métaphysiciens - et sans doute de la phénoménologie. » Étienne Souriau, cité par Bruno Latour, « Sur un livre d'Étienne Souriau : Les Différents modes d'existence », *loc. cit.*, p. 13.

cerner de manière plus précise le découpage catégoriel des notions d'esthétiques continentale et analytique.

2.1.2 La contribution de l'ontologie analytique

Partant de l'affiliation des problématiques métaphysiques à la philosophie continentale, il peut sembler à première vue paradoxal de traiter des développements de l'ontologie dans la tradition analytique. Pourtant, même si cette dernière est associée à un positivisme anti-métaphysique, on peut déjà retracer la présence de réflexions de nature ontologique chez les premiers philosophes analytiques¹²². Comme le fait remarquer Jean-Gérard Rossi dans un ouvrage consacré spécifiquement à la question du problème ontologique dans le contexte analytique :

Le mouvement de dépsychologisation de la logique amorcé à la fin du XIX^e siècle mettait en effet les philosophes en face du problème de la nature des "objets" et des "contenus" de pensée et exigeait que l'on trouvât quelque moyen de fonder leur objectivité.¹²³

La théorie des descriptions de Bertrand Russell est éloquente à cet égard. En se fondant sur l'usage de la logique pour répondre à des problèmes philosophiques sans déplacer le niveau initial des interrogations, que celles-ci soient ontologiques ou autres¹²⁴, Russell veut « [...] permettre de parler de manière intelligible de pseudo-objets tout en conservant notre sens profond de la réalité.¹²⁵ » Selon Rossi, la théorie

¹²² Jean-Gérard Rossi, *Le problème ontologique dans la philosophie analytique*, Paris, Kimé, 1995, p. 8.

¹²³ *Ibid.*, p. 21

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Robert Nadeau, « Théorie des descriptions », *Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie*, Paris, PUF, 1999, p. 713-714. Rappelons que les « pseudo-objets » en question se rapportent à des symboles d'objets autocontradictaires (*un carré rond*) ou d'objets irréels (*l'actuel roi de France*) au sein des propositions. On notera que, dans un premier temps, Russell développe sa théorie dans l'article « On Denoting » (1905), puis dans les *Principia Mathematica* (1910-1913, en collaboration avec Alfred North Whitehead).

des descriptions souligne la constitution même d'une « ontologie analytique » parallèlement à l'avènement de la philosophie analytique comme telle¹²⁶. Bien que les années soixante-dix aient ravivé la question, il serait erroné de rapporter les premières contributions analytiques en ontologie uniquement à la seconde moitié du XX^e siècle, soit dans la période de décloisonnement théorique opéré au sein de la discipline.

En un certain sens, c'est dans la distinction par rapport à la métaphysique et à toute considération d'ordre théologique qu'il est possible de définir le plus clairement l'approche analytique en ontologie. En envisageant l'ontologie comme une investigation sur les catégories de l'être et sur leurs articulations à partir des seuls paramètres de notre représentation du réel, la philosophie analytique aurait cerné le propre de la réflexion ontologique. Ce qui est rejeté n'est donc pas l'ontologie comme domaine de la philosophie, mais l'approche traditionnelle d'une réflexion sur « l'Être en tant qu'être » entièrement absorbée dans une métaphysique de l'ineffable¹²⁷. Bien que plusieurs philosophes analytiques - dont Russell - soient d'allégeance réaliste et que le débat réalisme/anti-réalisme soit toujours d'actualité dans la philosophie contemporaine, on peut avancer qu'un bon nombre de chercheurs ont abordé les problématiques ontologiques à travers l'idée qu'une appréhension du monde n'est possible qu'à partir des conceptions mentales du sujet, voire uniquement par le langage.

On pourrait objecter qu'il est contradictoire de vouloir rendre compte du réel par une ontologie anti-réaliste. Seulement, tant que l'interrogation se rapporte - même

¹²⁶ Jean-Gérard Rossi, *Le problème ontologique dans la philosophie analytique. op. cit.*, p. 21. Sans entrer dans le débat sur les initiateurs de la philosophie analytique, il convient de rappeler que la naissance de ce courant ne va pas de pair avec la seule figure de Bertrand Russell; Gottlieb Frege tient une position tout aussi notoire dans la genèse de la discipline.

¹²⁷ Il est intéressant de remarquer que cette conception est attachée à un principe aristotélicien selon lequel penser les catégories de l'être s'accorde à une réflexion sur les manières de dire l'être. On peut toutefois souligner que l'origine du mot « ontologie » est attribuée à Rudolf Göckel qui, en 1613, le définit comme la philosophie de l'être ou des transcendants.

indirectement - sur les éléments constitutants du réel, rien n'interdit d'envisager l'ontologie selon une perspective anti-réaliste ou conceptualiste, à laquelle participe par exemple le nominalisme¹²⁸. Nous rappellerons d'ailleurs que l'analyse étymologique de l'ontologie révèle précisément ce rattachement de l'« être » (*on*) au « discours » (*logos*)¹²⁹. De plus, chez Aristote l'ontologie se définit comme une « science de l'Être en tant qu'être », distincte des sciences particulières - dont l'objet se restreint à une certaine partie de l'être¹³⁰. Bien qu'il soit généralement convenu que la confusion entre ontologie et métaphysique soit présente depuis l'Antiquité grecque, rien n'empêche de considérer les différences majeures entre les acceptions et, parallèlement, de souligner l'opposition entre des axes de recherche bien distincts. Comme le fait remarquer Élie During : « Le mot "métaphysique" révèle ainsi dès l'origine, plutôt qu'il ne la masque, la tension qu'on a dite entre l'universalité de l'être et la primauté d'une région éminente à partir de laquelle il se déterminerait dans sa totalité : science de l'être comme tel, science de l'être séparé et premier.¹³¹ » Or, prise à distance, l'idée d'une science implique un savoir ou une connaissance fondée sur l'analyse, le raisonnement et la démonstration. Il nous semble alors d'autant plus contradictoire d'opter pour une conception essentialiste-réaliste, privilégiant des assertions souvent arbitraires au sujet de la véritable nature des objets du monde.

Cependant, chez Aristote, la science à laquelle réfère l'ontologie se distingue tant des visées des sciences pratiques que des sciences dites poétiques¹³². Il s'agit avant tout d'une science théologique qui, néanmoins, répond comme les sciences physiques et mathématiques à la condition théorétique. C'est précisément ce cadre

¹²⁸ Notons que le nominalisme rapporte tous concepts et idées générales à nos usages terminologiques, d'où l'emploi de l'expression « terminisme » pour désigner un nominalisme radical.

¹²⁹ Parallèlement au « discours », le *logos* renvoie aussi au « langage ».

¹³⁰ Didier Ottaviani, « Ontologie », *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse – CNRS, 2006, p. 580.

¹³¹ Élie During, *La métaphysique*, Paris, Flammarion, 1998, p. 26.

¹³² Rappelons que les sciences pratiques réfèrent à l'économie, à l'éthique et à la politique alors que les sciences poétiques réfèrent à toute activité visant la production d'œuvres.

théorétique qui est repris par la philosophie analytique et à laquelle échappe pour une grande part la métaphysique continentale qui investit davantage le champ de la théologie spéculative. En effet, le qualificatif « théorétique » a pour objet la connaissance et se définissait déjà chez Aristote en opposition à la pratique, rejoignant dans son sens général la démarche théorique, mais plus spécifiquement une théorie de la connaissance. Il est par ailleurs intéressant que le domaine de *la théorétique* se définisse comme une théorie de la connaissance qui renonce aux considérations ontologiques, au sens où toute chose doit se ramener à la connaissance et non à une dimension transcendante, extatique. Considérée comme telle, la théorétique ne va pas à l'encontre de la discursivité associée au *logos* de l'ontologie aristotélicienne ; elle rend compte d'une dimension épistémologique qui lui est inhérente, notamment par ses croisements multiples avec la théorie de la connaissance.

L'approche privilégiée par la tradition analytique en matière d'ontologie rejoint cette volonté théorétique, ce qui est loin de surprendre lorsque nous considérons la préoccupation pour le champ linguistique et la congruence effective de l'épistémologie et des théories de la connaissance dans l'histoire de la philosophie analytique. À ce sujet, Jean-Gérard Rossi précise que

[...] la critique de l'ontologie traditionnelle a en fait ouvert la voie à une nouvelle ontologie [...] - philosophie qui loin de replier les catégories de l'être sur celles du discours permet par une analyse des catégories du discours de libérer la réflexion des contraintes, des habitudes et des réflexes des discours convenus de la pensée standard.¹³³

On remarquera d'ailleurs que ce point de vue privilégiant l'analyse catégorielle et discursive va de pair avec la logique entendue comme langage - dans la mesure où le

¹³³ Jean-Gérard Rossi, *Le problème ontologique dans la philosophie analytique*, op. cit., p. 10.

langage est envisagé dans un axe syntaxique¹³⁴ - et sous condition qu'elle dépasse la seule fonction de calcul des propositions - sans quoi elle serait ontologiquement faible ou neutre¹³⁵. C'est de prime abord une analyse logique procédant de la théorie de la quantification qui peut rejoindre une prétention véritablement ontologique¹³⁶. La théorie de la quantification, qui est en soi irréductible à la logique, traite des *règles* qui régissent le calcul des prédicats - et non le seul calcul des propositions - et porte donc sur la structure des prédicats; elle opère au niveau de la *caractérisation* des diverses catégories, des divers types d'entités, et non plus seulement au niveau de la catégorisation, c'est-à-dire de la « [...] constitution de systèmes d'objets répartis en catégories et souvent appelés "ontologies".¹³⁷ » Le problème ontologique engage dans cette perspective une réflexion sur la caractérisation des catégories par une évaluation critique des critères inhérents à cette caractérisation même¹³⁸. L'attention n'est donc pas dirigée sur la constitution d'ontologies nouvelles, mais sur le problème ontologique en soi, ce qui d'ailleurs participe pleinement d'une démarche épistémologique. En invoquant la nécessité d'établir des références, la théorie de la quantification peut ainsi présenter des extensions d'ordre sémantiques elles-mêmes soumises à une évaluation critique visant à échapper à la spéculation arbitraire.

Partant, la théorie de la quantification ouvre sur une des problématiques premières de l'ontologie analytique, abordée à son plus haut niveau d'abstraction et de généralité : la question des particuliers et des universaux¹³⁹. S'il est en principe possible de développer une ontologie analytique descriptive, cette dernière serait de

¹³⁴ Rappelons que mis à part l'axe syntaxique, le langage peut être abordé sous un angle sémantique ou encore pragmatique.

¹³⁵ Jean-Gérard Rossi, *Le problème ontologique dans la philosophie analytique*, op. cit., p. 25.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 27. On notera que Rossi privilégie l'appellation plurielle « universels » pour traiter de la notion des universaux. Rappelons que le problème des universaux, dont les philosophes scolastiques médiévaux sont à l'origine, réfléchit la possibilité d'appliquer des concepts à tous les individus d'un même genre ou d'une même espèce.

moindre degré que la réflexion sur le problème ontologique des particuliers et des universaux qui, plus détachée de la dimension empirique, s'accorde à l'observation première de notre manière d'appréhender le réel, notamment par la structure du langage, ou à l'observation de la correspondance de nos concepts à la réalité¹⁴⁰. Une autre voie envisageable pour une ontologie analytique serait alors de considérer les tensions épistémologiques qui se dégagent de la confrontation de ces options théoriques, ainsi que les perspectives d'ouverture qui en découlent. Il s'agirait dans ce dernier cas d'une méta-ontologie analytique. Il convient encore de rappeler que, malgré une certaine perméabilité des deux sphères, l'ontologie ne se réduit pas à la logique, car son objet central demeure somme toute la question de l'être.

Compte tenu de ces possibilités d'investigation, et de toutes les variations conceptuelles qui peuvent s'en dégager, il est possible de retracer des préoccupations d'ordre ontologique tant chez Wittgenstein, Quine, Ramsey, Strawson, Davidson, Kripke, pour ne nommer que les figures les plus connus, que chez des philosophes analytiques se situant plus ouvertement dans le domaine de l'ontologie, comme David Lewis et David Armstrong. Si Lewis, que l'on reconnaît principalement pour ses recherches sur le réalisme modal, fait figure de franc-tireur, Armstrong a quant à lui proposé une interprétation ontologique, notamment à partir des réflexions de Frege en philosophie des mathématiques, qui a l'avantage, comme nous le verrons plus loin, d'être opératoire pour une approche ontologique particulière de l'esthétique, celle de l'immanentisme.

¹⁴⁰ On voit bien comment la querelle des universaux rejoint le débat réalisme/anti-réalisme. Dans cette perspective, une position comme celle du conceptualisme souligne l'amplitude de la problématique. Comme le note Robert Nadeau, le conceptualisme est la doctrine « [...] selon laquelle il existe des universaux, qui sont cependant des créations de l'esprit humain et auxquels rien ne correspond hors de l'esprit. En ce sens, le conceptualisme est souvent considéré comme une doctrine du juste milieu, intermédiaire entre le réalisme et le nominalisme. » Robert Nadeau, « Conceptualisme », *Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie*, op. cit., p. 77.

On notera du reste que malgré la prégnance du problème ontologique dans la philosophie analytique, celui-ci est rarement abordé de manière affirmée ; une lecture centrée sur les contenus théoriques est en ce sens plus révélatrice de la portée ontologique des propositions analytiques que les bases intentionnelles des auteurs. Nous observerons d'ailleurs que certains philosophes se positionnent ouvertement à l'encontre de l'ontologie – entendue au sens traditionnel – ce qui, d'un point de vue historique, pourrait participer d'une volonté de réaffirmer la rupture, voire la présumée révolution philosophique de l'approche analytique amorcée dans la première moitié du XX^e siècle. Ceci pourrait expliquer en partie pourquoi les propositions aux visées manifestement ontologiques se sont multipliées depuis la seconde moitié du XX^e siècle dans ce domaine, et surtout pourquoi nous accordons en règle générale les percées ontologiques uniquement à la philosophie analytique contemporaine, voire à la philosophie post-analytique.

2.1.3 Les approches ontologiques dans l'esthétique analytique anglo-saxonne

Nous avons souligné, dans notre premier chapitre, que l'essor de l'esthétique analytique est redevable au changement de paradigme opéré par la philosophie analytique, notamment en réaction à la philosophie dite continentale. Suivant cette idée, nous avons reconnu que les premiers développements substantiels de l'esthétique analytique rejoignaient une volonté commune d'échapper aux prémisses évaluatives et spéculatives de l'esthétique traditionnelle. On se rappellera qu'en soutenant l'impossibilité logique de définir l'art ou son essence selon des propriétés nécessaires et suffisantes, Morris Weitz propose dès les années cinquante de recentrer la réflexion esthétique sur le type de concept qu'est l'art. L'influence de la notion wittgensteinienne des « ressemblances de famille » est déterminante à cet égard pour Weitz et donne le ton à l'avènement de l'esthétique analytique, en situant les problématiques au niveau d'une réflexion sur les classes et les catégories. Nous avons

également convenu qu'à partir de ce déplacement théorique, différentes positions esthétiques se développent au cours de la seconde moitié du XX^e siècle. Si la plupart de ces propositions interrogent la définition conceptuelle de l'art, certaines s'inscrivent plus directement dans une optique ontologique en partageant l'objectif de cerner des paramètres définitoires susceptibles de rejoindre une conception axiomatique de l'art. Plus précisément, dès les années soixante, des philosophes tels Jerrold Levinson, Gregory Currie, Eddy Zemach, Joseph Margolis, Richard Wollheim, Arthur Danto et Noël Carroll vont réintégrer, suivant des perspectives variées, des réflexions d'ordre ontologique sur le statut de l'œuvre d'art tout en restant fidèles aux exigences méthodologiques de la philosophie analytique.

On notera toutefois qu'en étant plus ciblé, ce type d'entreprise en esthétique dépasse parfois le seul cadre du problème ontologique ou méta-ontologique tel qu'entendu en philosophie analytique. De toute évidence, l'approche appliquée aux problématiques de l'esthétique analytique est bien plus ciblée. La précision apportée par Roger Pouivet pour différencier le type d'ontologie qui y est pratiqué est éclairante pour notre propos :

L'ontologie pose la question de savoir ce qui existe. L'ontologie de l'œuvre d'art relève de l'ontologie appliquée. Elle pose la question de savoir si les œuvres d'art existent et si oui quelle est leur nature.¹⁴¹

Nous pouvons relever ici que l'ontologie appliquée peut également répondre à une extension de la théorie de la quantification à la construction d'ontologies régionales¹⁴². En fait, nous remarquerons qu'une lecture existentielle de la théorie de la quantification « [...] admet une interprétation "objectuelle" qui suppose que le domaine de valeur est composé d'objets auxquels on assigne un statut quelconque de

¹⁴¹ Roger Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 15.

¹⁴² Jean-Gérard Rossi, *Le problème ontologique dans la philosophie analytique*, op. cit., p. 27.

réalité.¹⁴³ » La question de l'art ne pouvant échapper à celle de l'œuvre, le champ de l'esthétique semble prédéterminé pour une telle interprétation. En effet, le *domaine de valeur* des problématiques ontologiques en esthétique analytique revient systématiquement aux œuvres d'art, ce qui ramène plusieurs thèses à une « ontologie des propriétés »¹⁴⁴, notamment par des considérations d'ordre sémantique, interrogeant le contenu de la notion d'œuvre. Ainsi, sur la base de l'analyse du concept « art », la question ontologique dans l'esthétique analytique anglo-saxonne participerait tant de la fonction générale de caractérisation catégorielle de la théorie de la quantification que de son interprétation existentielle visant l'application d'un statut ontologique à des objets donnés. En pratique, ces propositions peuvent pourtant privilégier différentes perspectives théoriques, selon que l'attention est portée au concept d'œuvre d'art dans sa dimension plus structurelle ou plus objectale.

Dans une telle optique, on pourrait s'interroger à savoir si toutes les thèses en esthétique analytique relèvent à leur manière d'une réflexion d'ordre ontologique et s'il faut y voir une forme de relativisme ontologique en esthétique. Nous rappellerons cependant que les développements de l'esthétique analytique ont donné lieu à des problématiques nettement plus étroites que la question de la définition du concept d'œuvre d'art. Par exemple, les débats relatifs aux paramètres pragmatiques de la reconnaissance de l'œuvre ou encore centrés sur les conditions de l'usage de certaines notions comme « le laid » ou « la fiction » ne sont pas toujours investis de cette dimension ontologique interrogeant directement l'identité de l'œuvre.

Par contre, il serait possible de rapporter certaines idées fondamentales d'un philosophe comme Nelson Goodman, qui avait clairement affirmé vouloir se détacher de toute perspective essentialiste en esthétique, au problème ontologique, voire méta-

¹⁴³ Denis Vernant. « Quantification ». *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Paris. Larousse – CNRS, 2006, p. 685.

¹⁴⁴ Jean-Gérard Rossi, *Le problème ontologique dans la philosophie analytique*, *op. cit.*, p. 28.

ontologique. Suivant son intérêt pour le fonctionnement de l'art, et dans un esprit vivement nominaliste, Goodman a insisté sur son désengagement face à la question de la nature ontologique des œuvres. Nous avons déjà évoqué que son rejet de la question « Qu'est-ce que l'art ? » et sa réflexion sur la question « Quand y a-t-il art ? » sont tributaires de ce refus de l'essentialisme. Cependant, comme le rapporte Roger Pouivet, si « Goodman dit lui-même que "ce que les œuvres *sont* dépend en dernier ressort de ce qu'elles font" [...]»¹⁴⁵, cela revient précisément à énoncer un critère ontologique. Du moins, par sa contribution à la caractérisation du type d'entité que sont les œuvres d'art, on peut considérer que Goodman contribue à l'acception analytique de l'ontologie qui, rappelons-le, va à l'encontre de la démarche essentialiste et spéculative de l'ontologie traditionnelle. On observera, par exemple, que le fondement théorique de l'identité sémiotique de l'œuvre comprend des paramètres de reconnaissance du fonctionnement symbolique spécifique de l'art (les « symptômes esthétiques »). Dans la mesure où l'on tient uniquement compte du contenu théorique et analytique de l'esthétique goodmanienne, et non des dispositions intentionnelles du philosophe, le découpage catégoriel entre arts allographiques et arts autographiques rejoint également un engagement ontologique. En effet, cette distinction fondamentale qui départage les arts fondés sur des systèmes notationnels (arts allographiques) et les arts reposant sur la notion d'authenticité - et pouvant donc être contrefaits - (arts autographiques) développe précisément un cadre de référence permettant de caractériser les catégories du concept « art »¹⁴⁶. De plus, en mettant à jour les nuances et les exceptions qui confrontent la division première entre les arts allographiques/autographiques, Goodman évalue la viabilité épistémologique de sa proposition, dépassant ainsi le strict cadre d'une ontologie descriptive.

¹⁴⁵ Roger Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 91. La citation de Goodman est tirée de « L'art en action », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, p. 7.

¹⁴⁶ Soulignons que cette catégorisation binaire des arts comprend un certain nombre de nuances et d'exceptions qui, loin de remettre en cause sa validité première, démontrent sa flexibilité théorique.

L'ouverture des esthéticiens analytiques à l'art contemporain, mais aussi aux arts non visuels, comme la musique, mérite un intérêt particulier dans le cadre d'une réflexion ontologique. La contribution de Jerrold Levinson en ontologie de l'œuvre musicale est en ce sens primordiale, puisqu'elle comprend une définition de l'art entièrement fondée sur l'environnement historique de l'œuvre et sur les intentions de l'artiste tel qu'il a créé une œuvre donnée à un moment donné (l'œuvre x au moment t). Le facteur historique est ainsi déterminant dans la relation de l'œuvre aux créations artistiques qui lui sont antérieures, mais aussi à toute l'histoire culturelle, sociale et politique qui la précède et qui fonde le contexte particulier prévalant au moment de sa création. Cette relation pourrait être envisagée comme une donnée externe influant sur la structure et les attributs esthétiques et artistiques de l'œuvre, donnant lieu à une théorie socio-historique relativiste, sans lieu commun avec une quelconque définition axiomatique de l'art ; mais comme le fait remarquer Roger Pouivet : « L'œuvre n'est alors pas relative à son contexte, *dans* un contexte, mais le contexte est *dans* l'œuvre, qui le contient.¹⁴⁷ » La question de l'intention est ici nécessairement engagée dans le concept d'art, puisque la relation entre la structure de l'œuvre et le contexte de création ne peut se passer des propriétés intentionnelles relatives à un artiste donné. Les variables historiques et intentionnelles se révèlent ainsi comme des éléments constitutifs de la notion d'œuvre, contribuant activement à sa caractérisation conceptuelle¹⁴⁸. Ces variables seront particulièrement effectives dans les théories esthétiques françaises, et ce de façon marquée chez Gérard Genette et Roger Pouivet.

La définition de Levinson est également tributaire de la distinction entre les catégories de type implicite et de type initié. Si la première catégorie se rapporte aux structures générales, abstraites et consistantes de possibilités (figures géométriques,

¹⁴⁷ Roger Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 44.

¹⁴⁸ Dans le cas plus spécifique de la musique, il y a également chez Levinson une attention particulière portée aux moyens d'exécution, ces derniers participant au même titre que les paramètres historico-intentionnels dans la constitution de l'œuvre sonore. Les moyens d'exécution impliquent aussi des indications préalables relatives aux instruments et à leurs propriétés sonores.

série de mouvements aux échecs, relations de parenté, phrase, etc.), la seconde catégorie, qu'il privilégiera pour sa définition de l'oeuvre, suppose à nouveau un acte intentionnel d'une espèce déterminée (par exemple, l'énonciation d'une phrase X au moment t)¹⁴⁹. Toutefois, dans la lignée théorique de Richard Wollheim, Levinson accepte la thèse dualiste selon laquelle la distinction entre type et occurrence oblige à considérer que ce qui vaut pour la peinture et la sculpture ne vaut pas pour la musique et la littérature¹⁵⁰. La musique et la littérature peuvent cependant procéder comme types structurels, et ce malgré le fait qu'ils ne peuvent être appréhendés que par instanciations¹⁵¹. Il y a donc une différence établie entre la catégorie des objets abstraits (musique et littérature) et celle des entités singulières (peinture et sculpture). On peut remarquer ici une affiliation avec la distinction goodmanienne entre œuvres allographiques et autographiques mais également, comme nous l'aborderons plus loin, avec les développements de Gérard Genette au sujet des formes d'immanences matérielle et idéales¹⁵².

Les notions de type et d'occurrence ne sont pas sans rappeler le problème des universaux et des particuliers qui est central en ontologie analytique. Certains esthéticiens, comme Joseph Margolis, ont abordé plus directement ce problème. Margolis part du constat selon lequel les universaux ne peuvent être créés, obligeant de considérer que la création artistique ne peut donner lieu qu'à des particuliers¹⁵³. Ce

¹⁴⁹ Roger Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 45.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 41. Voir Richard Wollheim, *L'Art et ses objets*, trad. R. Crevier, Paris, Aubier, 1994, p. 18-22. Soulignons la précision de Wollheim au sujet des notions de type et d'occurrence: « [...] une fois admis que certaines œuvres d'art ne sont pas des *objets* physiques, le problème qui se pose ensuite, et que l'on pourrait formuler en se demandant : "Quelle sorte de choses sont-elles ?", est essentiellement un problème logique. Il consiste à déterminer les critères d'identité et d'individuation propres [...] Je caractériserais le statut de telles choses en disant qu'elles sont (pour employer un terme introduit par Peirce) des "types". Au terme de "type" correspond celui d'"occurrences". (p. 75).

¹⁵¹ Roger Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 41-42.

¹⁵² *Ibid.*, p. 40. Pour un développement de l'analyse levinsonienne des arts auto/allographiques, voir Jerrold Levinson, «Autographic and Allographic Art Revisited», in *Music, Art and Metaphysics*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1990, p. 89-106.

¹⁵³ Joseph Margolis, « The Ontological Peculiarity of Works of Art ». *Aesthetics and the Philosophy of Art, The Analytic Tradition, An Anthology*. Oxford, Blackwell, 2004, p. 74. Rappelons que la première édition de l'article parut dans le *Journal of Aesthetics and Art Criticism* en 1977.

qui est rejeté n'est pas l'existence des universaux en général, mais seulement leur usage conceptuel dans le contexte d'une réflexion ontologique sur les œuvres d'art. Chez Margolis, c'est une distinction entre *type* et *emblème*¹⁵⁴ qui est privilégiée, dans la mesure où il s'agit de remettre en question la conception selon laquelle le terme *type* désigne « des particuliers abstraits d'un genre qu'on peut exemplariser¹⁵⁵ », l'*emblème* correspondant à l'exemplaire concret du *type* en question. S'il est convenu que l'artiste ne crée que des particuliers, on pourrait imaginer que celui qui, par exemple, produit un nouveau genre d'art crée un type – un particulier abstrait. Toutefois, comment serait-il possible de considérer la création de ce nouveau particulier-type sans considérer l'emblème, c'est-à-dire l'exemplaire de ce type ? Il est en effet nécessaire qu'il y ait une œuvre réalisée, *exemplarisée*¹⁵⁶, pour qu'on puisse attribuer à un artiste la création d'un nouveau genre, d'un nouveau particulier-type. Dans le cas contraire, donc en l'absence de particuliers-emblèmes, nous n'aurions aucun moyen d'identifier l'existence du type¹⁵⁷.

C'est au niveau de la relation particulière entre emblème et objet physique que Margolis se démarque plus radicalement. Partant du constat que les artistes ne créent pas toujours des objets physiques lorsqu'ils créent des emblèmes-d'un-type, c'est-à-dire des œuvres, donc des particuliers¹⁵⁸, il en vient à une première constatation : les emblèmes ne doivent pas être confondus avec des objets physiques. Ainsi, ce qui

¹⁵⁴ Nous reprenons ici la traduction de Danielle Lories du terme *token*, issu du lexique peircéen. Joseph Margolis, « La spécificité ontologique des œuvres d'art », *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 2004, p. 211-219.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 212.

¹⁵⁶ Joseph Margolis, *ibid.*, p. 211-219. Nous suivons la traduction de Danielle Lories du terme *instantiate* pour *exemplariser*.

¹⁵⁷ C'est spécifiquement à ce stade du raisonnement que Margolis situe l'ambiguïté de la distinction entre *type* et *emblème*. Suivant la dépendance ontologique entre les deux termes, « [...] il est incohérent de vouloir comparer les propriétés de particuliers-emblèmes réels et de particuliers-types [...] », car on ne pourrait y observer autre chose qu'une comparaison entre emblèmes-d'un-type. *Ibid.*, p. 215.

¹⁵⁸ Peter Lamarque et Stein Haugom Olsen (éd.), *op. cit.*, p. 75. L'exemple sur lequel insiste Margolis est celui des ready-mades de Duchamps : ce qui est créé n'est pas à un objet physique. et pourtant il peut s'agir d'emblèmes-d'un-type.

permet de reconnaître une œuvre d'art et de la différencier d'un objet physique identique réside dans le fait que les œuvres d'art sont « des entités culturellement émergentes¹⁵⁹ », possédant des propriétés intentionnelles que les objets, dans leur seule matérialité, ne peuvent présenter. C'est donc en *incarnant*¹⁶⁰ ces propriétés intentionnelles - et Margolis ajoute au détour les propriétés fonctionnelles - que les œuvres peuvent être distinguées. On ne peut cependant penser l'œuvre sans l'entité physique indépendante dans laquelle elle s'incarne, que ce soit sous la forme de mots, d'objets ou de séquences sonores. Ainsi, le caractère indispensable de l'*objet*, entendu au sens large, fait partie intégrante de cette conception ontologique de l'œuvre d'art.

Nous pouvons concevoir une extension théorique similaire du côté d'Arthur Danto, dont nous avons évoqué la théorie dans notre premier chapitre. Chez Danto, la fonction déterminante du cadre théorique et historique du « monde de l'art » est doublée d'une fonction transfigurative qui permet à une œuvre de se démarquer d'un objet qui lui est physiquement et perceptuellement identique. La fonction transfigurative opère une distinction ontologique par laquelle l'objet n'est plus un simple artefact, mais possède des propriétés esthétiques *invisibles*, le faisant accéder au statut d'œuvre d'art. C'est l'œuvre seulement qui, par sa différence conceptuelle, peut générer un horizon d'interprétations. La fonction transfigurative permettant à Danto de rapporter l'œuvre à la chose physique tient uniquement au « *est de l'identification artistique* », qui est à ne pas confondre avec le « est » de l'incarnation chez Margolis¹⁶¹. Comme le note Eddy Zemach, il s'agit là encore d'une théorie sans valeur explicative sur la nature exacte du fonctionnement de la transfiguration en tant que telle. Cette imprécision est d'autant plus frappante lorsque Danto écrit que la fonction transfigurative « [...] s'apparente à l'identification *magique*, comme dans le

¹⁵⁹ Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, op. cit., p. 218.

¹⁶⁰ Le terme employé par Margolis est *embodiment*, que nous avons traduit, en accord avec Lories, par *incarnation*.

¹⁶¹ Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, op. cit., p. 205.

cas de l'homme qui déclare que la poupée de bois à laquelle il inflige des blessures avec des aiguilles est son ennemi.¹⁶² »

Pour l'esthétique française, les recherches de Levinson, Margolis, Danto, et bien entendu Goodman auront un impact décisif sur l'élaboration de nouveaux cadres d'analyse ontologique. Il aurait en fait été possible de rapporter avec plus de précision les contributions majeures d'auteurs tels Richard Wollheim, Gregory Currie, Noël Carroll ou Eddy Zemach, mais nous tenions à présenter uniquement les figures les plus influents sur les esthétiques respectives de Gérard Genette et Roger Pouivet. Ces dernières, comme nous aurons l'occasion de le rappeler, ont retenu de l'esthétique analytique anglo-saxonne tant les paramètres généraux d'un engagement ontologique centré sur la définition du type d'entité que sont les œuvres d'art que certaines perspectives plus ciblées relatives à cette forme d'ontologie appliquée.

2.2 L'ontologie de l'œuvre d'art dans l'esthétique analytique française

Nous avons précédemment souligné la filiation de la notion d'ontologie, entendue en un sens traditionnel, à l'esthétique continentale. Selon une perspective historique, les développements de l'esthétique en France rendent compte de cet état de fait sans pourtant s'y réduire. Que des réflexions abordant la question de l'ontologie de l'œuvre aient vu le jour dans l'esthétique contemporaine en France peut ainsi sembler aller de soi. Pourtant, les thèses de Gérard Genette et de Roger Pouivet, publiées au cours des années quatre-vingt-dix en France, s'inscrivent dans

¹⁶² *Ibid.* Nous pouvons nous interroger sur le choix terminologique de Margolis et Danto pour déterminer ces processus par lesquels l'être des œuvres se manifeste ; *incarnation* et *transfiguration* ne peuvent manquer de nous rappeler un vocabulaire théologique, et par extension phénoménologique, ce qui n'est pas coutume en esthétique analytique. Danto rapproche d'ailleurs cette notion de transfiguration de la transfiguration *mythique*, de l'identification *religieuse* et l'identification *métaphorique*. On remarquera aussi que le titre de l'ouvrage de Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, t. I : Immanence et transcendance*, participe de ce champ lexical.

une perspective ontologique sans néanmoins tendre vers une approche phénoménologique ou plus généralement spéculative. Comme nous aurons l'occasion de le démontrer d'un point de vue épistémologique, ces deux auteurs participent davantage à une démarche analytique.

Une des contributions majeures de Gérard Genette est *L'Œuvre de l'art*, dont le premier tome, *Immanence et transcendance*¹⁶³, parut en 1994 ; le second tome, *La relation esthétique*, fut publié trois ans plus tard. Nous allons principalement nous intéresser au premier tome du fait que Genette y introduit et y justifie sa conception ontologique de l'œuvre d'art, essentielle pour notre analyse. Roger Pouivet a, quant à lui, développé de nombreuses réflexions sur l'esthétique analytique et travaille fréquemment en collaboration avec Jean-Pierre Cometti et Jacques Morizot à la traduction et à l'analyse des textes fondamentaux de l'esthétique analytique anglo-saxonne. Son ouvrage *L'ontologie de l'oeuvre d'art*¹⁶⁴ se veut un survol des problématiques ontologiques dans le champ de l'esthétique analytique en partant des explorations de thèses platoniciennes jusqu'aux théories nominalistes les plus radicales. Pourtant, tout au long de son livre, il prend position et soutient vivement une conception immanentiste des oeuvres d'art, dont la spécificité ontologique nous intéressera au premier chef.

2.2.1 Gérard Genette : pour une ontologie restreinte de l'œuvre d'art

Dès l'introduction du premier tome de *L'Œuvre de l'art*, Genette pose les prémisses de son enquête: « [...] une oeuvre d'art est un objet esthétique intentionnel [...] »¹⁶⁵. Une formulation équivalente est posée comme suit: « [...] une

¹⁶³ Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, tome I : Immanence et transcendance*, op. cit.

¹⁶⁴ Roger Pouivet, *L'ontologie de l'oeuvre d'art*, op. cit.

¹⁶⁵ Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, tome I : Immanence et transcendance*, op. cit., p. 10.

oeuvre d'art est un artefact (ou produit humain) à fonction esthétique.¹⁶⁶ » On notera que, dans la première définition, « objet esthétique » signifie « objet en situation de produire un effet esthétique ». La transposition de la notion « d'objet intentionnel » en « artefact » découle du fait qu'il est impossible qu'un artefact soit une production non intentionnelle et qu'inversement, tout objet intentionnel, contrairement aux objets naturels, est nécessairement un artefact. Ainsi, un artefact à fonction esthétique comprend l'intention de produire un effet esthétique, ce qui renvoie à la notion « d'objet esthétique intentionnel ».

Partant de cette définition de l'oeuvre comme artefact à fonction esthétique, Genette se positionne dans une ontologie restreinte. Cette restriction volontaire à l'égard du concept d'ontologie s'explique par le désir de se détacher du poids référentiel que la tradition philosophique a conféré au terme « ontologie ». Genette semble davantage en faveur d'une approche analytique, qu'il décrit dans le deuxième tome de *L'Œuvre de l'art* comme un courant qui a le mérite :

[...] d'articuler des propositions, acceptables ou non, mais au moins intelligibles, au détriment de l'encombrante tradition de ce que Schopenhauer appelait une " métaphysique du Beau ", et que Jean-Marie Schaeffer a justement qualifié de "théorie spéculative de l'art", de Novalis à Heidegger ou Adorno[...] où je ne trouve le plus souvent que proclamations invérifiables et passablement connotées d'idéologie antimoderniste, et glorifications exaltées de la puissance de révélation ontologique, ou de subversion révolutionnaire, des oeuvres. Le plus grand tort qu'on puisse faire à l'art est sans doute d'en surestimer le rôle [...]¹⁶⁷

On comprendra donc que l'ontologie telle que la conçoit Genette veut totalement échapper à une approche spéculative et, par extension, essentialiste. D'ailleurs, le point de vue adopté est décrit comme étant « *(onto)logique* », retenant le préfixe « onto », qui se rapporte à « l'être », afin d'alléger les présuppositions auxquelles

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Gérard Genette. *L'Œuvre de l'art, La relation esthétique, op. cit.*, p. 10-11.

renvoie ce mot et de mettre l'accent sur le caractère logique¹⁶⁸ du statut des oeuvres. Cette attention illustre d'autant plus un point de vue analytique qui, comme nous l'avons noté, est en lien étroit avec l'analyse logique. Soulignons aussi que traiter d'*(onto)logie* renvoie directement aux modes d'existence des œuvres, puisque ces derniers englobent la définition de l'œuvre, sa valeur constitutive, comme artefact à fonction esthétique. Toujours selon Genette, mis à part certaines exceptions, il est difficile, voire impossible, de décrire l'existence d'un objet sans traiter de sa fonction¹⁶⁹.

Les « modes d'existence » des oeuvres se rapportent dans un premier temps à ce qui, dans le fonctionnement des œuvres, demeure invariable selon que cette fonctionnalité soit esthétique, pratique, ou autre. En d'autres termes, on pourrait dire qu'il s'agit de leur existence physique, mais Genette préfère le terme « extrafonctionnel », puisque selon lui, et à juste titre, l'acception générale du terme « physique » qualifie mal des oeuvres dont le caractère d'objet n'est pas strictement matériel, comme les oeuvres littéraires ou les pièces musicales par exemple¹⁷⁰. C'est justement à partir de cette distinction entre art à manifestation matérielle ou idéale, et en lien étroit avec la distinction goodmanienne des oeuvres autographiques et allographiques, que Genette va développer sa conception des modes d'existence des oeuvres d'art autour des notions d'objets d'immanence matérielle et d'immanence idéale. On retrouvera d'ailleurs la dénomination de « régime d'immanence autographique ou allographique¹⁷¹ », ce qui rend compte de la transposition conceptuelle établie à partir du découpage goodmanien. En élaborant

¹⁶⁸ Toujours entendu dans le sens de « logos », c'est-à-dire de discours, de langage.

¹⁶⁹ Gérard Genette. *L'Œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, op. cit., p. 13-14.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 32.

de cette façon des distinctions ontologiques plus affinées, Genette partage et développe le pluralisme ontologique de Goodman¹⁷².

Une partie de ce développement tient au fait que les oeuvres allographiques connaissent à elles seules deux modes d'existence ontologiquement distinctes: l'immanence idéale, qui implique les propriétés constitutives de l'oeuvre (par exemple une partition), et la manifestation physique, qui confère les propriétés contingentes, propres à chaque manifestation de l'oeuvre (par exemple une exécution)¹⁷³. L'immanence des oeuvres allographiques est également à ne pas confondre avec le premier mode de transcendance, c'est-à-dire avec les immanences plurielles, qui concernent différentes versions d'une oeuvre, procédant d'une différenciation volontaire de la part de l'artiste ou encore lorsque qu'une oeuvre agit à travers plusieurs objets différents, mais étroitement liés¹⁷⁴.

Selon Genette, la transcendance recouvre : « [...] toutes les manières, fort diverses et nullement exclusives les unes des autres, dont une oeuvre peut brouiller ou déborder la relation qu'elle entretient avec l'objet matériel ou idéal en lequel, fondamentalement, elle consiste [...]»¹⁷⁵. La transcendance peut procéder, comme nous l'avons mentionné précédemment, par pluralité d'immanence, mais aussi par manifestation partielle, c'est-à-dire lacunaire ou indirecte, ou encore par pluralité opérable, qui correspond à l'oeuvre plurielle, « [...] comme ce qui agit diversement, selon les contextes, à travers le même objet.¹⁷⁶ » La transcendance peut aussi s'incarner plus largement dans la relation esthétique particulière que l'on entretient avec les oeuvres d'art, au-delà de la présence et du cadre spécifique des objets.

¹⁷² Marie D. Martel. « Genette ou Goodman, ou la transcendance dans l'oeuvre littéraire », *Philosophia Scientiae*, vol. 2, <http://philosophiascientiae.free.fr/vol2/martel.pdf>

¹⁷³ Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, tome I : Immanence et transcendance*, *op. cit.*, p. 105.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 187.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 185.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 286.

Puisqu'elle seconde en quelque sorte l'immanence de l'objet matériel ou idéal, la transcendance semble participer de la définition ontologique globale de l'oeuvre, mais seulement par extension, sur un plan secondaire et complémentaire comparativement à l'immanence¹⁷⁷. Cependant, différentes interprétations de l'implication de la notion de transcendance dans l'ontologie restreinte de Genette peuvent se confronter à la lecture du premier tome de *L'Œuvre de l'art*. Dans un article consacré principalement à ce problème¹⁷⁸, Marie D. Martel soutient la possibilité de repérer deux types d'interprétations de la transcendance chez Genette. La première, l'interprétation faible, suit notre point de vue selon lequel la transcendance participerait de manière subsidiaire à l'immanence dans la conception ontologique de l'oeuvre d'art, puisqu'il serait éventuellement possible, comme le suggère Genette, de conceptualiser une immanence sans transcendance¹⁷⁹.

La seconde lecture, favorise par Martel, se rapporte à une interprétation forte de la transcendance et engage une acceptation littérale des propos de Genette lorsque celui-ci affirme que le mode de transcendance est *dérivé* du mode d'immanence. Martel propose ainsi de considérer que « [...] la transcendance est "dérivée" dans le sens où, précisément, les propriétés de transcendance transcendent, c'est-à-dire qu'elles émergent, surviennent sur l'immanence.¹⁸⁰ » La conséquence immédiate de cette seconde lecture implique une équivalence de statut entre les propriétés d'immanence et les propriétés de transcendance. Les deux modes d'existence seraient dès lors de part et d'autre inhérentes à la définition ontologique de l'oeuvre d'art. De plus, toujours selon Martel, si Genette ne peut concevoir une transcendance sans immanence, cela dénote une évidente dépendance ontologique entre les deux modes

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 185.

¹⁷⁸ Marie D. Martel. « Genette ou Goodman, ou la transcendance dans l'oeuvre littéraire », *loc. cit.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

d'existence de l'œuvre¹⁸¹. Or, rien ne permet de tenir cet argument comme étant plus valable que l'interprétation faible de la transcendance, car Martel opère un déplacement dans l'acception du terme « dérivé » sans tenir compte du contexte exact dans lequel l'emploie l'auteur. Dans les faits, comme nous l'avons évoqué, Genette affirme que « [...] la transcendance est un mode second, dérivé, un complément, parfois un supplément palliatif à l'immanence.¹⁸² » Cette conjoncture lexicale semble clairement laisser entendre que la transcendance tient une position qui n'est pas du même ordre que celle de l'immanence. Par contre, Genette ajoute que « [...] cette secondarité en quelque sorte logique n'entraîne aucune dispense empirique : si toutes les œuvres ne présentent pas toutes les formes de transcendance, aucune [...] n'y échappe entièrement.¹⁸³ » On se rappellera néanmoins que le projet de Genette visait en premier lieu une (*onto*)logie de l'œuvre d'art, avec un accent mis sur la dimension *logique* plutôt qu'empirique de l'entreprise théorique, ce qui joue ici en faveur de l'interprétation faible.

En définitive, dans une approche assez proche de l'esthétique goodmanienne, Gérard Genette concède à la définition fonctionnaliste de l'art une place primordiale dans sa réflexion. Seulement, la perspective ontologique qui est implicite chez Goodman trouve chez Genette une affirmation plus soutenue à travers la question des modes d'existence des œuvres d'art et plus particulièrement dans les régimes d'immanence élaborés suivant la distinction des arts autographiques et allographiques. On notera au passage que, contrairement à Goodman, Genette ne tient pas compte du facteur notationnel dans la définition des arts allographiques ni ne met l'accent sur l'importance de la contrefaçon pour la reconnaissance des arts autographiques. Sa conception de la transcendance implique en outre une dimension

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Gérard Genette. *L'Œuvre de l'art, tome I : Immanence et transcendance. op. cit.*, p. 185.

¹⁸³ *Ibid.*

historico-artistique, rattachée en partie à la reconnaissance de la genèse de l'œuvre, tandis que chez Goodman, la distinction fondamentale allographique/autographique est exempte de toute dépendance à l'endroit de l'histoire de production des œuvres¹⁸⁴. On remarquera néanmoins que les développements et la remise en question de Genette à partir de la catégorisation binaire goodmanienne impliquent un approfondissement du cadre de référence - de la caractérisation - du type d'entité que sont les œuvres, ce qui permet d'observer la reconduction d'un engagement ontologique ainsi que des considérations d'ordre méta-ontologiques.

2.2.2 Roger Pouivet : pour une conception immanentiste de l'œuvre d'art

L'immanentisme soutient qu'il y a bien une nature des choses et que ce qui fait d'une chose ce qu'elle est, c'est-à-dire sa manière d'être, n'est pas séparé de la chose elle-même et ne peut se trouver que dans le monde des idées, dans le monde abstrait, ou seulement dans la pensée humaine¹⁸⁵. La manière d'être d'une chose se reconnaîtrait en fait à un certain mode de fonctionnement, ce qui n'est pas sans rappeler les définitions que nous avons rapportées précédemment à travers les esthétiques respectives de Goodman et Genette.

Selon Pouivet, la conception immanentiste des œuvres d'art procède d'une logique que trois affirmations conjointes mettent en relief. La première formulation stipule : « Les œuvres d'art ne sont pas des entités abstraites instanciées en fonction de moyens d'exécution ou de production, mais certains artefacts possédant une manière d'être propre aux œuvres d'art, non séparable de ces entités elles-mêmes.¹⁸⁶ » L'auteur affirme ensuite : « Les œuvres d'art sont des artefacts qui

¹⁸⁴ Marie D. Martel. « Genette ou Goodman, ou la transcendance dans l'œuvre littéraire ». *loc. cit.*

¹⁸⁵ Roger Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art, op. cit.*, p. 53.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 77.

fonctionnent esthétiquement. Ce fonctionnement esthétique suppose certaines intentions chez les personnes qui les utilisent.¹⁸⁷ » Le dernier énoncé précise que : « Par analogie avec les substances naturelles, et seulement par analogie, on peut parler de substances artefactuelles. Les oeuvres d'art sont des substances artefactuelles d'une espèce déterminée.¹⁸⁸ » Si l'auteur porte une attention particulière à l'analogie avec les substances naturelles, ce n'est pas dans un sens vaguement métaphorique mais bien littéral, puisque selon lui le terme « analogie » implique une ressemblance et une dissemblance. Les substances artefactuelles partagent ainsi avec les substances naturelles une forme de « persévérance », faisant en sorte qu'elles demeurent attachées à leur catégorie - naturelle ou artefactuelle - tant qu'elles existent ou fonctionnent comme telles. Certains artefacts peuvent d'ailleurs continuer à être considérés comme tels même s'ils ne répondent plus à leur fonction spécifique qui assure leur principe d'activité¹⁸⁹. Ainsi, une montre hors d'usage qui se trouve chez le réparateur sera encore considérée comme une montre ; une œuvre d'art en restauration sera malgré tout considérée comme une œuvre d'art. Une fois de plus, l'intention vient au secours des espèces artefactuelles, puisque nos croyances participent à la possibilité de telles exceptions. C'est aussi l'intention qui définit la dissemblance des artefacts, comme objets sociaux, des choses ou entités naturelles. Suivant certaines intentions, un objet peut devenir un artefact, tandis qu'une chose naturelle ne peut se transformer de la sorte¹⁹⁰. Elle est et restera une chose naturelle. Bref, Pouivet justifie l'emploi du terme « substance » dans la définition de l'œuvre d'art en ayant recours au sens littéral du concept d'analogie. Ceci étant dit, nous pourrions résumer les trois affirmations de Pouivet en avançant que les œuvres d'art sont des substances artefactuelles d'une espèce déterminée qui fonctionnent esthétiquement, suivant certaines intentions.

¹⁸⁷ *Ibid.* Notons que cet énoncé aurait tout aussi bien pu être rapporté par Genette, qui en partage visiblement les prémisses.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁹⁰ *Ibid.*

L'importance de la notion d'intention dans cette conception immanentiste de l'œuvre d'art ne va pas sans un développement théorique qui lui est propre. Pouivet soutient qu'aucun objet n'est intrinsèquement une œuvre d'art, puisque les croyances et les intentions dont dépendent les artefacts sont centrales dans la définition de l'œuvre d'art. Il définit alors le concept « d'intention d'art » comme des intentions qui concernent des objets en tant qu'œuvres d'art¹⁹¹. L'emploi du concept d'« intentions d'art » doit se faire s'il est indispensable, d'une part, pour caractériser le comportement des personnes qui font l'usage de certains objets et, d'autre part, si de telles intentions supposent l'existence d'objets tenus pour des œuvres d'art, c'est-à-dire d'entités ayant une certaine manière d'être¹⁹². Pouivet constate l'évidente circularité de cette définition, mais selon lui, ce cercle n'est pas vicieux. Au contraire, il met en relief le caractère relationnel de l'œuvre d'art et des intentions qui en sont constitutives dans son fonctionnement, et qui sont donc inhérents à sa définition ontologique¹⁹³.

Il est important de souligner que l'approche immanentiste de Roger Pouivet est ouvertement inspirée des travaux de David Armstrong. Chez Armstrong, le rapport entre les choses (les particuliers) et leur manière d'être (les universaux) doit être compris comme un *nexus*, c'est-à-dire un lien plus étroit qu'une relation, donc à comprendre comme un lien non relationnel¹⁹⁴. C'est en ce sens que la conception immanentiste de l'œuvre implique un rejet de l'instanciation au profit d'une imbrication entre la manière d'être des artefacts à fonction esthétiques - au sens où, comme nous l'avons noté, cette fonction comprend un cadre intentionnel - et la notion d'œuvre. La qualification de « substance artefactuelle » rend également

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁹² *Ibid.* Nous avons adopté ici la même présentation que Pouivet par souci de clarté.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 53. Pour un développement de la question du « lien non relationnel », voir David Armstrong, *Universals*, Boulder, Westview Press, 1989, p. 97.

compte d'une filiation avec Armstrong, dans la mesure où la nature du *nexus* est pensée comme étant substantielle.

On retiendra en outre qu'en insistant sur l'impossibilité de séparer les manières d'être des choses auxquelles on les attribue, la conception immanentiste relève d'un réalisme modéré. Autrement dit, conférer aux œuvres un type de fonctionnement à la fois inséparable de leur existence réique et fondée sur des propriétés intentionnelles – qui ressortent de nos croyances à l'égard des œuvres – impose un regard qui n'est que partiellement réaliste. Cette position confronte les a priori de la position anti-réaliste et participe plus généralement à une résurgence du réalisme dans la philosophie analytique. Cependant, nous ne pensons pas qu'elle y échappe entièrement, car la réflexion qu'elle suscite peut être entendue en un sens méta-ontologique, suivant une interrogation sur la tension épistémologique entre différentes manières de concevoir les types d'entités que sont les œuvres. Cette tension se révèle dans l'idée même d'un réalisme modéré, qui comprend une ambiguïté conceptuelle et théorique, à mi-chemin entre le réalisme et l'anti-réalisme, ce qui n'est pas sans rappeler une attitude conceptualiste, à mi-chemin entre le réalisme et le nominalisme - qui est fondamentalement anti-réaliste.

2.3 Résurgence de l'ontologie analytique dans l'esthétique française

Les propositions ontologiques de Gérard Genette et de Roger Pouivet contribuent à la spécificité de l'esthétique analytique française selon deux axes complémentaires, soit la rupture radicale avec l'approche métaphysique de l'esthétique continentale et le partage du cadre théorique et conceptuel de l'esthétique analytique anglo-saxonne. Outre les prémisses méta-ontologiques qui caractérisent les positions de Genette et Pouivet, nous verrons comment l'ontologie restreinte et

l'immanentisme s'inscrivent dans le développement contemporain de l'esthétique analytique.

2.3.1 L'esthétique analytique dans le contexte continental : ruptures et filiations

Nous avons déjà noté que, dans leur contexte d'émergence, les approches respectives de Genette et de Pouivet sur la question ontologique pouvaient à première vue sembler s'inscrire dans la tradition philosophique française. Pourtant, la perspective métaphysique inhérente à cette tradition oblige à considérer une rupture épistémologique plutôt qu'une filiation. Nous avons vu que, d'un point de vue historique et philosophique, l'ontologie continentale a reconduit une démarche fondée sur la scission entre la métaphysique et la discursivité¹⁹⁵. Comme le souligne la relecture critique de Schaeffer, on peut retracer à l'origine de ce postulat les fondements théoriques des Lumières, qui ont mené à la réponse des romantiques dans l'attribution d'une fonction ontologique à l'Art. Au XX^e siècle cependant, les échos de la théorie spéculative de l'art seront certes présents, mais sous des formes parfois brouillées. Le cas de l'esthétique phénoménologique est caractéristique de ce prolongement et participe encore à ce type d'approche ontologique qui se confond avec une métaphysique centrée sur le dévoilement de la vérité. Cependant, notre survol de la théorie esthétique d'Étienne Souriau révèle un retournement et un recentrement de la question ontologique autour du fonctionnement des œuvres et de la notion de « modes d'existence ». Cette notion aura des résonances marquées chez Genette, et ce malgré la différence des points de vue adoptés sur la question de l'identité de l'œuvre.

¹⁹⁵ On reconnaîtra cependant un constat similaire du côté de la philosophie aristotélicienne.

Il convient en effet de remarquer que si Souriau ne s'inscrit pas plus dans une analyse logique du langage que dans des considérations ponctuelles sur les universaux et les particuliers, son attention sur la nature des catégories esthétiques engage une réflexion qui peut se rapprocher à certains égards d'une ontologie analytique, centrée sur la caractérisation de nos constructions en termes de catégories. Or, nous savons que chez Souriau les catégories esthétiques sont d'ordre phénoménal, tenant à une ontologie de la médiation, basée sur la construction de la vérité plutôt que sur son dévoilement. L'essence de l'art, « l'Art pur », réside précisément dans la fonction à produire chez le récepteur une élévation, une *transcendance*, dans la rencontre de la structure et de la cohérence internes de l'œuvre, que celle-ci soit artistique ou philosophique. Cette notion de transcendance est problématique chez Souriau car elle implique simultanément un déchiffrement intellectuel, qu'il serait possible de rapporter à une forme de discursivité, et une expérience de communion ineffable. Quoique de façon différente, la notion de transcendance est tout aussi problématique chez Genette, qui lui attribue un caractère ontologique plus ou moins fort, selon que l'on réfléchisse l'œuvre sous un angle plus ou moins logique. Il semble d'ailleurs apparent que l'usage de notions comme la « transcendance », ou encore comme l'« incarnation » de Margolis ou la « transfiguration » de Danto, engage dans tous les cas une perspective plus métaphysique, mais qui a le désavantage d'être vague et parfois obscure, allant à l'encontre des principes de l'argumentation analytique.

D'un autre côté, on voit bien comment Souriau, en réintroduisant la relation entre art et philosophie à partir d'un partage des lois structurelles, articule une forme d'essentialisme modéré, ou même logique. Cette position particulière, d'influence aristotélicienne, n'est pas sans rappeler le réalisme modéré de Pouivet qui soutient une forme diluée d'essentialisme qu'il tend à réintégrer de manière constructive et logique dans l'ontologie analytique. Par extension, nous pourrions chercher dans l'*(onto)logie* de Genette ce type de position médiane, mais à condition de se rappeler

que toute forme d'essentialisme est absente de son esthétique. En somme, c'est visiblement les traits les plus analytiques de l'ontologie de l'art de Souriau qu'on peut retracer chez les deux auteurs.

2.3.2. L'influence de la tradition anglo-saxonne sur l'esthétique analytique française

L'usage de la notion d'« intention esthétique » est fréquent dans l'esthétique anglo-saxonne, en particulier chez Levinson qui accorde aux facteurs historico-intentionnels une fonction déterminante dans le problème de l'ontologie de l'œuvre. C'est notamment à partir de la conception binaire entre types et occurrences que Levinson retient les propriétés intentionnelles de l'artiste comme étant constitutives de la relation entre le contexte de création et la structure de l'œuvre entendue comme « type initié ». Chez Margolis, également, le principe d'incarnation repose sur la nécessité de propriétés intentionnelles pour définir le statut ontologique des « entités culturelles émergentes » que sont les œuvres. Parallèlement, nous avons observé que la définition de l'œuvre comme « artefact à fonction esthétique » est partagée tant par Genette que par Pouivet. Plus spécifiquement, on considèrera l'œuvre comme une production intentionnellement déterminée chez Genette, alors que Pouivet situe les paramètres intentionnels du côté de la reconnaissance et de l'usage des œuvres, dans la mesure où celles-ci sont appréhendées comme artefacts à fonction esthétique - d'où la circularité que nous avons soulignée plus tôt. Ces deux interprétations se recoupent largement ; il est difficile de penser la première sans la seconde, et inversement. Toutefois, l'attention de Pouivet pour le cadre de reconnaissance de l'œuvre fait montre d'une perspective pragmatique implicite, celle-là même qu'on retrouve dans la notion d'« activation » chez Goodman, pour qui le fonctionnement de l'œuvre se rapporte en dernière instance à la réception du public ou de l'auditoire¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Roger Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, *op. cit.*, p. 90.

L'analyse des corrélations entre les théories esthétiques anglo-saxonnes et françaises rend également compte du rapprochement entre la dimension historique relevant, comme chez Levinson, du contexte de création de l'œuvre, et l'intérêt de Genette pour les paramètres génétiques de l'œuvre, notamment à travers la notion de transcendance. Cette attention partagée pour le cadre de production et d'émergence de l'œuvre participe chez ces deux philosophes d'un critère ontologique déterminant qui, comme nous l'avons souligné plus haut, est totalement absent chez Goodman. Nous savons néanmoins que l'esthétique de Levinson, et encore davantage celle de Genette, relèvent chacune à leur manière du découpage de Goodman entre arts allographiques et autographiques. En outre, on remarquera que l'ouvrage majeur de Levinson, *Music, Art and Methaphysics*, paru en 1990, précède de peu *L'Œuvre de l'art*, dont le premier tome fut publié en 1994. Partant, on peut s'interroger à savoir si les croisements théoriques entre les deux auteurs ne sont que le fait d'une continuité et d'une évolution logique des concepts dans le champ de l'esthétique analytique, ou si la lecture que fait Genette du pluralisme ontologique de Goodman passe de manière directe, mais implicite, par les développements de Levinson sur les implications du facteur historique pour la définition de l'œuvre.

Dans tous les cas, il semble légitime de soutenir que l'esthétique goodmanienne a pleinement contribué au cadre théorique de Genette, ce qui implique l'idée d'une démarche analytique commune, quoique différée. En effet, le nominalisme et le constructivisme radical de Goodman ne sont pas intégralement reconduits chez Genette, qui retient davantage une forme d'empirisme, notamment dans le second tome de *L'Œuvre de l'art*, où il aborde de façon plus ciblée la relation esthétique. Lorsque nous observons le cadre théorique inhérent à l'immanentisme de Pouivet, il apparaît une fois de plus que c'est une figure de la philosophie analytique, en l'occurrence David Armstrong, qui est en est à l'origine. L'innovation de Pouivet

réside certes dans l'application et la traduction de cette démarche en esthétique, mais les principes généraux d'Armstrong sont conservés. Ces rapprochements conceptuels entre auteurs anglo-saxons et français mettent en lumière une forme de généalogie qui renforce la nature analytique des thèses ontologiques de Gérard Genette et de Roger Pouivet.

Il importe aussi de rappeler qu'à travers la question du « statut ontologique », l'esthétique analytique opère un déplacement à partir de la réflexion sur l'essence de l'œuvre vers une interrogation sur l'identité de l'œuvre, ceci étant d'autant plus marqué lorsque la théorie se veut anti-réaliste. De ce fait, il apparaît plus clairement pourquoi le réalisme modéré de Roger Pouivet tend davantage à réintégrer la question de la nature de l'œuvre sans pour autant pencher vers l'essentialisme, et ce malgré le maintien des principes généraux de la philosophie analytique. L'implication théorique de la notion d'objet n'est pas étrangère à cette tension entre le statut ontologique et la nature de l'œuvre. Si la conception immanentiste mise de l'avant par Pouivet engage les propriétés intentionnelles de l'œuvre, celles-ci vont de pair avec son existence réique, donc relative à sa dimension objectale. Nous retrouvons ici le *nexus* de David Armstrong, ce lien fusionnel qui rejette l'idée de relation pour rappeler que les choses et leur façon d'être sont imbriquées¹⁹⁷. Même la tension entre le statut ontologique et la nature de l'œuvre peut évoquer chez Pouivet cette idée de « lien non relationnel », d'union et de réciprocité, voire d'osmose. Sans doute, la notion la plus représentative de cette tension est celle de « substance artefactuelle », soulignant le point de rencontre ontologique entre la nature de l'objet et sa fonction, cette dernière étant primordiale à consolidation identitaire de l'œuvre.

¹⁹⁷ Cette conception n'est pas sans rappeler les développements de Joseph Margolis sur l'impossibilité de penser une œuvre comme type - entendu comme « particulier abstrait » - autrement que par la notion d'« emblème-d'un-type ». laquelle renvoie à l'association nécessaire entre la conception abstraite de l'œuvre et l'entité physique – comprenant les mots, les objets et les sons - qui la composent.

En clair, nous retenons ici que les considérations ontologiques de l'esthétique analytique française sont imprégnées tant au point de vue méthodologique que théorique et conceptuel de la pensée des auteurs anglo-saxons, parfois des piliers dans le domaine esthétique, fortement rattachés à la tradition analytique, ou encore actifs dans les débats actuels de l'esthétique contemporaine.

2.3.3 La spécificité ontologique de l'esthétique analytique française

Les précédentes considérations exigent en dernière instance de souligner les paramètres qui définissent la singularité de l'esthétique analytique française en ontologie. En effet, il est nécessaire de réfléchir ce qui caractérise les positions de Gérard Genette et de Roger Pouivet dans le cadre global de l'ontologie analytique, c'est-à-dire une réflexion logique catégorielle d'ordre syntaxique conjuguée à une caractérisation quantitative d'ordre sémantique. Du fait que l'approche analytique est encore en voie de reconnaissance dans le contexte français, il est intéressant de remarquer que les publications qui en ressortent nécessitent le plus souvent une présentation de la démarche analytique et des précisions, voire des justifications, se rapportant au point de vue méthodologique adopté. C'est précisément le cas des ouvrages cités de Genette et Pouivet ; chacun souligne ouvertement les principes prévalant à un choix épistémologique déterminé en matière d'ontologie. Ces assertions introductives engagent une première caractéristique définitoire se rattachant à une lecture méta-ontologique présidant leurs théories respectives. Cependant, cela seul ne suffit pas à cerner la spécificité de leurs contributions.

Selon Jean-Gérard Rossi, il importe de sauver l'ontologie d'une absorption métaphysique en même temps que d'un hyperconceptualisme linguistique¹⁹⁸. Or,

¹⁹⁸ Jean-Gérard Rossi, *Le problème ontologique dans la philosophie analytique*, *op. cit.*, p. 9.

comme nous l'avons relaté, certaines théories analytiques, comme celle de Goodman, tendent davantage à un nominalisme fort, tandis que d'autres, comme celle d'Armstrong, se veulent plus empreintes d'une forme de substantialisme, ce qui est moins courant en philosophie analytique, mais qui a l'avantage d'insister sur une argumentation rigoureuse au sujet de problématiques ontologiques.

En tenant compte du fait que Genette développe certains fondements de l'esthétique goodmanienne dans une approche restreinte de l'ontologie et que Pouivet rapporte les principes immanentistes d'Armstrong dans le champ de l'esthétique, nous pourrions envisager que tous deux exploitent avec finesse les tensions implicites à la notion même d'ontologie analytique. En d'autres termes, nous croyons que chacun propose une lecture innovatrice participant non seulement à une immersion de la pensée française dans le champ analytique, mais aussi à un dialogue libre et d'actualité dans le domaine. Au-delà de la construction de nouvelles perspectives ontologiques en esthétique, Gérard Genette et Roger Pouivet contribuent activement à l'évolution d'une pensée collective qui, bien que présente dans la littérature analytique depuis le tournant du XX^e siècle, est aujourd'hui encore foisonnante et offre l'avantage philosophique et épistémologique d'avancer en se réfléchissant.

CHAPITRE III

LA PROBLÉMATIQUE DU PLAISIR DANS L'ESTHÉTIQUE ANALYTIQUE FRANÇAISE

Suivant les différentes formes et fonctions qui lui ont été attribuées, la notion de plaisir participe de la dynamique interne de l'esthétique philosophique depuis le XVIII^{ème} siècle. Les développements de David Hume sur l'objectivation du plaisir esthétique dans l'expérience de l'art et d'Emmanuel Kant sur la question du plaisir désintéressé ont été déterminants pour l'ensemble de la tradition et ont eu des répercussions sur les recherches contemporaines, notamment quant à la scission entre l'*esthétique* et l'*artistique*. Comme nous l'avons évoqué dans notre premier chapitre, l'esthétique analytique n'est pas en reste : dès les années soixante s'ouvre le débat sur l'attitude et le plaisir esthétiques. Face aux oppositions de George Dickie et de Nelson Goodman à l'égard de la problématique du plaisir, la contribution de Monroe Beardsley, centrée sur les traitements mentaux du sujet, sera significative pour l'esthétique analytique contemporaine. Nous observerons comment ces divergences de points de vue trouvent des extensions dans l'esthétique analytique française, plus spécifiquement à travers les questions de la *conduite esthétique* et de la *rationalité esthétique*, lesquelles ont fait l'objet d'une joute théorique entre Jean-Marie Schaeffer et Rainer Rochlitz.

La position de Schaeffer, comme nous l'avons soulignée dans le premier chapitre, rappelle la nécessité d'un recentrement de l'esthétique sur la nature de nos comportements cognitifs, que ce soit dans l'expérience des œuvres ou de tout autre

objet. La fonction centrale du sentiment de plaisir dans la *conduite esthétique* participe ainsi à une entreprise anthropologique intégrant les sciences cognitives. Ceci nous permettra d'observer que, dans la lignée du tournant mentaliste de l'esthétique analytique, la proposition de Schaeffer s'inscrit en continuité avec les travaux de Beardsley sur l'expérience esthétique. Cette extension implique cependant une forme particulière d'interdisciplinarité, dirigée par une problématique prédéterminée.

Le projet de révision méta-esthétique de Jean-Marie Schaeffer est également partagé par Rainer Rochlitz, mais dans une perspective globale de recentrement sur l'*artistique*. Suivant la crise de l'art contemporain qui a animé le milieu français depuis le tournant des années quatre-vingt-dix, Rochlitz entend réaffirmer la fonction critique de l'esthétique dans le champ de l'art. C'est dans cet objectif de reconstruction de la critique que sont élaborés des critères esthétiques permettant de rendre compte à la fois de la validité et de la valeur d'une œuvre d'art. Rejetant l'idée d'un plaisir et d'un jugement évaluatif entièrement subjectifs, l'auteur propose un cadre d'évaluation public au sein duquel la discussion critique contribue à la dynamique interne du champ de l'art. L'accréditation de l'œuvre s'opère ainsi par homologation publique, ce qui rend compte d'une dimension sociologique inhérente à l'esthétique de Rochlitz. De fait, nous insisterons d'une part sur le déploiement argumentatif mis en œuvre par l'auteur afin de justifier l'inconsistance du plaisir subjectif dans le cadre d'un procédé évaluatif et, d'autre part, sur sa démarche méthodologique et stylistique jouant en faveur d'une approche à la fois sociologique et analytique.

Une lecture comparée des positions de Schaeffer et de Rochlitz met en relief une des principales causes ayant empêché tout issue à leur débat en esthétique : la dissociation des paradigmes méthodologiques. En effet, si les deux auteurs tendent à employer un style analytique en esthétique, la méthode cognitiviste de Schaeffer pointe en direction de l'*esthétique* comme relation au monde, alors que l'approche

plus sociologique de Rochlitz engage une réflexion sur l'*artistique*. Cette observation remet en surface l'interdisciplinarité comme un des paramètres centraux de l'esthétique analytique française.

3.1 Esthétiques partagées : le plaisir selon Hume et Kant

Les réflexions philosophiques sur le plaisir n'ont pas attendu l'avènement de l'esthétique au XVIII^{ème} siècle pour faire jour. Elles sont présentes de façon indirecte ou fragmentaire chez Platon et Aristote, ainsi que chez les Médiévaux qui l'abordent de manière tout aussi détournée, c'est-à-dire de pair avec la dimension métaphysique et transcendante de leurs philosophies¹⁹⁹. La Renaissance aborde plus directement la notion de plaisir, le climat artistique et intellectuel favorisant une réflexion sur la réception esthétique. Comme le stipule Agnès Lontrade : « La prise en considération et la théorisation de la notion de plaisir esthétique sont liées d'une part, à la quête d'autonomie des artistes et des œuvres d'art et d'autre part, à la conversion de la beauté au subjectivisme.²⁰⁰ » Au début du XVIII^{ème} siècle, l'abbé Du Bos propose, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*²⁰¹, de considérer le sentiment esthétique comme critère de la beauté ; sa publication dessine une voie certaine pour la naissance de l'esthétique comme « science de la connaissance sensible »²⁰².

Les travaux de David Hume, qui à la suite de Baumgarten ont joué un rôle significatif dans le recentrement de l'esthétique sur l'artistique, vont dégager dans le sentiment de plaisir une base subjective et irrationnelle ayant toutefois le potentiel de

¹⁹⁹ Agnès Lontrade, *Le plaisir esthétique : naissance d'une notion*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 12.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 13.

²⁰¹ Jean-Baptiste Du Bos. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts. 1993. 479 p.

²⁰² Rappelons que la fondation de la discipline est attribuée à Alexander Gottlieb Baumgarten, notamment en référence à la publication de son *Aesthetica* en 1750.

s'objectiver spécifiquement dans la relation aux œuvres d'art. Les « passions » dont parle Hume prennent ainsi part au jugement esthétique, mais pour que ce dernier puisse s'élever, le récepteur, doit s'éduquer et s'exercer²⁰³. Cet exercice implique la reconnaissance dans les œuvres des qualités qui appellent en soi le « bon goût », des qualités fondées sur la norme du consensus, du goût du plus grand nombre, sans pour autant renvoyer au spectateur moyen. Le consensus implique chez Hume le jugement esthétique des experts²⁰⁴, afin que soient « [...] respectées à la fois la liberté du jugement et l'objectivité rendant compte des accords possibles et effectifs de la critique.²⁰⁵ » Or, les normes du goût sont sujettes à des variations ; ce sont paradoxalement des normes relatives pour Hume, l'excellence d'une œuvre ou d'un expert étant elle-même variable²⁰⁶. S'il est possible, à partir d'un plaisir subjectif, mais perfectible, d'atteindre une certaine objectivité dans le jugement de goût, c'est que ce dernier peut être argumenté, expliqué, et qu'il soit même possible de convaincre par la discussion. Cette objectivité du goût ne sera toutefois jamais fixée, car l'expert ne peut que tendre vers une telle impartialité.

Peu après Hume, Kant reprend la question du plaisir dans la célèbre *Critique de la faculté de juger*²⁰⁷. Chez le philosophe de Königsberg, le jugement de beauté procède d'un plaisir désintéressé, évacuant toute visée utilitaire de l'objet lorsque celui-ci est considéré pour sa forme. Le paradoxe du jugement de goût kantien relève cependant du fait que tout en étant posé comme subjectif, il engage chez le sujet l'illusion d'une objectivité, d'un sentiment partagé par tous, d'un jugement prétendument logique. C'est précisément dans cette impression partagée d'objectivité que résiderait le sens commun esthétique. Ainsi, la beauté ne se présente que dans l'esprit du sujet, et non dans l'objet, et ce de manière différente du

²⁰³ Yves Michaud parle en ce sens de « l'éducation de la délicatesse » chez Hume. *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 109.

²⁰⁴ David Hume, *De la norme du goût*, in *Essais esthétiques*, Paris, Flammarion, 2000, p. 142.

²⁰⁵ Agnès Lontrade, *Le plaisir esthétique : naissance d'une notion*, op. cit., p. 133.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 130. Lontrade parle à ce sujet d'une « esthétique du plus ou moins ».

²⁰⁷ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 1985, 561 p.

sentiment de l'agréable ou du sublime. Les sensations agréables relèvent chez Kant de ce qui plaît suivant un intérêt pour l'objet. Quant au sentiment du sublime, il présuppose, tout comme la beauté, l'illusion du jugement objectif ainsi que la satisfaction liée à la « simple représentation » ou à la « faculté de présenter »²⁰⁸, c'est-à-dire à l'imagination, en accord avec « [...] la *faculté des concepts* de l'entendement ou de la raison [...]»²⁰⁹. Cependant, le sublime porte uniquement sur les objets naturels dont l'appréhension peut « [...] sembler faire violence à notre imagination [...]»²¹⁰. La beauté, et le plaisir désintéressé qui l'accompagne, se rapportent à un champ plus vaste, comprenant à fois les œuvres et les objets naturels. La conception kantienne de l'esthétique n'est donc pas tant fondée sur la primauté de la relation aux œuvres d'art que sur la spécificité d'un plaisir désintéressé.

Cette présentation sommaire des propositions de Hume et de Kant suffit à relever la tension inhérente à la discipline entre ce qui relève de l'*esthétique* et l'*artistique*, selon que les réflexions sont centrées sur la réception esthétique des objets en général ou plus spécifiquement sur les œuvres d'art, impliquant le plus souvent la dynamique du champ de l'art et de son public. Chez Hume, la prééminence de la relation aux œuvres d'art, ainsi que la nécessité qui en découle de définir des « normes du goût », dirige déjà la réflexion dans le champ de l'artistique, alors que Kant pense d'abord le jugement de goût, qui relève entièrement du sujet humain, lequel peut envisager le beau dans n'importe quel objet, selon un goût personnel et indiscutable. Certes, il arrive que les œuvres d'art soient parfois portées en exemple dans la *Critique de la faculté de juger*, mais il n'est pas question de chercher une quelconque norme du goût à travers elles. La beauté est, chez Kant, est dépourvue de fondements conceptuels : « Chercher un principe du goût, qui fournirait le critérium

²⁰⁸ Emmanuel Kant , *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 181 (23.V244).

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 183 (23, V246).

universel du beau au moyen de concepts déterminés, est une entreprise vaine, car ce qu'on cherche là est impossible et en soi-même contradictoire.²¹¹ »

La tension entre l'*esthétique* et l'*artistique* peut également se révéler par le parallèle entre le consensus humien, relatif à l'accord de la majorité (s'agissant des experts de l'art), et l'universalité du jugement de goût kantien, établi à travers le sens commun et l'illusion d'un jugement objectif chez le sujet. Dans le premier cas, l'idée de communicabilité se restreint au champ social de l'art, tandis que, dans le second cas, elle vise la communauté humaine dans sa relation esthétique aux objets du monde qui l'entoure. Cela dit, il ne va pas de soi que Hume pratique à strictement parler une « philosophie de l'art »; tout au plus, nous pourrions soutenir qu'il a participé à tracer la voie dans cette direction.

3.2 La question de plaisir dans l'esthétique analytique anglo-saxonne

Pour une meilleure compréhension des différentes façons dont l'esthétique analytique anglo-saxonne a abordé la notion de plaisir, nous présentons dans un premier temps les principales objections qui ont été portées au sein même de la discipline, notamment celles de George Dickie ainsi que celles, plus ciblées, de Nelson Goodman. Dans un deuxième temps, nous approfondirons l'esthétique de Monroe Beardsley qui, à partir d'une préoccupation marquée pour la notion de plaisir, développe une version affinée de sa théorie dans les années quatre-vingts. La réaffirmation de la relation sujet-objet chez Beardsley nous permettra d'observer qu'une des principales propriétés de l'expérience esthétique réside somme toute dans une composante affective du sujet.

²¹¹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 165 (17, V231)

3.2.1 De quelques objections au plaisir esthétique

Nous avons évoqué dans le premier chapitre que l'intérêt de certains esthéticiens analytiques pour les problématiques relatives à l'attitude et au plaisir esthétiques avait participé au décloisonnement de la discipline. Les développements de Jerome Stolnitz et de Monroe Beardsley sur ces questions sont représentatifs de cette transition interne, mais ont également provoqué des débats chez les philosophes analytiques. Les oppositions George Dickie sont éloquentes à cet égard, puisqu'elles rendent compte de l'importance de l'institution sociale qui structure le « monde de l'art », et plus précisément l'acte du public qui en fait partie, pour qu'un artefact puisse être considéré comme œuvre. Être qualifié d'œuvre d'art implique en ce sens d'être créé dans l'objectif - nous pourrions dire avec l'« intention » - d'être présenté à un public de l'art, et n'engagerait alors que peu de présupposés quant à sa valeur ou son mérite²¹². Dans cette perspective, l'idée même d'une expérience spécifiquement esthétique est intenable, car elle ne diffère en rien des autres *types* d'expériences, mais seulement dans les termes de l'objet d'attention. La part émotive d'une prétendue expérience esthétique serait elle aussi déficiente, car de nombreuses œuvres n'appellent tout simplement pas un contenu affectif²¹³. Du coup, comprendre la notion de plaisir dans une justification effective de l'expérience esthétique ne peut être sérieusement envisagé dans le cadre d'une réflexion sur l'art. On aura d'ailleurs compris que la théorie de Dickie aborde l'esthétique de pair avec l'artistique.

Dans le même ordre d'idée, la position de Nelson Goodman témoigne d'une résistance face à la question d'un plaisir spécifiquement esthétique, mais propose de considérer le registre des émotions comme un outillage pouvant se révéler utile dans

²¹² George Dickie, « The New Institutional Theory of Art », *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition*, Oxford, Blackwell, 2006, p. 53. Notons que l'auteur y présente la définition suivante : « A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public ».

²¹³ George Dickie, *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1974, p. 191.

la réception de l'art. Cette résistance est déjà présente dans *Langages de l'art*²¹⁴, un des ouvrages les plus connus de Goodman, où il rejette avec insistance le critère de plaisir, que celui-ci soit défini en termes de quantité, par exemple selon l'idée d'une « jouissance immédiate », ou de qualité particulière, suivant une « émotion esthétique spéciale »²¹⁵. Il refuse également toute thèse impliquant la conception d'un plaisir « objectif », agissant à la manière d'une propriété inhérente de l'objet considéré, car cela reviendrait à stipuler que c'est l'objet qui exprime le plaisir en question ; dans cette perspective, il serait tout aussi envisageable de considérer qu'un objet exprime d'autres émotions, comme la tristesse. Or, si les objets étaient en mesure de manifester une variété d'émotions, rien ne pourrait assurer à la notion de plaisir un statut primordial.

Goodman semble toutefois plus enclin à réfléchir sur la notion de *satisfaction*, pour son caractère plus neutre, plus souple face aux différentes nuances théoriques qui s'imposent dans l'interprétation²¹⁶. Néanmoins, la satisfaction ne résout en rien son dessein de distinguer les objets et expériences esthétiques des objets et expériences non esthétiques ; les innombrables activités qui procurent une grande satisfaction ne définissent d'aucune façon un caractère esthétique spécifique. Inversement, il suggère que de nombreux objets esthétiques ne procurent aucune satisfaction, car « Être esthétique n'empêche pas d'être insatisfaisant ou d'être esthétiquement mauvais.²¹⁷ » En ce qui concerne l'idée que la particularité de la satisfaction dans l'art résiderait dans le fait qu'il s'agit précisément de sa visée même, de ce qui est recherché dans l'art - contrairement à la science, par exemple, qui vise le savoir - Goodman invoque l'extrême difficulté de trancher dans ce sens. Il propose ainsi de s'interroger, par exemple, sur la possibilité de différencier la recherche de

²¹⁴ Nelson Goodman, *Langages de l'art*, trad. J. Morizot. Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990. 312 p.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 285.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 286.

²¹⁷ *Ibid.*

connaissance de la satisfaction de savoir²¹⁸. Il est en effet difficile de soutenir que le scientifique ne recherche pas la satisfaction de voir un problème résolu, que ce sentiment soit assumé ou inconsciemment éprouvé. Ce retournement théorique de la notion de satisfaction en un type d'attitude anticipé par le sujet ne résout donc pas davantage la question de la distinction entre ce qui fonde le caractère esthétique d'un objet ou d'une expérience.

Les considérations de Goodman sur le plaisir ne s'en tiennent pas qu'à la problématique de la satisfaction ; parallèlement à son attention continuelle pour la tension entre la science et l'art, le philosophe analyse la relation entre le cognitif et l'émotif. Selon lui, la traditionnelle rupture entre ces deux sphères est, et se doit d'être, dépassée puisque tant les expériences scientifiques qu'esthétiques partagent à la fois un caractère cognitif et un caractère émotif²¹⁹. Loin d'ouvrir la voie à une élucidation des problèmes esthétiques, l'émotion, qu'elle soit traitée en termes d'intensité, de qualité spéciale ou encore rapportée à une supposée simulation cathartique du senti²²⁰, ne peut trouver dans l'art un lieu plus propice qu'un autre à son déploiement. Goodman reconnaît bien le fait que, malgré tout, il demeure en nous cette croyance selon laquelle le domaine esthétique privilégie en quelque sorte les émotions et non la cognition, comme si les émotions échappaient à tout traitement mental ou même entièrement à la sphère de la connaissance. Cela dit, en partant de l'affirmation que les émotions procèdent cognitivement, Goodman souligne tout de même leur effectivité fonctionnelle dans l'expérience esthétique, ne serait-ce que pour appréhender les propriétés des œuvres²²¹. Ce rôle serait cependant partagé avec

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*, p. 287. Notons que la sphère cognitive renvoie au domaine de la connaissance chez Goodman, mais qu'elle ne s'oppose pas totalement au cognitivisme, relatif à la sphère cérébrale.

²²⁰ Goodman va jusqu'à ridiculiser les théories freudiennes qui soutiennent à travers la notion de catharsis l'idée d'un art thérapeutique et selon lesquels les « [...] théâtres et les musées fonctionnent comme auxiliaires des départements de Santé Publique. » *Ibid.*, p. 289.

²²¹ *Ibid.*, p. 291. Il convient de remarquer que la réflexion de Goodman concerne tout autant les émotions positives que les émotions négatives. L'agrément ne privilégie en rien l'expérience esthétique. Il s'agit dans les deux cas d'un « mode de sensibilité à l'œuvre ». Même l'absence totale

les stimuli sensoriels, dont la réception globale est là aussi soumise à un traitement cognitif, dont la participation est toujours nécessaire à l'intégration de nos expériences et à notre rapport au monde²²².

L'argumentation de Goodman sur cette problématique est loin d'être facultative à l'entreprise théorique de *Langages de l'art* ; sa prise de position participe d'une volonté générale de rapprochement des sphères scientifiques et artistiques. Goodman ne projette pas d'évacuer tout simplement la notion de plaisir et les termes qui lui sont rattachés, mais de mettre en évidence le fait que les émotions et la connaissance fonctionnent de pair dans une construction globale de l'expérience. Cette idée est plus affirmée dans *Esthétique et connaissance*²²³, publié vingt-deux ans après *Langages de l'art*, en collaboration avec Catherine Z. Elgin. La cohabitation d'une pluralité de modes de symbolisation est ainsi évaluée en relation avec la pluralité des conduites cognitives, dans une optique transdisciplinaire. Nous reconnaissons cette volonté d'ouverture lorsque Goodman affirme :

La raison n'exclut pas la passion. Les expériences esthétiques peuvent donc être à la fois cognitives et affectives. Revoir ce qu'est l'esthétique redéfinit l'émotion mais ne la rejette pas. Les sentiments évoqués par une œuvre n'ont pas en eux-mêmes d'intérêt esthétique ; ce sont des modalités, des moyens de la compréhension.²²⁴

d'émotion - si un tel état est envisageable - ne fait pas obstacle, selon Goodman, à une expérience esthétiquement significative.

²²² *Ibid.* On observera avec Goodman que, de toute évidence, un rapport étroit existe entre les stimuli sensoriels et les émotions, notamment à travers les propriétés des objets, mais qu'il s'agit de relations fort complexes impliquant, entre autres, des combinaisons entre les émotions et l'influence immédiate ou différée des contrastes, des complémentarités et des paramètres circonstanciels actifs dans la réception. D'ailleurs, si nos émotions demeurent rarement à un état statique - une expérience esthétique pouvant générer une variation d'états émotifs - les opérations cognitives de différenciation et de mise en rapport des émotions sont d'autant plus nécessaires.

²²³ Nelson Goodman et Catherine Z. Elgin, *Esthétique et connaissance (Pour changer de sujet)*. trad. R. Pouivet, Paris. L'Éclat, 1990, 93 p.

²²⁴ *Ibid.*, p. 88.

On comprendra donc que si Goodman privilégie le fonctionnement symbolique de l'objet plutôt que la réception spécifiquement esthétique, il considère le registre des sentiments comme un moyen aux fins de l'expérience esthétique.

3.2.2 Beardsley et les critères de l'expérience esthétique

Nous avons observé dans le premier chapitre que Stolnitz et Beardsley ont tous deux abordé l'expérience esthétique selon des termes proches, le premier s'intéressant plus spécifiquement à l'attitude esthétique, le second aux modalités affectives. Si les fondements attentionnels que privilégie Stolnitz²²⁵ s'accordent à la pensée kantienne dans les termes à la fois de l'observation contemplative de l'objet considéré pour lui-même et de plaisir désintéressé, le philosophe ne s'interroge pas sur la nature de ce plaisir. Comme le remarque Danielle Lories, « [...] il ne dit rien de cette "valeur sentie", de ce plaisir esthétique, rien de sa nature spécifique, rien en particulier de ce caractère que soulignait Kant [...]»²²⁶.

La contribution de Monroe Beardsley rend compte de façon plus directe d'une interrogation effective sur la question du plaisir, ce qu'il fera notamment dans son débat avec George Dickie. L'essai « Aesthetic Experience », publié en 1982, donne suite à ce débat, entamé dans les années soixante, et permet à Beardsley de mettre à jour ses arguments en faveur d'une expérience esthétique spécifique. D'ailleurs, tout comme Stolnitz, il part du constat selon lequel l'expérience esthétique ne se limite pas aux œuvres d'art, mais il admet néanmoins que ces dernières constituent des objets privilégiés pour traiter du sujet. La théorie de Beardsley est en ce sens très

²²⁵ Voir Chapitre I, la section « Problématiques en transition : ouvrir l'esthétique analytique ».

²²⁶ Danielle Lories, *L'art à l'épreuve du concept*, Paris, De Boeck & Larcier, 1996, p. 45.

représentative de la tension entre l'*esthétique* et l'*artistique*, même si l'auteur se consacrera à maintes reprises à la spécificité des œuvres d'art et à la critique d'art²²⁷.

On retiendra que, dans sa première phase, la théorie de Beardsley soutenait que le caractère spécifiquement esthétique gagnait à être considéré d'un point de vue hédoniste, plaçant la satisfaction et le plaisir au rang de critères fondamentaux²²⁸. Suite aux ajustements qu'il apporte à sa théorie dans les années quatre-vingts, Beardsley opte pour une perspective plus modérée en affirmant que le caractère esthétique d'une expérience n'est pas à définir avec rigidité, comme étant unifié, mais plutôt à considérer sous l'angle d'un ensemble de critères²²⁹. Ce retournement subtil invite ainsi à considérer les composantes du caractère esthétique d'une expérience plutôt que ce qui constitue *en soi* l'expérience esthétique²³⁰. Dans cette perspective, Beardsley présente cinq critères définissant le caractère esthétique d'une expérience, l'ensemble de ces règles n'étant cependant pas nécessaires à une telle définition²³¹. Le premier critère, « Object directness », est relatif à une attention volontairement fixée sur les propriétés, qualités et relations objectives d'un champ perceptuel ou intentionnel²³². Précisons que cette attention doit être fixée par le sentiment que les éléments présentés fonctionnent avec un certain accord²³³. Le

²²⁷ Voir, par exemple, Monroe Beardsley, « An Aesthetic Definition of Art », in *What is Art?*, New York, Haven Publications, 1983, p. 15-29. On remarquera que ce texte rend compte d'une transposition de l'esthétique comme théorie de la réception, centrée sur l'expérience du sujet, et d'une problématique ontologique, à savoir la définition de l'art.

²²⁸ Voir, par exemple, Monroe Beardsley, « The Discrimination of Aesthetic Enjoyment », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 3, 1963, p. 291-300, et « Aesthetic Experience Regained », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 28, 1969, p. 3-11.

²²⁹ Monroe Beardsley, « Aesthetic Experience », in *The Aesthetic Point Of View, Selected Essays*, Ithaca, Cornell University Press, 1982, p. 286.

²³⁰ D'une certaine manière, nous pouvons observer ici une volonté d'échapper à une description essentialiste de l'expérience esthétique. Par son attention à la caractérisation de cette expérience, le retournement de Beardsley se rapproche davantage d'une ontologie analytique.

²³¹ En fait, deux règles sont à suivre : d'une part, le premier critère est déterminant et ne peut être évacué et, d'autre part, trois autres critères doivent obligatoirement être approuvés. Monroe Beardsley, « Aesthetic Experience », in *op. cit.*, p. 288.

²³² Notons que Beardsley pointe ici la forte charge intentionnelle de l'art conceptuel.

²³³ Monroe Beardsley, « Aesthetic Experience », in *op. cit.*, p. 288.

second critère, « Felt freedom », est attribué au sentiment de relaxation et d'harmonie en relation à l'objet présenté ou sémantiquement invoqué²³⁴. Le troisième critère concerne le détachement affectif, « Detached affect », et signifie qu'il peut y avoir une certaine distance affective entre nous et l'objet de notre attention, de sorte que lorsque ce dernier provoque des émotions obscures et négatives, il est possible d'avoir le contrôle de façon à ne pas se sentir oppressé²³⁵. Le quatrième critère, « Active discovery », se rapporte à l'exercice cognitif constructif visant l'organisation des différents stimuli en un tout cohérent²³⁶. L'objectif de ces interconnexions entre le perçu et le contenu significatif est dans ce cas un sentiment, pouvant être parfaitement illusoire, d'intelligibilité. Le dernier critère, jugé par l'auteur comme central, est celui de « Wholeness », c'est-à-dire de complétude, engageant à la fois une sensation de cohérence entre les différents éléments de l'expérience et une sensation globale d'intégration de soi. Cette dernière perspective, dont la portée phénoménologique est soulignée par Beardsley, provoquerait un sentiment de contentement²³⁷.

Considérant notre propos, nous n'aborderons pas ici une analyse critique de chacun des énoncés de Beardsley. Ce qui nous importe dans ce schéma critériologique est la présence implicite des émotions, de l'accent mis sur la notion de satisfaction, à travers l'idée de liberté et de contrôle sur les sensations négatives, du sentiment d'intelligibilité, qui ne doit sans doute pas être déplaisant en lui-même, et bien entendu du contentement accompagnant le critère de complétude. Il nous semble que la volonté d'actualisation qui a mené Beardsley à redéfinir sa théorie suivant des détournements conceptuels psychologisant participe du tournant mentaliste de la philosophie analytique. On notera en dernier lieu qu'en ce qui concerne l'objection de

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*, p. 289. Beardsley affirme : « A sense of integration as a person, of being restored to wholeness [...] »

Dickie, selon laquelle certaines œuvres ne provoquent absolument aucun état affectif, la réponse de Beardsley consiste à soutenir qu'en l'absence d'émotions, l'expérience de l'œuvre n'est tout simplement pas de nature esthétique²³⁸. Cette assertion confirme la récurrence des états affectifs comme constituants de l'expérience esthétique chez Beardsley.

3.3 Esthétique descriptive et subjectivisme: l'anthropologie cognitive de Jean-Marie Schaeffer

Un des paramètres marquant la spécificité de l'esthétique analytique française consiste en une reconduction de la relation sujet-objet et de l'expérience esthétique, privilégiant la notion de plaisir dans une perspective subjectiviste. Cette position est représentée d'une part par Gérard Genette, dont le deuxième tome *L'œuvre de l'art* est consacré spécifiquement à la relation esthétique et, d'autre part, par Jean-Marie Schaeffer, notamment dans *Les célibataires de l'art* (1996) et dans *Adieu à l'esthétique* (2000). Du fait que la théorie de Schaeffer recoupe largement celle de Genette, et qu'elle implique un développement substantiel de la dimension cognitiviste qui particularise sa position esthétique, nous allons nous consacrer ici uniquement à sa (re)conception de la discipline afin de mettre en relief les éléments qui contribuent à un prolongement du tournant mentaliste de l'esthétique analytique. L'intérêt de Schaeffer pour les sciences cognitives nous conduira également à réfléchir les implications théoriques et méthodologiques du point de vue d'une tangente interdisciplinaire.

²³⁸ *Ibid.*, p. 294.

3.3.1 La fonction du plaisir dans la conduite esthétique

Nous avons observé dans le premier chapitre les implications méta-critiques de la théorie de Jean-Marie Schaeffer dans *L'art de l'âge moderne*, paru en 1992. L'analyse de Schaeffer se posait en faveur d'un recentrement de la discipline sur les comportements cognitifs du sujet, par opposition à la tendance discursive procédant de la « théorie spéculative de l'art », que nous avons également eu l'occasion d'évoquer²³⁹. Cette perspective critique, qui sera approfondie dans *Les célibataires de l'art*, rejoint une conception descriptive, et non-évaluative, fondée sur l'idée que l'œuvre d'art « [...] se réduit *ontologiquement* aux classes qui l'exemplifient, celles-ci étant définies comme des pratiques créatrices productrices de types d'objets ou d'événements déterminés.²⁴⁰ » Schaeffer prône toutefois une acception de la discipline qui ne se limite pas au domaine de l'artistique et ne tend d'aucune façon à questionner la validité des jugements esthétiques ou les critères de valeur des œuvres d'art. Il mise avant tout sur une conception de l'esthétique comme relation au monde, ce pourquoi la compréhension de nos conduites esthétiques est déterminée comme un objectif central, à valeur anthropologique. Son ouvrage *Adieu à l'esthétique*²⁴¹, publié en 2000, reprendra de façon succincte ces conclusions méta-critiques, en procédant à une meilleure intégration des sciences cognitives. Cet « Adieu à l'esthétique » est donc avant tout un appel à repenser la discipline de façon à la libérer de l'hégémonie doctrinale de la « théorie spéculative de l'art ». Ce type de discours révisionniste n'est pas sans rappeler les propos d'Hans Belting dans *L'histoire de l'art est-elle finie ?*²⁴². Belting ne posait-il pas de façon analogique le constat de la nécessité de réfléchir

²³⁹ Voir Chapitre II, 2.2.1 : « La prégnance de la dimension essentialiste dans l'esthétique continentale ».

²⁴⁰ Jean-Marie Schaeffer. *Les célibataires de l'art*, op. cit., p. 30. On reconnaît ici un parallèle étroit avec la conception ontologique de Genette.

²⁴¹ Jean-Marie Schaeffer. *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000. 74 p.

²⁴² Hans Belting. *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, trad. J.-F. Poirier et Y. Michaud. Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, 147 p.

l'histoire de l'art dans une optique complètement renouvelée, et non de considérer sa perte totale, absolue et irrécupérable ?

Les arguments de Schaeffer en faveur de la conduite esthétique, c'est-à-dire de l'expérience esthétique sous le large spectre de notre relation aux objets du monde en général, que ceux-ci soient naturels ou artefactuels, sont multiples. Outre l'objectif de mettre en doute la validité cognitive de la doctrine esthétique dans sa prétention à la vérité absolue, il s'agit de contourner la tendance de l'esthétique analytique contemporaine à disperser les problématiques considérées par l'auteur comme *spécifiquement esthétiques* à travers des champs de recherche externes ou, au mieux, périphériques, au nombre desquels il compte la linguistique, la sémiotique, l'anthropologie, la sociologie, la psychologie, la logique, la philosophie du langage et même la philosophie cognitive²⁴³.

Cette position à l'encontre des contributions de l'esthétique analytique contemporaine ne vise cependant pas l'approche méthodologique ou stylistique de la philosophie analytique, mais les directions adoptées en termes de problématiques: « Conçue dans une perspective analytique, la tâche de la réflexion esthétique est d'identifier et de comprendre les faits esthétiques, et non pas de proposer un idéal esthétique ou de critères de jugements.²⁴⁴ » Il est toutefois surprenant de voir la philosophie cognitive sur la liste des condamnés, alors que l'approche théorique de Schaeffer participe largement de ce champ de recherche. En revanche, l'auteur considère que

[...] le véritable horizon idéal d'une esthétique "naturalisée" est en fait d'ordre anthropologique, à condition qu'on ne définit pas l'anthropologie en des

²⁴³ Jean-Marie Schaeffer. *Adieu à l'esthétique*, *op.cit.*, p. 8.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 7.

termes purement culturalistes, mais qu'on admette que la culture, dans la diversité de ses formes, est un aspect de la biologie de l'homme.²⁴⁵

La question centrale de la conduite esthétique relève ainsi de l'anthropologie biologique et se conjugue aux sciences cognitives à partir de la problématique de la phylogénèse de la relation esthétique²⁴⁶. Notons que Schaeffer emploie également la notion d'éthologie pour rendre compte de sa démarche. L'intérêt de cette notion est qu'elle met l'accent sur le comportement, et peut en ce sens jouer un rôle médian entre l'anthropologie biologique et les neurosciences²⁴⁷.

Ce qui nous intéresse plus précisément ici est que la conduite esthétique est intrinsèquement liée à la notion de plaisir²⁴⁸ : elle ne peut être engagée que par une relation cognitive spécifique d'ordre intentionnel - dans le sens d'attentionnel - régulée par un indice de satisfaction immanent à cette activité attentionnelle²⁴⁹. Autrement dit, il y a conduite esthétique lorsque l'attention sur un objet provoque une satisfaction, et que cette satisfaction nourrit et soutient cette même attention sur ce même objet. Il faut remarquer que l'indice interne de plaisir ne définit pas la conduite esthétique à proprement parler, mais est un effet qui agit comme principe régulateur, qui pousse la reconduite de l'attention esthétique. Autrement dit, il est nécessaire que seul le paramètre de satisfaction soit reconduit de manière *autotéléologique* pour

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 11-12. Dans cette perspective naturaliste, la culture découle de certaines

²⁴⁶ La phylogénèse de la relation esthétique rend compte de l'évolution à la fois génétique et psychologique de l'être humain dans la perspective d'un comportement cognitif d'ordre spécifiquement esthétique.

²⁴⁷ Schaeffer intitule d'ailleurs une des sections de l'ouvrage *Adieu à l'esthétique* : « Pour une éthologie et une anthropologie de la relation esthétique ». Bien que le terme « éthologie » soit aujourd'hui fréquemment employé pour traiter du comportement humain, sa définition première se rapporte au champ de recherche développé par Konrad Lorenz afin d'étudier le comportement animal de manière comparative. Voir Konrad Lorenz, *Les fondements de l'éthologie*, Paris, Flammarion, 1984, 419 p.

²⁴⁸ On notera qu'afin d'alléger le texte, notre emploi des mots « plaisir » et « satisfaction » implique toujours leurs antonymes « déplaisir » et « disatisfaction ».

²⁴⁹ Jean-Marie Schaeffer. *Les célibataires de l'art*, op. cit., p. 163.

qu'une conduite cognitive puisse être qualifiée d'esthétique²⁵⁰. Ainsi, le principe de plaisir n'est pas spécifique à la conduite esthétique et il n'y a pas de plaisir esthétique spécifique qui se distinguerait des autres types de plaisir que peuvent provoquer la multitude des conduites humaines que nous connaissons.

Il est également important de préciser qu'à partir du moment où notre relation cognitive à l'objet dépasse le cadre attentionnel, il est injustifié de parler de conduite esthétique, ce qui ne signifie pas que cette dernière n'engage aucune fin pratique, utilitaire ou fonctionnelle. Au contraire, l'activité cognitive en laquelle consiste spécifiquement la conduite esthétique est elle-même intéressée, puisque son fonctionnement est motivé par un indice interne de satisfaction²⁵¹. En fait, selon Schaeffer, l'opposition de la conduite esthétique aux conduites fondées sur des intérêts pratiques ne peut être valable, car « [...] toute conduite est fondée sur un intérêt, et tout intérêt (y compris l'intérêt cognitif) est ultimement pratique, au sens où il a une fonction vitale.²⁵² » Suivant cette idée, la conduite esthétique peut, par exemple, stimuler - ou être stimulée par - notre besoin d'appropriation et ainsi participer de notre rapport aux objets de consommation. Or, cette relation à l'objet n'est pas équivalente à ce qui constitue le propre de la conduite esthétique, c'est-à-dire l'activité cognitive d'ordre attentionnel motivée par l'indice interne de satisfaction. Du fait que la connaissance de la fonction d'un objet ou d'une activité ne nous dit pas comment fonctionne ou quel est le processus immanent à cet objet ou cette activité, la configuration cognitive de la conduite esthétique est irréductible à ses fonctions²⁵³.

Dans ce contexte théorique, le jugement esthétique subjectif se présente comme une objectivation de l'appréciation esthétique. Il s'agit donc d'une étape

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 169.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 135-136.

²⁵² *Ibid.*, p. 136.

²⁵³ *Ibid.*

subséquente, d'un *acte* intentionnel qui est distinct de l'appréciation esthétique, qui est un *état* intentionnel. La distinction entre jugement et appréciation tient donc au fait que le jugement esthétique comporte une part de volonté et de réflexion qui est absente de l'appréciation en tant qu'état vécu. Schaeffer soutient cependant que notre jugement esthétique se fonde sur l'appréciation ou la dépréciation pour attribuer certains prédicats ou valeurs esthétiques aux objets considérés comme s'il s'agissait de la propriété réelle de ces objets. Cette conception peut de toute évidence faire écho à l'illusion du jugement objectif telle que définie par Kant dans la *Critique de la faculté de juger*²⁵⁴.

Chez Schaeffer, le point essentiel demeure cependant que cette scission entre le plaisir et le jugement est nécessaire dans la mesure où l'objet même du jugement esthétique n'est autre que cette appréciation et que le contenu propositionnel du jugement esthétique renvoie directement à l'état de plaisir et de déplaisir, et non à l'objet considéré en soi²⁵⁵. S'il est ainsi possible de penser la conduite esthétique comme un fait autonome, ne donnant pas nécessairement lieu à un jugement esthétique, il est impossible de concevoir un jugement esthétique n'étant pas fondé sur une conduite esthétique préalable. Selon cette perspective, même les critiques d'art, dans leur volonté de souligner les qualités et défauts des œuvres, ne feraient en réalité que projeter une vision objectivante de leur jugement esthétique a priori subjectif. Comment pourrait-il en être autrement si le jugement esthétique prend toujours racine dans une attitude régulée par un indice de satisfaction privé et donc subjectif ? C'est du moins ce que soutient Schaeffer, lorsqu'il affirme que

[...] dans le jugement esthétique, l'approbation ou la désapprobation – et donc la valeur positive ou négative accordée à l'objet – sont enchâssées dans le

²⁵⁴ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 141.

²⁵⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, *op. cit.*, p. 56.

(dé)plaisir qui est causé par l'attention cognitive pour autant que ce (dé)plaisir fonctionne à la fois comme facteur de régulation et comme critère.²⁵⁶

Nous n'insisterons pas davantage sur le fait que cette (re)conception du jugement esthétique est fort représentative de la rupture radicale avec la « théorie spéculative de l'art », au sein de laquelle le jugement esthétique est fréquemment défini comme le lieu de l'appréciation et de l'émancipation de la relation esthétique.

3.3.2 Esthétique cognitiviste et interdisciplinarité : les extensions du tournant mentaliste de l'esthétique analytique

La révision critique proposée par Schaeffer dans l'objectif d'un décentrement de la réflexion sur l'art et d'un réinvestissement théorique de la conduite esthétique dans les termes d'une expérience cognitive implique, comme nous l'avons souligné, un engagement en faveur de l'*esthétique* et non de l'*artistique*. En ce sens, il serait possible de rapprocher cette perspective intéressée par les dispositions mentales de certains aspects de la pensée kantienne, notamment en ce qui a trait à l'implication du plaisir subjectif comme paramètre de l'expérience esthétique²⁵⁷. De plus, bien que Schaeffer cherche à se distancier de Kant sur la question du sens commun, il reste la possibilité que sa théorie réponde à l'idée kantienne d'un plaisir *communicable*²⁵⁸. Si Schaeffer n'admet pas directement cette relation au sens commun, nous pouvons la repérer à travers l'écho universaliste du schéma génétique qu'il décrit comme étant à l'origine du comportement cognitif humain. Partant du constat de l'impossibilité même d'une rupture entre les notions de nature et de culture, Schaeffer soutient

²⁵⁶ *Ibid.*. Il est intéressant de remarquer que l'auteur mentionne ailleurs que la dissatisfaction ou le déplaisir sont plus susceptibles de mettre fin à l'attention cognitive nécessaire à la conduite esthétique. Voir Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art. op. cit.*, p. 168-169.

²⁵⁷ Rappelons toutefois que Schaeffer ne partage pas la nécessité d'un plaisir désintéressé.

²⁵⁸ Voir Jean-Philippe Uzel, « Perdre le sens commun. Comparaison des approches descriptives et évaluatives de l'œuvre d'art », *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique*, n° 2, Hiver 1998. http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol_2/uzel.html

effectivement que sans sa nature biologique, et les complexifications d'ordre cognitif qu'il a connu au cours de son évolution, l'être humain n'aurait jamais pu développer la culture, car si la culture est spécifique à l'être humain, elle tient à une constitution biologique tout aussi spécifique²⁵⁹. C'est en étroite relation à ce rapport entre nature et culture que l'auteur cherche à invalider la dichotomie entre l'universalité et la singularité. L'universalité est, dans ce contexte, abordée dans l'optique des généralités transculturelles et intraculturelles. Or, si l'on accepte que nature et culture ne font qu'un, il serait possible d'expliquer certaines généralités transculturelles sous l'angle de l'éthologie humaine. Selon cette perspective éthologique, la seule façon de comprendre un trait qui est partagé à travers différentes cultures et qui ne s'explique ni par transmission historique ni par transmission culturelle, serait de considérer les dispositions mentales, et donc cognitives, correspondant au type de comportement en question²⁶⁰. À supposer que ce type de comportement transculturel concerne la conduite esthétique, il serait légitime de postuler que des humains de divers bassins culturels possèdent les mêmes dispositions mentales relativement à cette conduite déterminée.

L'intérêt de Schaeffer pour les traitements cognitifs permet également d'envisager certains rapprochements avec l'esthétique de Nelson Goodman. Nous avons vu que Goodman, qui recoupe Dickie sur certaines thèses, rejette la notion de plaisir dans l'optique d'une compréhension du fonctionnement des œuvres, mais non dans son ensemble. Son insistance sur l'association des sphères cognitives et affectives joue d'ailleurs en faveur d'une reconsidération pour la question de la *satisfaction*, terme privilégié par le philosophe et sans doute moins lourd de présupposés sémantiques que celui de plaisir²⁶¹. Bien que Goodman n'envisage la cognition précisément de la même façon que Schaeffer, c'est-à-dire dans la

²⁵⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, op. cit., p. 38.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 38-39.

²⁶¹ On remarquera toutefois que Schaeffer emploie tant le terme de « plaisir » que celui de « satisfaction ».

perspective des traitements cérébraux, chacun des deux auteurs observe, de manière différenciée, un rapprochement entre art et science, entre nature et culture²⁶².

La contribution de Monroe Beardsley, nous l'avons souligné, relève précisément du tournant mentaliste de l'esthétique analytique. Si les réflexions du philosophe au début des années quatre-vingts témoignent d'un maintien, quoique nuancé par rapport à ses écrits antérieurs, de l'implication des émotions dans l'expérience esthétique, les critères qu'il avance en termes définitionnels semblent davantage relever de la logique pragmatique de l'auteur que d'une enquête scientifique. Ces critères auraient-ils tenus face aux avancées des sciences cognitives ? Bien que Schaeffer ne partage pas en détail la vision de Beardsley, tout porte à croire que la nature cognitiviste de son investigation s'inscrit en continuité avec le tournant mentaliste en esthétique analytique. Dix-huit ans après la publication de « *Aesthetic Experience* », l'état de la connaissance aura au moins permis à Schaeffer de préciser la nature de la conduite esthétique. Il est toutefois intéressant d'observer de plus près les enjeux interdisciplinaires de ce tournant cognitiviste.

Nous avons vu au premier chapitre que la philosophie analytique s'engage aujourd'hui sur le territoire des sciences cognitives à travers des problématiques contemporaines en philosophie de l'esprit. Ce terrain interdisciplinaire, où l'anthropologie cognitive côtoie la linguistique et les neurosciences, appelle la rencontre de diverses méthodes et problématiques. Or, la forme d'interdisciplinarité que semble favoriser Schaeffer se situe entre l'esthétique et les sciences cognitives, en ne faisant appel qu'à une seule problématique, celle de la conduite esthétique. De quelle forme d'interdisciplinarité s'agit-il lorsque l'auteur ne fait que s'approprier les données d'une discipline externe ? Selon Schaeffer, les recherches empiriques sur la

²⁶² Nous référons plus particulièrement à la position de Goodman dans *Esthétique et connaissance*, où l'auteur aborde la question de la dimension à la fois cognitive et affective de l'expérience esthétique. Voir Nelson Goodman et Catherine Z. Elgin, *Esthétique et connaissance (Pour changer de sujet)*, *op. cit.*

conduite esthétique ne sont que très rarement entreprises par les éthologues et anthropologues, ou même les historiens, et donnent généralement lieu des tendances réductionnistes, relativistes ou encore historicistes qui empiètent à l'avancement de la question. Il soutient ainsi que « Seule une perspective capable d'intégrer ces différentes approches (qui toutes comportent leur part de vérité) pourrait nous faire avancer sur la voie d'une compréhension réelle des conduites esthétiques.²⁶³ » On voit très clairement ici que Schaeffer conçoit l'interdisciplinarité comme une forme de solution ou une sorte de remède au problème de l'esthétique, à condition que le sujet central demeure la conduite esthétique. Seulement, si la conduite esthétique est une conduite cognitive, la seule « discipline » pouvant intégrer différentes approches centrée sur cette problématique serait celle des sciences cognitives. En adoptant une telle perspective, Schaeffer distingue deux types d'interdisciplinarité, reposant soit sur une pluralité d'approches pour traiter d'une problématique donnée, soit sur une pluralité de problématiques pour traiter d'un sujet donné selon différentes approches.

3.4 L'envers du plaisir : jugement évaluatif et critériologie selon Rainer Rochlitz

Dans une perspective opposée à la théorie de Jean-Marie Schaeffer, Rainer Rochlitz entend ramener la fonction de l'esthétique à une théorie critique et évaluative de l'art au sein de laquelle la notion de plaisir est reléguée à un rang subsidiaire. Sa proposition en vue d'une *rationalité esthétique* joue en faveur d'une conception de l'intersubjectivité fondée sur un partage argumentatif dans la sphère publique. Nous verrons que cette dimension argumentative et raisonnée de Rochlitz participe du style analytique, mais qu'elle emprunte également une perspective sociologique qui caractérise l'approche pluraliste de l'esthétique analytique française.

²⁶³ Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, op. cit., p. 43.

3.4.1 La rationalité esthétique dans une perspective évaluative

L'entreprise de Rochlitz prend source dans une critique épistémologique de la discipline, invoquant la nécessité de repenser les débats esthétiques dans les termes d'une rationalité spécifique. Cette *rationalité esthétique* appelle une reconsidération de la critique d'art dans le contexte où celle-ci tend de plus en plus à se désengager de sa véritable fonction, laissant libre court aux détracteurs de l'art contemporain. Il convient en ce sens de répondre aux généralisations de ceux qui, dans la foulée de la crise de l'art contemporain, considèrent que la création artistique permet aujourd'hui toutes sortes de dérives, notamment par l'absence de critères d'appréciations esthétiques²⁶⁴. Partant, la critique dans un cadre de réception publique aurait comme tâche de participer activement à l'évaluation de la prétention artistique des œuvres. Pour qu'un objet, considéré d'abord comme un simple « candidat », puisse atteindre un statut artistique, il est nécessaire qu'il présente des caractéristiques de réussite : « L'œuvre n'est livrée au public que dans la mesure où son auteur (ou ses auteurs) considère(nt) qu'elle peut affronter le regard critique, qu'elle mérite son attention en raison d'une certaine signifiante.²⁶⁵ » C'est seulement quand il est reconnu et jugé réussi, à travers la réception critique et suivant une homologation publique, que l'objet-candidat est retenu comme œuvre d'art à part entière²⁶⁶. Il convient cependant d'éviter la confusion entre l'esthétique et la critique, car Rochlitz comprend

²⁶⁴ Voir Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 285 p. On notera que les principaux opposants de l'art contemporain dans le contexte français sont Jean-Philippe Domecq, Jean Clair, Olivier Cénéa et Jean-Louis Pradel. Comme le souligne Michaud, un des premiers textes qui lance ce débat dans la revue *Esprit* en 1991 pose la question suivante : « Y a-t-il encore des critères d'appréciation esthétiques ? ».

²⁶⁵ Rainer Rochlitz, « Dans le flou artistique », *L'art sans compas*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1992, p. 204.

²⁶⁶ Cette logique de sélection peut évoquer le modèle de l'*élection* chez les romantiques pour qui, comme le rappelle Thomas Pavel, « [...] une œuvre d'art médiocre n'en est pas une, tout comme à la suite des élections pour la présidence d'un pays seul le candidat victorieux reçoit l'investiture, les candidats perdants n'étant en aucun cas des présidents "légèrement plus faibles". » Thomas Pavel, « Un éloge de la délibération », *Critique*, n° 629, 1999, p. 772.

l'esthétique précisément dans le sens d'une théorie *reconstructive* de la critique, réfléchissant ses concepts et sa méthodologie.

Nécessairement, cette théorie de la rationalité possède une dimension normative qui exige de penser des critères - qui deviendront plus tard des paramètres - permettant d'évaluer la réussite de l'œuvre. Le plus important est sans aucun doute le critère de *cohérence*, relative à la reconnaissance d'une articulation formelle dans l'œuvre, quel que soit son médium²⁶⁷. On ne peut cependant manquer de souligner, avec Daniel Dumouchel, que Rochlitz s'attache davantage à une rationalité de la réception critique que de la production artistique :

Certes, Rochlitz aurait convenu qu'il serait difficile d'imaginer que la "rationalité" des débats critiques puisse être radicalement coupée de celle de l'œuvre d'art qui, en tant que symbole expressif prétendant à la reconnaissance, fournit l'occasion de ces débats. Il n'empêche que l'on ne trouve que très peu d'analyses, dans l'œuvre de Rochlitz, de ce qu'on pourrait appeler la rationalité de la production artistique.²⁶⁸

Sans la dynamique de la réception, la théorie de la rationalité esthétique et ses critères de réussite artistique ne peuvent être opératoires ; s'il y a jugement critériologique, cela implique une reconnaissance et un dialogue publics. Dans les faits, Rochlitz soutient que les œuvres possèdent une signification publique au sens où elles donnent lieu à des jugements évaluatifs intersubjectivement partageables, ceci dans la mesure où ces jugements sont fondés sur un processus argumentatif de justification rationnelle. Or, ce serait précisément le rôle de la réception critique que de mettre à jour ces raisons partageables, mais aussi de rendre compte des enjeux réels de l'art en diagnostiquant dans les œuvres la dialectique entre la prétention de

²⁶⁷ Rainer Rochlitz, « Dans le flou artistique ». in *op. cit.*, p. 233.

²⁶⁸ Daniel Dumouchel, « L'art et ses raisons. Remarques critiques sur les limites de la notion de rationalité esthétique ». in *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique*, vol. 9, http://www.uqtr.ca/AE/Vol_9/roch/dumou.htm

réussite artistique et la dimension publique de la reconnaissance de cette prétention. Ce qu'il s'agit de communiquer, c'est une expérience de prime abord individuelle, qui peut comprendre une dimension de satisfaction personnelle ou de plaisir subjectif, mais qui se caractérise dans un partage argumentatif posé comme « [...] une exigence inhérente à l'expérience esthétique et artistique.²⁶⁹ » L'unique manière pour une relation esthétique de se déterminer artistiquement et de dépasser le stade d'un plaisir idiosyncrasique procède donc d'un principe intersubjectif.

Alors que chez Schaeffer et Genette le moment de l'appréciation esthétique est différencié de celui du jugement évaluatif, Rochlitz les conçoit simultanément, l'appréciation esthétique étant pour lui indissociable d'un engagement performatif et évaluatif envers l'œuvre²⁷⁰. La question du plaisir subjectif est ainsi accessoire. L'unique façon d'envisager une satisfaction spécifique à la rationalité esthétique serait donc de considérer un plaisir évaluatif se rapportant à la formulation d'un jugement publiquement défendable, révélant une compréhension concluante et donc satisfaisante, de l'œuvre. Comme le souligne Daniel Dumouchel, pour Rochlitz

le plaisir proprement *artistique*, dans la relation à une œuvre d'art, n'est pas lié à la simple perception ou aux effets des éléments régionaux de l'œuvre, mais il s'agit d'un plaisir pour ainsi dire *évaluatif*, intrinsèquement lié à des " 'raisons' partagées " ou du moins jugées potentiellement partageables.²⁷¹

La comparaison entre ce plaisir d'ordre intellectuel et social, et le plaisir qui, chez Schaeffer, agit comme principe régulateur dans la conduite esthétique, met en lumière l'écart entre une conception *artistique* et une conception *esthétique*.

²⁶⁹ Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai*, Paris. Gallimard, 1998. p. 167

²⁷⁰ Daniel Dumouchel. *loc. cit.*

²⁷¹ *Ibid.*

3.4.2. Rationalité, intersubjectivité et sociologie dans l'optique d'une approche analytique de l'art

Une des constantes de la théorie de Rochlitz est la nécessité de repenser l'esthétique en marge de la visée descriptive et non-évaluative de la tradition analytique, jugée trop distante de la réalité et de la dimension sensible des oeuvres, mais également en marge du penchant sacralisant de la théorie romantique de l'art. Cela dit, l'auteur trouve dans chacune de ces deux traditions certains instruments pour fonder sa propre position. Rochlitz concède ainsi la nécessité de l'approche descriptive de l'esthétique analytique, en même temps qu'il approuve son dépassement dans la théorie romantique, notamment par l'ouverture à une relation plus directe aux œuvres et aux enjeux significatifs qui y sont investis²⁷². Néanmoins, considérant l'approche analytique en un sens stylistique qui priorise une démarche argumentative, rationnelle et critique, il nous semble justifié de situer Rochlitz dans une démarche esthétique de type analytique. Nous savons que le style analytique n'engage aucune des doctrines de la tradition analytique et qu'il s'agit avant tout d'une approche structurée de la pensée, ouverte à une large sphère de problématiques. D'ailleurs, le parallèle entre la rationalité esthétique et le type de rationalité philosophique mis de l'avant dans la philosophie analytique révèle des structures de pensée conciliables. Rappelons en effet que les échanges argumentés et la mise à l'épreuve des hypothèses dans un contexte public, soit dans la communauté philosophique, sont fondamentales à la démarche analytique. On peut sentir ce rapprochement chez Rochlitz lorsqu'il affirme : « Un mystère inarticulé n'est qu'un sentiment obscur, et s'il existe un moyen d'approcher le mystère, c'est bien l'explicitation et la justification de ce que l'on perçoit et de ce que l'on éprouve, de ce que l'on peut comprendre et analyser.²⁷³ » Le mystère ici en question peut s'appliquer

²⁷² Jean-Philippe Uzel, « Rainer Rochlitz et l'ambivalence du jugement esthétique ». *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique*. vol. 9. http://www.uqtr.ca/AE/Vol_9/roch/Uzel.htm

²⁷³ Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai*, op. cit., p. 211.

à la fois à l'œuvre d'art et à une problématique philosophique ; dans les deux cas l'explicitation et la justification, l'intuition et l'analyse seront les composantes essentielles en vue d'une clarification et d'une compréhension améliorée.

La théorie de la rationalité esthétique appelle également des rapprochements théoriques diversifiés, à commencer avec la conception kantienne du jugement universel. Sur le plan du contenu théorique, Rochlitz retient de Kant la dimension intersubjective dans l'évaluation de l'œuvre et rejette dans son ensemble le pan irrationnel du jugement illusoire. En ce qui concerne le processus d'enquête, nous accorderons avec Pouivet que

Rochlitz semble comprendre l'esthétique comme Kant comprenait la philosophie critique : l'une et l'autre sont destinées à mettre en évidence les conditions de légitimité épistémologiques d'une prétention – une prétention à la connaissance scientifique ou au jugement moral, dans le cas de Kant, une prétention à la critique, au sens d'un jugement évaluatif portant sur les œuvres d'art, dans le cas de Rochlitz.²⁷⁴

D'un point de vue interne, la théorie de la rationalité esthétique répond de façon plus spécifique aux préoccupations de Hume pour les normes du goût. L'importance de la réception critique et la reconnaissance des paramètres de réussite chez Rochlitz font effectivement écho à l'esthétique humienne dans la mesure où celle-ci engage la reconnaissance de certaines *qualités* dans l'œuvre, ces dernières étant fondées sur la norme du consensus. La notion de consensus rejoint également celle du jugement évaluatif intersubjectivement partageable, notamment selon le principe du passage d'un plaisir subjectif à une certaine objectivité du goût, suivant la possibilité de persuasion à travers la discussion et l'argumentation. Néanmoins, si la position de

²⁷⁴ Roger Pouivet, « Notes de lecture : Rainer Rochlitz. L'art au banc d'essai. Esthétique et critique », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 67, Printemps 1999, p.132.

l'expert est favorisée par Hume²⁷⁵, Rochlitz aborde la réception publique selon une perspective plus ouverte, dépassant largement la figure de la critique érudite.

Dans un autre ordre d'idée, on peut observer que l'opposition de Rochlitz à une expérience subjective ou un sentiment de plaisir spécifiquement esthétique rejoint les points de vue de George Dickie et de Nelson Goodman, sans toutefois répondre à une théorie institutionnelle de l'art ni à une esthétique sémiotique²⁷⁶. Dans le cadre de notre propos, on accordera simplement que Rochlitz et Goodman, s'ils n'évacuent pas le concept de plaisir dans son ensemble, ne lui attribuent qu'une fonction secondaire, tout au plus utilitaire dans l'expérience esthétique. En qui concerne Beardsley, Rochlitz y accordera une attention particulière, notamment en raison de son intérêt pour la relation entre la critique et les enjeux de l'esthétique²⁷⁷. Il n'approfondira donc pas les critères expérimentiels de Beardsley, même si ce dernier concevait les œuvres comme des objets privilégiés dans sa théorie²⁷⁸. On peut néanmoins noter le parallèle entre le critère, chez Beardsley, de construction et d'organisation cognitive dans la réception de l'œuvre, l'« Active discovery », menant à un sentiment d'intelligibilité, et le critère de cohérence qui, chez Rochlitz, pourrait participer à un plaisir évaluatif suivant, là encore, un sentiment de compréhension articulée. Cependant, force est de constater que, malgré leurs fortes influences dans les écrits de Rochlitz, les propositions des esthéticiens analytiques se révèlent le plus souvent selon un mode indirect ou critique.

²⁷⁵ On peut d'ailleurs retrouver cette approche humienne chez Yves Michaud qui propose à la fois une « théorie du connaisseur » et cherche à « [...] penser la pluralité en acceptant ses conséquences relativistes mais d'une manière conceptuellement organisée ». Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, *op. cit.*, p.11.

²⁷⁶ L'esthétique sémiotique de Goodman a cependant nourri la pensée de Rochlitz de différentes manières, par exemple avec la question de l'œuvre comme « symbole » ou encore par la critique des « symptômes esthétiques ».

²⁷⁷ Suivant notre propos sur la notion de plaisir, nous n'aborderons pas ici l'analyse de la critique d'art dans la théorie de Beardsley.

²⁷⁸ Soulignons que Rochlitz participe lui aussi à une entreprise critériologique, qui est un procédé récurrent en esthétique analytique. De plus, on rappellera qu'il ne rejette pas l'expérience esthétique dans son ensemble, mais seulement sa pertinence dans une réflexion sur l'*artistique*.

Nous avons noté que l'enjeu intersubjectif de l'évaluation de l'œuvre dans la sphère publique révélait une préoccupation sociologique au cœur de la structure de la rationalité esthétique. Il convient de souligner à cet effet l'influence de Jürgen Habermas et de sa théorie de l'agir communicationnel²⁷⁹, impliquant la dimension intersubjective de la raison à travers des actes locutoires et leur prétention à une reconnaissance universelle²⁸⁰. On remarquera au passage que Wittgenstein et Austin figurent au nombre des philosophes qui ont largement inspiré Habermas, ce qui nous permet de mettre en relief à un autre type d'héritage analytique chez Rochlitz. En effet, les extensions communicationnelles de la philosophie du langage et leur application dans la théorie de la rationalité esthétique permettent de réfléchir les modes dialogiques de l'argumentation dans le contexte social.

Sans pratiquer une démarche strictement sociologique, Rochlitz s'inspire fortement des notions d'intersubjectivité et d'argumentation publique, notamment à travers le legs conceptuel de la théorie communicationnelle d'Habermas. L'espace restreint qu'il est possible d'accorder à un plaisir d'ordre évaluatif dans la rationalité esthétique se trouve donc à cheval entre une approche globalement analytique de la rationalité et une théorie sociologique de la réception critique.

3.5. Plaisir et jugement : la rupture des paradigmes dans l'esthétique analytique française

La forte opposition entre l'esthétique cognitiviste et la théorie de la rationalité esthétique a fait l'objet d'un débat entre Jean-Marie Schaeffer et Rainer Rochlitz au cours des années quatre-vingt-dix. Nous avons observé que la seule question du

²⁷⁹ Jürgen Habermas, *La théorie de l'agir communicationnel*, trad. J.-M. Ferry, Paris, Fayard, 1987.

²⁸⁰ Jean-Philippe Uzel, « Perdre le sens commun. Description des approches descriptives et évaluatives de l'œuvre d'art », *loc. cit.*

plaisir et de sa relation au jugement esthétique met en lumière les nombreux aspects qui départagent radicalement la pensée de ces deux auteurs. Cependant, on peut s'interroger sur l'effectivité d'un tel débat, sur la pertinence d'opposer par exemple une théorie reconstructive de la critique à l'exploration cognitive de la conduite esthétique. Bien que le subjectivisme que privilégie Schaeffer entend aussi s'appliquer à l'expérience de l'œuvre d'art, voire à la définir, on comprendra que la conduite esthétique entendue comme fait anthropologique ne priorise pas une réflexion sur le champ de l'art, puisqu'elle réduit *l'artistique* à *l'esthétique*²⁸¹. Selon nous, ces diverses prises de positions ont donné lieu à un débat infertile, puisque les arguments qui semblent à première vue s'opposer directement ne sont que le reflet de problématiques qui, à leurs origines, sont différentes, voire inconciliables. Car si chaque partie vise une redéfinition totale de l'esthétique, le lieu commun par principe nécessaire à tout débat est ici fragmenté.

Dans les faits, Schaeffer élabore sa pensée dans un paradigme scientifique, jonglant avec l'anthropologie et les sciences cognitives. Il vise une problématique axée sur la conduite esthétique entendue en un sens global et sur l'appréciation qui régule cette conduite. Dans la mesure où ses préoccupations esthétiques sont fondées sur une réelle rupture avec la philosophie de l'art et rejettent la réduction de *l'esthétique* à la question de *l'artistique*, on peut difficilement lui reprocher, hors de tout contexte théorique préalablement défini, de ne pas accorder à l'œuvre une dimension prioritaire.

En revanche, Rochlitz vise une problématique contextualisée et circonscrite au domaine culturel de l'art. Chez lui, l'accent est donc essentiellement mis sur *l'artistique*, suivant le projet d'une rationalité esthétique. De plus, comme le rappelle Daniel Dumouchel, cette rationalité esthétique rejoint davantage la sphère publique

²⁸¹ Voir Jean-Marie Schaeffer. « L'œuvre d'art et son évaluation » in Christian Descamps (dir.), *Le beau aujourd'hui*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1993, p. 13-35.

de la discussion et du débat critiques que de la production artistique. Dans cette perspective, il nous semble essentiel de rappeler que Rochlitz ne parle pas de l'être humain comme le fait Schaeffer, mais bien d'un public de l'art, dont les faits et gestes semblent répondre en premier lieu à une conception occidentale du champ de l'art²⁸².

Selon un point de vue épistémologique interne à ce dialogue qui a opposé un enjeu empiriste et cognitiviste à une analyse reconstructive de la critique d'art, il ne ressort qu'un constat d'inadéquation théorique. Certes les deux types d'investigations ont grandement contribué à développer la réflexion dans chacun des domaines concernés, sous l'égide de l'esthétique, mais la conclusion à ce débat n'a jamais aboutie. D'ailleurs, selon la dissociation des problématiques en jeu, il ne pouvait sans doute pas en être autrement. Il convient toutefois de rappeler que ces changements de paradigme attestent la volonté méta-critique de ces auteurs de renouveler les fondements de l'esthétique comme discipline. Selon notre analyse, Jean-Marie Schaeffer et Rainer Rochlitz ont activement participé à l'ouverture interdisciplinaire de l'esthétique analytique contemporaine en France en reconduisant le style analytique à travers des approches pour le moins diversifiées.

²⁸² Dans la même perspective, on remarquera que la « crise de l'art contemporain » est un fait occidental, voire majoritairement français.

CONCLUSION

L'esthétique analytique française manifeste une volonté de dépassement qui s'inscrit dans la logique du décloisonnement théorique de la philosophie analytique. Certes, l'intégration de l'approche analytique à l'esthétique française au cours des années quatre-vingt-dix a provoqué une rupture par rapport à l'approche continentale, mais une observation plus attentive nous a permis dégager les paramètres qui ont participé à son tournant épistémologique à partir des acquis de la tradition anglo-saxonne. En réponse à notre problématique, qui interrogeait la nature des paramètres thématiques et méthodologiques participant à ce tournant épistémologique, nous avons posé une hypothèse en deux temps. D'une part, nous suggérons de considérer le renforcement des recherches françaises en esthétique analytique sur les thématiques de l'ontologie de l'œuvre d'art et du plaisir esthétique. D'autre part, il nous semblait essentiel d'observer les applications méthodologiques de notre corpus suivant des reconductions et extensions conceptuelles à partir de cadres théoriques analytiques, mais également selon la question de l'interdisciplinarité.

Dans cette perspective, la mise en contexte théorique de notre premier chapitre fut déterminante, puisqu'elle nous a permis d'explicitier les enjeux épistémologiques de la philosophie analytique et de relever la portée du *style* analytique comme principe directeur dans l'ensemble de la discipline, comprenant la sphère de l'esthétique analytique. Comme nous avons pu le constater, cette définition stylistique répond au décloisonnement de la discipline et laisse libre cours aux ouvertures interdisciplinaires de la philosophie analytique, notamment dans le croisement avec la philosophie de l'esprit contemporaine et les sciences cognitives. Nous avons également vu que la souplesse de l'approche analytique a ouvert la voie à une approche historique spécifique suivant la méthode de la reconstruction

rationnelle. À travers les prémisses méta-esthétiques qui participent, selon différents degrés, aux propositions de Jean-Marie Schaeffer, Rainer Rochlitz, Gérard Genette et Roger Pouivet, nous avons observé que le procédé de la relecture conceptuelle et critique de la reconstruction rationnelle est présent à différents degrés dans l'ensemble de notre corpus. Ce fait rend compte à la fois d'une première filiation analytique avec la tradition anglo-saxonne et d'une autoréflexion de l'esthétique analytique contemporaine.

Comme l'a illustré notre étude plus ciblée de l'approche critique de Jean-Marie Schaeffer, la lecture méta-esthétique est déterminante pour l'esthétique analytique française, et marque un premier pas vers un renouvellement des principes épistémologiques dominants dans la tradition anglo-saxonne. La critique de la discipline à partir d'une approche analytique, historique et conceptuelle est inhérente aux engagements théoriques de notre corpus, parfois à travers des ouvrages complets, ou plus simplement dans les présentations et introductions des publications. Une fois les fondements épistémologiques de la philosophie et de l'esthétique analytique établis, et les précisions quant à l'approche historique, critique et méta-esthétique de notre corpus posées, nous avons procédé à la démonstration de notre hypothèse selon deux études de cas thématiques : la problématique ontologique et la question du plaisir esthétique.

Dans le premier cas, nous avons mis en perspective les implications spéculatives de la métaphysique dans l'esthétique continentale ainsi que la formulation d'une approche ontologique spécifiquement analytique. Le survol historique de ces deux cadres conceptuels a permis de mesurer la distance théorique et épistémologique entre les démarches continentale et analytique en ontologie de l'œuvre d'art. Seule peut-être l'esthétique de Souriau nous semble jouer sur une frontière où l'essentialisme modéré côtoie une structure logique, sans toutefois

rejoindre directement les principes de caractérisation catégorielle de l'ontologie analytique. En explorant ensuite les principales propositions définitionnelles de l'œuvre dans l'esthétique analytique anglo-saxonne, en l'occurrence celles de Nelson Goodman, Jerrold Levinson, Joseph Margolis et Arthur Danto, nous avons mis en perspective certains éléments qui ont contribué de façon plus ou moins explicite aux recherches subséquentes de Gérard Genette et de Roger Pouivet. En effet, si notre analyse a révélé le peu de liens existants entre ces dernières et la métaphysique continentale, elle a mis en relief les influences multiples des esthéticiens analytiques, suivant par exemple les questions de l'intention et du contexte de production. Il reste que l'*ontologie restreinte* de Genette fut élaborée dans un premier temps en extension au schéma théorique de l'esthétique goodmanienne et que la conception *immanentiste* de Pouivet est empruntée au philosophe analytique David Armstrong en vue d'une reconduction en ontologie de l'œuvre d'art. Ces réinterprétations théoriques éclairent un aspect fondamental de l'approche de Genette et de Pouivet, soit des positions analytiques plus modérées échappant à la surcharge nominaliste autant qu'aux tendances substantialistes.

Le second cas auquel nous nous sommes intéressé, la question du plaisir esthétique, a d'emblée permis de cerner la portée conflictuelle de cette notion depuis le XVIII^{ème} siècle. Nous avons illustré cette tension dans un premier temps à partir d'une comparaison entre les propositions de David Hume et d'Emmanuel Kant, lesquelles ont démontré une différenciation première entre des théories relevant soit de l'*esthétique* ou de l'*artistique*. Cette tension relative à la notion de plaisir, également présente en esthétique analytique, a généré durant la seconde moitié du XX^{ème} siècle des oppositions entre, d'un côté, George Dickie et Nelson Goodman et, de l'autre côté, Jérôme Stolnitz et Monroe Beardsley. Si l'intérêt de ce dernier pour les états émotionnels du sujet s'est peu répandu dans la tradition analytique, il aura participé à la spécificité de l'esthétique analytique française durant les années quatre-vingt-dix. En effet, le recentrement de Jean-Marie Schaeffer sur la fonction du plaisir

dans la conduite esthétique entendue comme conduite cognitive a mis en perspective un avancement substantiel par rapport aux intuitions analytiques de Monroe Beardsley autour de la question du plaisir dans l'expérience esthétique. Il apparaît que cet avancement ne va pas sans l'intégration des développements des sciences cognitives, révélant du coup la nécessité d'une démarche interdisciplinaire particulière chez l'auteur, visant une forme d'approvisionnement théorique dans une discipline donnée afin de nourrir une problématique fixe.

Alors que l'approche générale de Schaeffer a mis en lumière une démarche centrée sur l'*esthétique*, l'étude de la position de Rainer Rochlitz a mis en relief la volonté de ramener la discipline à une considération sur l'*artistique*. Comme nous avons pu l'observer, la révision de l'esthétique par Rochlitz sous-tend une théorie reconstructive de la critique qui favorise l'argumentation publique dans une perspective à la fois communicationnelle et rationnelle, en vue d'un cadre de légitimation artistique amélioré. À travers une rhétorique rigoureuse, la notion de plaisir est supplantée par la question du jugement évaluatif et reléguée à un rang secondaire dans la compréhension des faits esthétiques. Cependant, nous avons constaté que la seule possibilité qui subsiste pour l'intégration de la question du plaisir chez Rochlitz est relative à la satisfaction que peut provoquer la formulation d'un jugement publiquement défendable et partageable, soit un plaisir évaluatif. En outre, cette attention soutenue pour l'échange et la communication des arguments dans la sphère publique implique, comme nous l'avons souligné, la reprise de certaines notions-clé de la théorie habermassienne de l'agir communicationnel. En adaptant des concepts sociologiques au projet théorique de la *rationalité esthétique*, Rochlitz s'engage lui aussi dans une forme d'interdisciplinarité.

Toutefois, il nous est apparu qu'à travers la notion de plaisir, le débat qui a opposé la théorie subjectiviste de Schaeffer et le projet de la *rationalité esthétique* de Rochlitz au courant des années quatre-vingt-dix était fondé sur une rupture de

paradigme qui ne pouvait trouver un possible terrain d'entente. Cette rencontre infertile des enjeux cognitifs et sociologiques dans le cadre d'une confrontation théorique rejoint selon nous la tension première entre l'*esthétique*, centrée sur la réception du sujet, et l'*artistique*, qui cible la question plus spécifique des œuvres d'art. La rupture des paradigmes est en ce sens implicite à l'histoire de l'esthétique.

Tout au long de notre démonstration, nous avons observé que les paramètres en cause dans le tournant épistémologique de l'esthétique analytique française sont en étroite relation avec les acquis de l'esthétique analytique précédant les années quatre-vingt-dix. La problématique ontologique autant que la question du plaisir n'ont effectivement pas été absentes des discours anglo-saxons et, plus précisément, anglo-américains. Il est cependant essentiel de préciser que malgré le fait que nous avons repéré ces thématiques chez certains philosophes de la tradition anglo-saxonne, l'ontologie de l'œuvre et la question du plaisir ont plus rarement été traitées comme des problématiques centrales de l'esthétique analytique. À titre d'exemple, on peut considérer le refus de Nelson Goodman de concéder la portée ontologique de sa définition de l'art, même selon les principes de l'ontologie analytique, ou encore les positions relativement isolées de Stolnitz et de Beardsley quant aux questions de l'attitude et du plaisir esthétiques. En ce sens, l'intérêt du tournant épistémologique que nous tenions à interroger dans le cadre de notre recherche tient aussi au fait que les esthéticiens français ont permis la résurgence et le renouvellement théorique de ces thématiques.

Nous avons d'ailleurs pu observer dès le premier chapitre que les axes de recherche de l'esthétique analytique française démontrent tous l'importance d'un projet d'autoréflexion de la discipline, selon une perspective contemporaine qui échappait nécessairement à la tradition. On rajoutera que, dans le contexte philosophique français, cette phase de révision peut également être soutenue par la volonté d'une révision plus générale de l'esthétique. Si le décloisonnement théorique

de la philosophie et de l'esthétique française a parallèlement engagé un décloisonnement géographique, et même linguistique, il demeure que l'intégration progressive du style analytique en France ne va pas sans une certaine résistance du milieu académique et de l'environnement intellectuel à cette approche. Il apparaît pourtant que le simple fait d'entreprendre de telles démarches autoréflexives, qui relèvent à différents degrés d'une « épistémologie génétique »²⁸³, joue en faveur d'une approche globalement argumentative, critique et analytique.

Selon nous, la tension théorique que provoque l'intégration d'une esthétique analytique dans un contexte majoritairement continental participe également de l'intérêt de notre problématique. Il est cependant plus difficile d'enquêter sur l'impact et la réception générale des développements de l'approche analytique en territoire français, car malgré les développements des dernières années, une absence de dialogue entre les différentes parties persiste, ayant peut-être pour cause une différence de langage et des objectifs internes irréconciliables. Ceci n'empêche toutefois pas la plupart des auteurs de notre corpus de donner suite à leurs projets théoriques. En fait, si notre étude s'est concentrée sur un cadre temporel défini, c'est-à-dire la décennie des années quatre-vingt-dix, l'esthétique analytique n'a évidemment pas cessé de se développer en France à partir de 2000. On retiendra ainsi que, mis à part Rainer Rochlitz, qui est décédé en 2002 et qui, nous en sommes persuadés, aurait pu donner suite à des développements théoriques des plus intéressants, les philosophes Roger Pouivet et Jean-Marie Schaeffer sont toujours très actifs dans le domaine de l'esthétique française. Par exemple, les récents travaux de Pouivet abordent plus directement les questions de l'art de masse²⁸⁴ et du réalisme

²⁸³ Notons que cette notion, qui renvoie à une épistémologie fondée sur le développement interne d'un champ de recherche, est empruntée à l'ouvrage de Jean Piaget, *Introduction à l'épistémologie génétique. T.1 La pensée mathématique*. Paris. Presses universitaires de France, 1950, 349 p.

²⁸⁴ Voir Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'ère de sa mondialisation*, Bruxelles, La Lettre volée, 2003, 113 p.

des propriétés esthétiques²⁸⁵, alors que Schaeffer s'est engagé plus avant dans la considération du sujet comme être biologique, et a développé une théorie critique de la thèse de l'exception humaine, qu'il définit comme centrale aux sciences humaines et sociales²⁸⁶. Ces contributions participent aussi d'une approche analytique non spéculative et prolongent les termes du tournant épistémologique de l'esthétique analytique française selon des avenues qui appelleront sous peu de nouvelles recherches.

²⁸⁵ Voir Roger Pouivet, *Le réalisme esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, 246 p.

²⁸⁶ Voir Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, Paris Gallimard, 2007, 464 p.

BIBLIOGRAPHIE

- Armstrong, David. *Universals : An Opiniated Introduction*. Boulder: Westview Press, 1989, 148 p.
- Beardsley, Monroe. « Aesthetic Experience », in *The Aesthetic Point Of View, Selected Essays*, sous la dir. de Michael J. Wreen et Donald M. Callen. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press, 1982, p. 285-297.
- . « An Aesthetic Definition of Art ». *What is Art ?*. New York: Haven Publications, 1983, p. 15-29.
- . « The Discrimination of Aesthetic Enjoyment ». *The British Journal of Aesthetics*, vol. 3, 1963, p. 291-300.
- . « Aesthetic Experience Regained », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 28, 1969, p. 3-11.
- Belting, Hans. *L'histoire de l'art est-elle finie ?*. Trad. par J.-F. Poirier et Y. Michaud. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989, 147 p.
- Cometti, Jean-Pierre, Jacques Morizot et Roger Pouivet. *Questions d'esthétique*. Paris : Presses universitaires de France, 2000, 221 p.
- . « Pour l'exemple : remarques sur la théorie goodmanienne des symboles ». *Philosophia scientiae*, vol. 2, no 1, 1997, p. 37-55.
- . « Introduction », in *Esthétique contemporaine : Art, représentation et fiction*. Paris : Vrin, 2005, p. 21-31.
- Currie, Gregory. *An Ontology of Art*. New York: St. Martin's Press, 1989, 143 p.
- Danto, Arthur Coleman. « The Artworld ». *The Journal of Philosophy*, no 61, 1964, p. 571-584.
- Danto, Arthur Coleman. *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1981, 212 p.

- . *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*. Trad. par C. Hary-Schaeffer. Paris : Le Seuil, 1989, 327 p.
- Dickie, George. « The New Institutional Theory of Art ». *Aesthetics and the Philosophy of Art : The Analytic Tradition*. Oxford: Blackwell, 2006, p. 47-54.
- . *Art and the Aesthetics : An Institutional Analysis*, Ithaca (N.Y.): Cornell University Press, 1974, 204 p.
- . *Art and Value*. Malden (Mass.): Blackwell Publishing, 2001, 114 p.
- Du Bos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, 479 p.
- Dumett, Michael. *Les origines de la philosophie analytique*. Trad. par M.-A. Lescourret. Paris : Gallimard, 1991, 235 p.
- Dumouchel, Daniel. « L'art et ses raisons. Remarques critiques sur les limites de la notion de rationalité esthétique ». *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique*, vol. 9, http://www.uqtr.ca/AE/Vol_9/roch/dumou.html
- During, Élie. *La métaphysique*. Paris : Flammarion, 1998, 248 p.
- Elton, William (dir.). *Aesthetics and Language*. Oxford: Basil Blackwell, 1954, 186 p.
- Engel, Pascal. *La dispute. Une introduction à la philosophie analytique*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1997, 250 p.
- . *Introduction à la philosophie de l'esprit*. Paris : La Découverte, 1994, 253 p.
- . « La philosophie britannique ». *Encyclopédie philosophique universelle. Le discours philosophique*, sous la dir. de Jean-François Mattéi. Paris : Presses universitaires de France, 1998, p. 494-496.
- . « Petits déjeuners continentaux et goûters analytiques ». *Littérature, théorie, enseignement : Nouveaux passages transatlantiques*. Vincennes : Presses universitaires de Vincennes, no 20, 2002, p. 115-138.

- Franck, Robert. « Philosophie analytique, pourquoi donc analytique ? ». *Philosophie analytique*, sous la dir. de Pascal Engel. Caen : Presses Universitaires de Caen, 1997-1998, p. 11-23.
- Frangne, Pierre-Henry. « L'ontologie de l'œuvre d'art d'Etienne Souriau ». *Pratiques*, no 3/4, 1997, p. 47-63.
- Genette, Gérard. *Immanence et transcendance. T. 1. de L'Œuvre de l'art*. Paris : Seuil, 1994, 299 p.
- . *La relation esthétique. T. 2. de L'Œuvre de l'art*. Paris : Seuil, 1997, 292 p.
- Goodman, Nelson. « L'art en action ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*. Trad. par J.-P. Cometti. Paris : Éditions du Centre Pompidou, no 41, 1992, p. 7-13.
- Goodman, Nelson. *L'art en théorie et en action*. Trad. par J.-P. Cometti et R. Pouivet. Paris : Éditions de l'Éclat, 1996, 155 p.
- . *Langages de l'art*. Trad. par J. Morizot. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1990, 312 p.
- Goodman, Nelson, et Catherine Z. Elgin. *Esthétique et connaissance (Pour changer de sujet)*. Trad. de R. Pouivet, Paris : L'Éclat, 1990, 93 p.
- Habermas, Jürgen. *La théorie de l'agir communicationnel. 2 t.* Trad. de J.-M. Ferry. Paris: Fayard, 1987.
- Heidegger, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, 313 p.
- Hume, David. *De la norme du goût*. In *Essais esthétiques*. Paris : Flammarion, 2000, p. 142.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Trad. par A. J.-L. Delamarre et François Marty. Paris : Gallimard, 1980, 1018 p.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Trad. par A. J.-L. Delamarre, J.-R. Ladmiral, M. B. de Launay, J.-M. Vaysse, L. Ferry et H. Wismann. Paris : Gallimard, 1985, 561 p.

- Kivy, Peter. « Platonism in Music : A Kind of Defense », *Grazer Philosophische Studies*, no 19, 1983, p. 109-129.
- Lamarque, Peter, et Stein Haugom Olsen (dir.). *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition*. Maden, Oxford et Victoria : Blackwell Publishing, 2004, 571 p.
- Latour, Bruno. « Sur un livre d'Étienne Souriau : Les Différents modes d'existence ». 2006, <http://www.bruno-latour.fr/articles/articles/98-SOURIAU.pdf>
- Levinson, Jerrold. *Music, Art and Metaphysics*. Ithaca (N. Y.): Cornell University Press, 1990, 419 p.
- . « Defining Art Historically », *British Journal of Aesthetics*, no 19, 1979, p. 232-250.
- . « Autographic and Allographic Art Revisited », *Music, Art and Methaphysics*, Ithaca: Cornell University Press, 1990, p. 89-106.
- Lontrade, Agnès. *Le plaisir esthétique : naissance d'une notion*. Paris : L'Harmattan, 2004, 198 p.
- Lorenz, Konrad. *Les fondements de l'éthologie*. Paris : Flammarion, 1984, 426 p.
- Lories, Danielle (dir.). *Philosophie analytique et esthétique*. Trad. par D. Lories. Paris : Méridiens Klincksieck, 1988, 276 p.
- . *L'art à l'épreuve du concept*. Paris : De Boeck & Larcier, 1996, 170 p.
- . « La question de la définition de l'art dans la philosophie analytique. Quelques points de repère », *L'Enseignement philosophique*, no 2, 1991, p. 5-21.
- Margolis, Joseph. « La spécificité ontologique des œuvres d'art », In *Philosophie analytique et esthétique*, sous la dir. de Danielle Lories. Paris : Méridiens Klincksieck, 2004, p. 211-219.
- . « The Ontological Peculiarity of Works of Art », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no 36, 1977, p. 45-50.
- Maldiney, Henri. *Art et existence*. Paris : Klincksieck, 1985, 244 p.

- Martel, Marie D. « Genette ou Goodman, ou la transcendance dans l'œuvre littéraire ». *Philosophia Scientiae*. vol. 2, <http://philosophiascientiae.free.fr/vol2/martel.pdf>
- Michaud, Yves. *La crise de l'art contemporain*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997, 285 p.
- . *Critères esthétiques et jugement de goût*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1999, 117 p.
- . « La fin de l'histoire de la philosophie », in *Philosophie analytique et histoire de la philosophie*, Jean-Michel Vienne (éd.). Paris : Vrin, 1997, p. 153-163.
- Morizot, Jacques. *Philosophie de l'art de Nelson Goodman*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1996, 255 p.
- Nadeau, Robert. « Théorie des descriptions ». *Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie*. Paris : Presses universitaires de France, 1999, 863 p.
- Nef, Frédéric. « Éloge de la clarté », in *Philosophie analytique et histoire de la philosophie*, sous la direction de Jean-Michel Vienne. Paris : Vrin, 1997, p. 127-138
- Ogien, Ruwen. *Les causes et les raisons : philosophie analytique et sciences humaines*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1995, 238 p.
- Ottaviani, Didier, « Ontologie », in *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Paris : Larousse – CNRS, 2006, p. 580-582.
- Panaccio, Claude. « Philosophie analytique et histoire de la philosophie ». In *Précis de philosophie analytique*, sous la dir. de Pascal Engel. Paris : Presses universitaires de France, 2000, p. 325-344.
- Pavel, Thomas. « Un éloge de la délibération ». *Critique*, no 629, 1999, p. 769-782.
- Piaget, Jean. *La pensée mathématique. T. 1 de Introduction à l'épistémologie génétique*. Paris : Presses universitaires de France, 1950, 349 p.
- Pouivet, Roger. *Le réalisme esthétique*. Paris : Presses universitaires de France, 2006, 246 p.

- . *L'œuvre d'art à l'ère de sa mondialisation*. Bruxelles : La Lettre volée, 2003, 113 p.
- . *L'ontologie de l'œuvre d'art : une introduction*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1999, 262 p.
- . *Esthétique et logique*. Liège : Mardaga, 1996, 229 p.
- . « L'esthétique en France aujourd'hui : un bilan sans perspective ». *Pratiques*, no 10, 2001, p. 6-24.
- . « Notes de lecture : Rainer Rochlitz, L'art au banc d'essais. Esthétique et critique ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 67, Printemps 1999, p. 131-133.
- Rochlitz, Rainer. *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*. Paris : Gallimard, 1998, 473 p.
- . « Dans le flou artistique ». In *L'art sans compas*, sous la dir. de Rainer Rochlitz et Christian Bouchindhomme. Paris : Les Éditions du Cerf, 1992, 203-238.
- Rossi, Jean-Gérard. *La philosophie analytique*. Paris : Presses universitaires de France (Que sais-je), 1989, 127 p.
- . *Le problème ontologique dans la philosophie analytique*. Paris : Kimé, 1995, 288 p.
- Russel, Bertrand. « On Denoting ». in *Mind*, vol. 14, no 56, 1905, p. 479-493.
- , et Alfred North Whitehead. 1900-1913. *Principia Mathematica*. 3 t. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schaeffer, Jean-Marie. *La fin de l'exception humaine*. Paris : Gallimard, 2007, 446 p.
- . *Adieu à l'esthétique*. Paris : Presses universitaires de France, 2000, 74 p.
- . *Les célibataires de l'art*. Paris : Gallimard, 1996, 400 p.
- . *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^{em} siècle à nos jours*. Paris : Gallimard, 1992, 444 p.

- . « L'oeuvre d'art et son évaluation ». In *Le beau aujourd'hui*, sous la dir. de Christian Descamps. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1993, p. 13-35.
- Souriau, Étienne. *La correspondance des arts*. Paris : Flammarion, 1969, 319 p.
- Stolnitz, Jerome. *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism : A Critical Introduction*. Boston: Houghton Mifflin, 1960, 510 p.
- . « L'attitude esthétique ». In *Philosophie analytique et esthétique*, sous la dir. de Danielle Lories. Paris : Méridiens Klincksieck, 2004, p. 103-114.
- Shusterman, Richard. « Analyser l'esthétique analytique ». In *L'esthétique des philosophes*, Rainer Rochlitz et Jacques Serrano (éd.). Paris : Place Publique Éditions, 1995, p. 9-30.
- Thériault, Mélissa. « Trente ans après *La transfiguration du banal* : Danto, héritier de Wittgenstein ». *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique*, vol. 14, automne 2008, http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_14/modernism/Therault.htm
- Uzel, Jean-Philippe. « Perdre le sens commun. Comparaison des approches descriptives et évaluatives de l'œuvre d'art ». *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique*, no 2, Hiver 1998, http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol_2/uzel.htm
- . « Rainer Rochlitz et l'ambivalence du jugement esthétique », *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique*, vol. 9, http://www.uqtr.ca/AE/Vol_9/roch/Uzel.htm
- Vernant, Denis. « Quantification ». In *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Paris : Larousse – CNRS, 2006, p. 684-685.
- Weitz, Morris. « The Role of Theory in Aesthetics ». In *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Maden, Oxford et Victoria: Blackwell Publishing, 2004, p. 12-18.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. par G.-G. Granger. Paris: Gallimard, 1993, 121 p.
- Wollheim, Richard. *L'Art et ses objets*. Trad. de R. Crevier. Paris : Aubier, 1994, 239 p.