

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INSTINCT À L'ŒUVRE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN PHILOSOPHIE

PAR
SÉBASTIEN CLOUTIER

FÉVRIER 2011

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

Je souhaite remercier Antoine Ross-Trempe, pour la révision de ce document, de même que Raymond Doyon, Nicole Cloutier et Martial Cloutier pour leur soutien.

Je souhaite surtout remercier mes parents pour leur soutien. Ce travail leur est dédié.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	8
INTENTION ET CONCEPT DE RÉALITÉ.....	8
1.1 Arthur Danto	8
1.2 Les propriétés relationnelles	10
1.3 L'intentionnalité et la causalité	12
1.4 Les contrefaçons et le concept de réalité.....	12
1.5 La causalité et la relativité.....	16
1.6 Conclusion	20
CHAPITRE II.....	22
UNE THÉORIE CRÉATIVISTE DE L'ART	22
2.1 Introduction	22
2.2 Une théorie centrée sur l'artiste et la création artistique	23
2.2.1 Aperçu et idée	25
2.2.2 Aperçu et origine	25
2.3 La dépendance sensorielle de l'esthétique	26
2.4 Causalité linéaire (formelle) et causalité génétique	28
2.5 La métaphysique des propriétés sensorielles	30
2.6 L'esthétique dépendante de la réaction sensorielle	31
2.7 Contre les théories publicistes.....	32
2.7.1 Méthodologie.....	32

2.7.2 Relation directe ou relation dispositionnelle ?.....	34
2.7.3 Les théories dispositionnelles	35
2.7.4 La logique des relations	36
2.7.5 Le cas des <i>indiscernables</i>	36
2.7.6 Une théorie centrée sur l'artiste	38
2.7.7 Ontologie et axiologie.....	39
2.7.8 Où les propriétés <i>P</i> sont évaluationnelles.....	39
2.7.9 Théorie dispositionnelle représentationnaliste.....	40
2.7.10 Théorie dispositionnelle hédoniste	41
2.8 Critique.....	44
2.9 Conclusion	46
CHAPITRE III	47
L'ESTHÉTIQUE DU CONCEPT.....	47
3.1 Introduction.....	47
3.2 La différence ontologique	47
3.3 Margolis, la définition leibnizienne de l'identité et l'harmonie préétablie	49
3.4 La signification déterminée.....	51
3.5 Les conditions empiriques du langage et des structures logico-grammaticales.....	52
3.6 Descartes et le jugement d'identification.....	54
3.7 Problèmes relatifs à la pratique de l'analyse conceptuelle.....	59
3.8 Synesthésie et signification : l'esthétique comme fondement de la sémantique.....	61
3.9 Problématique motivationnelle dans les théories relationnelles.....	63
3.9.1 Chez Zangwill.....	63
3.9.2 Chez Danto	66
3.10 Conclusion	67

CHAPITRE IV	69
L'INSTINCT ESTHÉTIQUE.....	69
4.1 Introduction.....	69
4.2 Une théorie motivationnelle	69
4.3 La naturalisation du concept de métaphore.....	70
4.4 L'instinct esthétique.....	71
4.5 La sélection sexuelle et la sélection sociale	72
4.6 Remarques sur la notion d'instinct.....	74
4.7 Le publicisme	76
4.8 L'art contemporain et les biais sensoriels	78
4.9 Conclusion	79
CONCLUSION	81
LISTE DES RÉFÉRENCES.....	85

RÉSUMÉ

Dans ce travail, je propose une transition des théories de l'art relationnelles de Danto et Zangwill vers une conception évolutionniste et esthétique de l'art. Je souligne l'importance de conserver le point fort de ces théories relationnelles, soit leur prise en compte de l'intentionnalité. Il faudrait cependant naturaliser cette notion. Partant de la théorie de Danto, j'expose sa conception, fondée sur le cas des paires d'objets indiscernables. Ceux-ci remettent l'importance de l'esthétique en question en théorie de l'art. Parce que deux objets perceptuellement identiques peuvent avoir des statuts radicalement différents, il semblerait que les propriétés esthétiques ne jouent pas de rôle de premier plan en art. Danto propose que l'intentionnalité, le fait d'avoir un propos, constitue l'élément distinct de l'art. Cependant, sa théorie repose sur la notion d'identification artistique, elle-même tributaire d'une conception du fonctionnement des processus neuronaux que je rejette. Poursuivant ma critique de Danto, j'aborde Nick Zangwill, qui accepte l'intentionnalité comme essence de l'art, mais critique le rôle joué par le public, un autre point déterminant dans la théorie de Danto. Zangwill souhaite développer une théorie esthétique de l'art centrée sur l'aperçu esthétique et l'autonomie de l'artiste vis-à-vis des influences extérieures. Cependant, cette autonomie repose sur un argument de principe dont il ne fournit pas de preuves empiriques, et qui demeure vulnérable vis-à-vis un certain type d'argument sociologique émis par Fowler. De plus, des difficultés surviennent lorsque l'on tente de spécifier les motivations qui poussent à l'activité artistique dans les théories conceptuelles de Danto et Zangwill. J'explore par la suite un certain nombre d'autres critiques émises par Margolis à l'endroit de Danto. Je plaide en faveur de la naturalisation de plusieurs concepts importants pour la théorie de l'art, dont la notion d'identification. Je soutiens qu'une approche évolutionniste aurait l'avantage d'offrir des pistes de solutions quant à l'intérêt que nous prenons à l'activité artistique, en rapportant celle-ci à nos conditions d'existence. Je propose enfin la notion d'instinct esthétique, afin de prendre en compte de nombreux aspects liés à l'évolution de la perception et qui n'étaient pas suffisamment explicités dans les théories évolutionnistes de Miller ou de Wilson.

Mots-clés : Danto, Zangwill, intentionnalité, esthétique, évolution

INTRODUCTION

Que ce soit pour des raisons politiques ou idéologiques, l'évolutionnisme semble avoir été évincé des sciences sociales au XXe siècle. Le consensus régnant voulait que les fonctions intellectuelles supérieures soient le résultat de l'acculturation. Le responsable de cette marginalisation a été, selon Tooby et Cosmides (1992), le modèle standard des sciences sociales (MSSS). Ce dernier, sans avoir été une doctrine explicitement formulée et unanimement défendue, n'en fut pas moins un ensemble de thèses cohérentes et largement diffusées sur une période s'échelonnant du début du XXe siècle jusqu'au début des années 90.

Parmi ces thèses se retrouvent celle du relativisme culturel et une conception sociologique, *top-down* de la culture et des fonctions cognitives de l'être humain. Son corollaire est l'idée selon laquelle les instincts, qui déterminent les autres espèces animales, ont été chez notre espèce entièrement relayés par des conditionnements sociaux, à partir d'un point donné de l'évolution.

Le point de départ de ce travail en philosophie esthétique est l'analyse conceptuelle de l'art d'Arthur Danto. Celui-ci présente des positions typiques du MSSS. Par exemple, lorsqu'il utilise l'expérience de pensée des pots-people et des baskets-people (Danto, 1989), deux tribus attribuant des valeurs diamétralement opposées à des poteries par ailleurs indiscernables, il se sert d'arguments dérivés du relativisme culturel, un canon du MSSS. Ce qui est utilisé dans une tribu comme poubelle est utilisé dans l'autre comme objet sacré au cours de rituels religieux. Leur valeur dépend donc de leur fonction ou de leur statut au sein de leur culture respective, ceux-ci étant déterminés par les pratiques sociales et culturelles. Aussi, c'est selon lui l'interprétation qui constitue l'œuvre d'art, les propriétés perceptuelles

étant jugées non pertinentes pour l'accession à ce « statut exalté » qu'est l'art. Il s'agit d'une perspective *top-down* typique du MSSS. Il soutient également que c'est seulement dans le cadre d'une superstructure sociale et historique, le monde de l'art, que l'on peut rendre compte du statut artistique des œuvres. Tant le statut des artefacts en tant qu'œuvre d'art que la différenciation entre une œuvre et une autre dépendent de l'attribution d'un statut institutionnel ou social qui s'effectue sans égard aux propriétés physiques de l'artefact.

Sous l'approche du MSSS existe selon moi une croyance analogue au libre arbitre, mais reportée à l'échelle collective. L'individu peut être gouverné par des déterminismes sociaux, cependant la culture, source de ces déterminismes, semble jouir d'une sorte d'autonomie: une fois apparue dans l'évolution humaine, elle rompt le lien avec les contraintes biologiques de l'espèce et modèle à sa guise les individus qui en font partie. Ceux-ci peuvent dès lors être envisagés comme autant de *tabula rasa* sur lesquelles sont gravées les lois de la vie en société. Selon une formulation extrême du modèle, la « matière », le corps, n'a plus aucun rôle à jouer. Elle se contente de se plier à la forme que lui confère la culture environnante. C'est contre ce type de croyance métaphysique en l'autonomie de l'individu ou de la société que je dirige principalement mes critiques dans ce travail.

La croyance en l'autonomie de la personne ou de la culture trouve son écho dans la doctrine du caractère arbitraire du signe ou de la signification. La plus petite unité de culture est le même, lui-même porté par le signe (Dawkins, 1982). Or, le signe, puisqu'il est institué par une entité qui jouit d'une forme de discrétion par rapport au monde des contraintes naturelles, peut lui-même être considéré comme arbitraire. Danto, comme de nombreux intellectuels de son époque (par exemple Eco, 1993), est fasciné par le caractère arbitraire du signe. Selon moi, c'est la croyance en cet arbitraire qui constitue le contrepoids le plus sérieux à une approche strictement déterministe en art et en sémiologie. Après tout, penser qu'il puisse y avoir au monde ne serait-ce qu'une seule chose de parfaitement arbitraire, c'est déjà réfuter le déterminisme. Mais, si on peut concevoir une zoosémiotique, une sémiotique dont le contenu est déterminé par les gènes, comme le suggère E.O. Wilson (1975), alors les signes ne sont peut-être pas aussi arbitraires qu'on serait porté à le croire. Wilson, qui reconnaît l'extrême plasticité de la communication humaine, soutient en effet que la sémiotique est avant tout

l'affaire de phénomènes biologiques, caractérisés par des oppositions entre analogue/digital (gradué et discret), des comportements « antithétiques », la redondance, bref, des phénomènes descriptibles en termes déterministes (1975, pp. 176-200). Il s'agit là de lignes directrices. De façon très générale, donc, je souhaite aller à l'encontre du mouvement conventionnaliste qui caractérise le MSSS et développer une théorie esthétique déterministe, en m'inspirant de l'approche de Wilson et d'autres tenants de l'évolutionnisme. Nous ne devrions pas confondre l'extrême plasticité et l'arbitraire complet. De plus, nous devons garder à l'esprit l'hypothèse selon laquelle les signes eux aussi sont sujets à la sélection naturelle, c'est-à-dire qu'elle agit tant sur les mécanismes qui produisent ces signes, que sur ces signes eux-mêmes, s'il est vrai que les contraintes culturelles sont elles-mêmes cintrées par des biais naturels.

Au-delà de la question de l'arbitraire du signe, ce que je reproche à la théorie de Danto est la rupture qu'elle établit entre le développement de la conceptualité en général, auquel l'art participe, et l'évolution organique de l'homme. La conséquence de ceci est qu'elle relègue l'esthétique à un rôle de second plan en théorie de l'art, ce qui, selon moi, relève d'un profond malentendu. En me plaçant au pôle opposé, je soutiens que l'art se situe dans le prolongement de l'évolution perceptuelle humaine; l'esthétique, qui est la théorie de la perception, fait nécessairement partie de ce processus. Ce travail a donc pour objectif de critiquer la position de Danto tout en préservant les avantages importants de son approche. La stratégie consiste à montrer de quelle façon on peut envisager une réduction phylogénétique de l'intentionnalité à l'esthétique. Il s'agit de démontrer que l'apparition de l'intentionnalité n'est envisageable que sur fond de l'évolution de la perception.

Mais il ne s'agit pas d'adopter l'approche évolutionniste telle quelle, sans prendre en compte les avantages de l'approche conceptuelle. En effet, nombre de ceux qui aujourd'hui adoptent une perspective évolutionniste en art semblent éprouver des réticences vis-à-vis de l'art contemporain ou la postmodernité (qu'ils nomment l'avant-garde) et nous enjoignent de nous concentrer sur les cas non controversés de l'expression artistique (Carroll, 2004; Dutton, 2009; Miller 2000; voir aussi Cooke et Turner, 1999; Zeki, 1998). Mais, étant donné l'évolution de l'art depuis une trentaine d'années, il me paraît inutile de s'appesantir sur les

stratégies maritales mises en scène dans *Pride and Prejudice*, comme le fait Carroll. L'art est aujourd'hui un phénomène éclaté, « protéiforme » (Ardenne, 2009). La trivialité de ces choix relève selon moi moins d'une décision méthodologique que d'un manque de profondeur, puisque ces auteurs se concentrent sur des formes de sélection intentionnelles (sélection sexuelle, sélection de groupe), et laissent la sélection naturelle, qui agit sur des phénomènes plus primitifs comme la perception, dans l'ombre.

Voilà donc une importante problématique dans la théorie contemporaine de l'art : nous semblons pris entre une approche conceptuelle, en apparence parfaitement adaptée à l'univers éclaté de l'art contemporain, mais dont le prix à payer, la discontinuité entre l'évolution biologique et la sémiotique, est trop lourde, et une approche évolutionniste, qui elle paraît trop conservatrice, sinon timorée face à la postmodernité. N'y aurait-il pas un moyen de conserver le meilleur des deux mondes ? Pour cela, il faudrait selon moi naturaliser l'approche de Danto, en renversant l'idée qu'il existe une différence essentielle entre l'esthétique, entendue au sens traditionnel de « relatif aux sens », et l'art, domaine du sens et de l'intentionnalité.

Il faudrait également questionner cette notion d'« intentionnalité » et affronter l'argument du caractère arbitraire du signe, que Danto utilise afin de situer l'émergence de l'art, corrélatif à l'apparition de la philosophie, dans la Grèce antique. Avant cette époque, pas d'art en tant qu'art. Pas d'art pour l'art. Pas d'art avec un grand A. Selon moi, ce point de vue n'est pas tenable, et j'expliquerai pourquoi. Dans *A Future for Aesthetics* (1993), Danto exprime une opinion dans laquelle on retrouve à la fois des traces du MSSS et cette idée qu'il faut établir une distinction essentielle entre l'esthétique au sens traditionnel et l'esthétique propre à l'art :

« So Hegel may be right that there is a special kind of aesthetic quality peculiar to art. He impressively says it is, unlike natural aesthetic qualities (he uses the term Beauty, but that was the way aestheticians in his era thought), the kind of aesthetic quality which is *aus dem Geiste geboren und wiedergeboren*. But that is no less true of the aesthetic qualities of the Brillo boxes as of Brillo Box. We would expect nothing else, given that both are dense with meaning, and, in a sense, *aus dem Kultur geboren*. It may be less important to distinguish high from low art than either from mere natural aesthetics of the kind that we derive from our genetic endowment. » (1993, p. 277)

Danto affiche ici clairement son intention de distinguer l'esthétique artistique de l'esthétique naturelle, dont il situe la source dans la génétique. Cette distinction, je le souligne, pourrait selon lui être plus importante que celle que nous établissons entre différentes œuvres quant à leur valeur. Mais mon point de vue est que ces deux qualités esthétiques, artistique et naturelle, ont bel et bien leur origine dans la « génétique », c'est-à-dire l'évolution organique en général : *Das, was im Geiste entwickelt worden ist, von der Entwicklung des Körpers abhängt*¹. Cela ne signifie pas que nous devrions rejeter toute distinction entre ce qui est le produit de la main humaine et ce qui est le fait de la nature, mais cela signifie que nous devons être prudents quant à la nature de cette distinction.

La théorie de Danto ne se réduit cependant pas à l'intentionnalité. Une composante sociale ou institutionnelle, le monde de l'art, y joue également un rôle prépondérant. Pour qu'il y ait signification, il faut que les signes soient reconnus de façon intersubjective, soit par une communauté donnée. Cependant, lorsque l'on envisage l'art du point de vue de sa création, il semble que cette composante intersubjective ne soit pas essentielle. J'ai approfondi les arguments de Zangwill (1999) afin de découvrir dans quelle mesure on pouvait isoler l'intentionnalité des aspects historiques et culturels.

Ce qu'ont en commun les références à la culture, l'histoire ou la société, dans une théorie de l'art, est la référence à un public. Or, Zangwill soutient qu'une telle référence est superflue en art. Seule l'intentionnalité est vraiment essentielle. Ceci le conduit à développer une théorie de l'art centrée sur la création artistique et ce qu'il nomme l'« aperçu esthétique », c'est-à-dire la manière dont l'artiste envisage la relation de nécessité des propriétés non esthétiques aux propriétés esthétiques, ainsi que sur la distinction kantienne entre le goût et le génie. C'est sur ces bases qu'il fonde son argument antipubliciste. Toutefois, comme nous le verrons, cet argument prête le flanc au premier assaut venant du MSSS. Selon Fowler (2003), en effet, Zangwill négligerait les conditionnements sociaux assimilés et inconscients, ce que je nomme « le public dans l'artiste ». Et, bien que sa théorie puisse être ajustée pour résister à cet assaut, elle demeure tributaire d'intuitions dont il semble malaisé de spécifier les fondements empiriques.

¹ « Ce qui a été développé dans l'esprit dépend du développement du corps ».

Pourquoi? Parce que, malgré des distinctions fort éclairantes, la théorie inspirée du kantisme de Zangwill demeure topique : elle repose sur une distinction de sens commun entre faire et apprécier l'art, une distinction fort utile, mais qui ne nous apprend rien sur l'origine de l'art et ses motivations sous-jacentes. Elle partage également une forme d'idéalisme avec l'hégélianisme de Danto, c'est-à-dire la croyance générale à deux types de propriétés esthétiques (de beauté) essentiellement distinctes, l'une naturelle et l'autre spirituelle. Cet idéalisme est sans doute renforcé par les imports kantien dans la théorie de Zangwill. En effet, il y a un passage de l'*Anthropologie du point de vue pragmatique* (1798/1863) où Kant établit un contraste entre la relative platitude de la beauté naturelle à celle, plus sublime, de la beauté spirituelle. Mais, bien sûr, l'esprit ne peut être autre chose qu'une conséquence évolutive de quelque chose de plus primitif. Or, ce « quelque chose » pourrait selon moi être la perception et son corollaire, le goût. Il n'y aurait donc pas de distinction essentielle, « ontologique », entre la perception (ou l'esthétique) et l'esprit (ou les capacités de haut niveau comme l'intentionnalité), puisque tous deux sont le résultat de l'évolution organique. Parallèlement, il n'y a pas de distinction essentielle entre la beauté naturelle et la beauté spirituelle. Par conséquent, il n'y a pas non plus de distinction essentielle entre l'esthétique et la théorie de l'art, comme le soutiennent Kant et Hegel et deux de leurs héritiers contemporains, Zangwill et Danto.

Donc, une fois que nous aurons présenté la théorie de Danto, puis examiné la critique de Zangwill, nous allons, dans un troisième temps, amorcer une transition vers une critique en bloc de ces deux auteurs à partir d'un point de vue évolutionniste. Je veux démontrer que pour pouvoir progresser en philosophie esthétique, il faut littéralement renverser le modèle de Danto et exercer une pression déflationniste sur la notion d'intentionnalité. Pour ce faire, il faut resituer cette notion dans son contexte théorique et poser certaines questions à l'endroit des fondements épistémiques de la théorie de Danto, en particulier sur l'amalgame constitué par l'apparence, le mythe, le rêve, etc., d'où émerge selon lui le concept de réalité dans l'antiquité grecque, concept qui permet l'essor de l'art en tant qu'art.

D'où viennent ces concepts et ces pratiques? Je veux soutenir que seule une approche évolutionniste naturaliste, et non l'hégélianisme qu'adopte Danto, peut répondre à ces questions. En outre, je crois que l'approche évolutionniste pourra nous aider à répondre au vœu de Zangwill de trouver une motivation pour l'art. Ce pourrait être une motivation que l'on pourrait expliquer grâce au processus de sélection sexuelle, comme le propose Miller (2000), mais ce pourrait aussi être quelque chose de beaucoup plus général, à condition de ne pas rendre l'art dépendant de l'émergence de l'intentionnalité ou des stratégies de séduction intraespèce. Je pense qu'une théorie qui tient l'art pour un produit dérivé de l'intentionnalité ou de l'instinct sexuel est incomplète. Selon moi, le fondement de l'art – l'esthétique – ne tient qu'à l'évolution de la perception. Cette dimension, qui est la plus déterminante, n'est que renforcée par l'instinct sexuel et l'instinct social, et complexifié par l'intentionnalité. En accord avec ceci, j'avance qu'il existe un *instinct esthétique* (et non artistique) dans chaque organisme vivant, dont l'art est le résultat évolué. Ainsi, il n'est pas nécessaire que les motivations pour l'art soient conscientes, rationnelles. Si l'« art », au sens le plus général, est quelque chose à quoi est poussé par des nécessités vitales tout organisme vivant, alors la problématique des motivations se dissout d'elle-même.

CHAPITRE PREMIER

INTENTION ET CONCEPT DE RÉALITÉ

1.1 Arthur Danto

Dans *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), Danto soutient que les propriétés esthétiques des œuvres d'art ne sont pas réductibles à leurs propriétés perceptuelles, « rétinienne ». Celles-ci dépendent plutôt d'une relation de représentation vis-à-vis de leur objet, cette même relation ayant, à l'instar de la philosophie, un caractère réflexif. Chaque œuvre d'art recèle ainsi des dimensions expressives et rhétoriques qui la distinguent de simples représentations.

Pour établir cette thèse, Danto nous présente d'abord diverses œuvres fictives, toutes constituées de cartons rouges perceptuellement indiscernables. Chacune porte un titre différent et est interprétée de manière différente. Après nous avoir demandé ce qui permet de distinguer ces œuvres entre elles, et ce qui permet de les distinguer en tant qu'œuvres de simples cartons rouges, il nous invite à réfléchir à la question que pose Wittgenstein dans les *Recherches logiques* (§ 621) : « Que reste-t-il, une fois que j'ai retranché le fait que mon bras se lève, au fait que je lève mon bras ? » Selon Danto, la réponse qu'envisageait Wittgenstein à cette question était « rien », de sorte que l'action de lever le bras s'épuiserait dans le levé du bras. Cette réponse, remarque Danto, nous laisse devant un problème, car nous voudrions savoir, d'une part, comment distinguer cette action d'un spasme, et, d'autre part, comment faire la différence entre une action et une autre, comme le fait de voter ou de poser une question en levant la main. Or, il s'avère qu'une question similaire survient en art, ce que

Danto cherche à mettre en évidence grâce à sa problématique des cartons rouges. Nous hésiterions à dire qu'une œuvre constituée d'un carton rouge est un simple carton rouge, de sorte qu'il semble en effet subsister quelque chose, une fois le carton rouge retranché, qui fait partie de l'œuvre. De plus, ce « quelque chose » a peut-être un rôle à jouer dans la différenciation des cartons en autant d'œuvres distinctes.

Qu'est-ce donc qui subsiste de l'œuvre au-delà de ses propriétés sensibles? Danto s'efforce de dégager une piste de réponse à cette question en examinant certaines théories esthétiques issues de l'histoire de la philosophie. Son point de départ est l'art mimétique et le geste de Socrate présentant un miroir comme œuvre d'art. La portée polémique de ce geste, avance Danto, a un impact sur toute l'histoire de l'art, et ce, jusqu'à notre époque. En effet, plusieurs œuvres d'art contemporain sont identiques à des objets de la vie de tous les jours : pourquoi vouloir imiter ces objets en peinture ou en sculpture, lorsque l'on peut en obtenir une image parfaitement congruente au moyen d'un miroir, ou en exposant cet objet même? À la lumière de ce questionnement, Danto propose d'examiner l'écart (*gap*) entre imitation et réalité, afin d'éclaircir l'écart entre l'art et vie de tous les jours.

Il nous présente alors la théorie mimétique d'Aristote, selon laquelle le plaisir que l'on prend à une imitation requiert une certaine connaissance de la réalité. Le fait de savoir qu'il s'agit d'une imitation, et non de la réalité, serait la cause du plaisir que nous prenons aux œuvres d'art. Ainsi, des événements qui normalement nous horripileraient sont neutralisés par les conventions du théâtre. Ensuite, et en vertu de ce contraste vis-à-vis du réel, il est possible d'avancer qu'une imitation de *x* est également un faux *x*. Mais l'imitation présente une caractéristique encore plus intéressante : contrairement à l'image dans un miroir, elle ne requiert pas d'original dont elle serait une copie. Un enfant peut imiter avec succès un « cheval à corne » sans qu'il soit nécessaire qu'il existe une telle créature. C'est pourquoi, toujours selon Danto, Aristote peut soutenir que la poésie est une « imitation d'actions » sans qu'il soit nécessaire qu'il soit survenu d'événements tels que décrits dans la poésie épique, comique ou dramatique.

Pour Danto, le fait qu'il n'y ait pas de propriétés perceptuelles grâce auxquelles nous puissions circonscrire le domaine de l'art ne signifie pas que toute tentative définitionnelle soit vouée à l'échec, pas plus que la seule façon de rendre compte de la cohésion des objets à l'intérieur de la classe « œuvres d'art » soit d'indiquer le chevauchement de leurs propriétés perceptuelles, à la manière des wittgensteiniens. En fait, il se pourrait que l'injonction wittgensteinienne, qui nous commande de regarder sans présupposer qu'il doit y avoir des propriétés communes, ne nous aide en rien à classer l'art en tant que tel, car le fait d'être une œuvre d'art pourrait être une propriété relationnelle non perceptible.

1.2 Les propriétés relationnelles

Qu'entend Danto par « propriété relationnelle »? Le fait d'être un oncle, par exemple, est une propriété relationnelle. Nous pouvons apprendre par cœur qui sont nos oncles; il ne s'ensuit pas que nous maîtrisons le concept. De même, il se pourrait que l'on remarque une ressemblance de famille entre les frères de notre père ou de notre mère, et que l'on parvienne à identifier un oncle depuis longtemps disparu. Cependant, cela ne prouverait pas davantage que l'on maîtrise le concept. En effet, mère-grand pourrait avoir eu un enfant avec un asiatique, par exemple : dans ce cas-là, la notion de ressemblance de famille ne nous serait plus d'aucune utilité. Ainsi, bien que l'on puisse apprendre à identifier un oncle sur la base d'un ensemble de propriétés perceptuelles, celles-ci n'épuisent pas la relation. Tout au plus, nous dit Danto, peut-on rejeter des candidats sur la base de telles propriétés (par exemple, celle d'être une femme) : « For something is uncle only if it satisfies a complex relationship to other individuals who satisfy certain complex relationships with one another » (1981, p. 63).

Ceci nous donne un premier aperçu des difficultés que nous pourrions rencontrer si nous nous engageons sur la voie d'une définition de l'art fondée sur ses propriétés perceptuelles ou esthétiques. Comme alternative, nous pourrions être enclins à suivre la voie relationnelle qu'offre Danto. C'est un bon point de départ, mais ça ne sera pas suffisant. En effet, celui-ci souhaite démontrer que les « properties on which a definition of art must draw are not

particularly relational, or at least that the kind of relationship in issue is special to the class of things to which artworks belong and of which philosophies can be given » (1981, p. 66)

Bien qu'elle soit une propriété relationnelle, on ne saurait concevoir une philosophie de l'avuncularité. La raison qu'avance Danto est que celle-ci requiert un oncle et un neveu *réels* afin de satisfaire aux conditions de la relation. En revanche, l'art pourrait être un concept intentionnel, ou représentationnel, comme l'imitation : du fait qu'*y* soit une imitation de *x*, il ne s'ensuit pas qu'il existe un *x* réel dont *y* soit une imitation. Pour reprendre la problématique socratique, le fait qu'un original ne soit pas nécessaire est ce qui différencie l'imitation d'un reflet dans un miroir, et ce, en vertu du fait que l'imitation est un concept représentationnel : tout ce qui est requis, c'est qu'elle soit *à propos* de ce qu'elle imite, qu'elle ait son imitation pour sujet, et non pas nécessairement pour cause.

Les imitations ont, comme les termes du langage, un sens et une référence. Même s'il ne se trouve pas de chose telle qu'une licorne, il n'empêche : le concept n'est pas « vide » pour autant. La signification présente donc un aspect « externe », ce que le concept dénote, sa référence, et un sens « interne », qui représente le sens ou le contenu du concept. Le premier sens de la représentation, externe, est purement conventionnel, et même s'il peut paraître inconvenant de se servir d'un sifflet pour désigner la pyramide de Chéops, nous dit Danto, il n'en demeure pas moins que l'essence de cette représentation est virtuellement absorbée par sa fonction et que l'on peut la concevoir comme un point de nomination abstrait de toute connotation descriptive. Nous ne pouvons savoir ce qu'une image ou un mot utilisé dans ce sens représente tant que l'on ne nous l'a pas dit. Ainsi, apprendre ce qu'une image désigne en ce sens de la représentation a peu de chose à voir avec le fait d'apprendre ce qu'elle illustre, et c'est pourquoi nous devons ajouter une deuxième acception, celle-là picturale, de la représentation, afin d'obtenir un concept analogue à l'imitation, étant entendu qu'une bonne imitation ressemble au *x* qu'elle imite.

1.3 L'intentionnalité et la causalité

Mais, encore une fois, il n'est pas nécessaire que ce x existe réellement. Quelle est la différence entre un travesti et un homme jouant le rôle d'une femme, demande Danto, à supposer que tous les deux soient des imitations de femme? Dans le premier cas, le travesti croit réellement être une femme et espère que les autres feront de même. Mais la principale différence réside dans le fait que, dans le deuxième cas, le comportement de l'acteur est à *propos* d'une femme : « an imitation in general acquires finally the status of a possible art when it does not merely resemble something, like a mirror image, but is about what it resembles, like an impersonation. » (1981, p. 68) Si l'imitation est un concept intentionnel, la ressemblance n'épuise pas la relation. À vrai dire, étant donné l'absence possible d'un original, « There need be nothing for an imitation to resemble. All, I think, that would be required is that it resemble whatever it is about in case it is true. » (1981, p. 69) Le cas d'une imitation vraie (qui ressemble à ce qu'elle imite et où ce qu'elle imite entre dans l'explication de l'imitation) est très proche du cas d'une image, à cette différence près que, si la ressemblance et la dénotation échouent dans le cas de l'imitation, elle en demeure une, à condition qu'elle ait été produite dans cette intention, ce qui n'est pas le cas pour une image.

1.4 Les contrefaçons et le concept de réalité

Danto approfondit cette question de l'insuffisance des propriétés perceptuelles en examinant l'approche de Goodman (1968) et son traitement de l'histoire causale dans la détermination du statut des contrefaçons. Selon Goodman, l'enchaînement des causes qui mène à la réalisation d'un état donné, soit l'histoire causale, devrait nous permettre, en dernière instance, de discerner ce qui est une œuvre de ce qui n'en est pas une. S'appuyant sur le cas de Van Meegeren, un faussaire célèbre imitant le style de Vermeer, Goodman pense qu'après examen, une différence va éventuellement apparaître entre la contrefaçon et l'œuvre véritable, que nous pouvons apprendre à identifier sur la base de propriétés perceptuelles. On pourrait avancer le même type d'argument en ce qui concerne les *Brillo Box* de Warhol, puisqu'elles n'ont pas la même histoire de fabrication que leurs contreparties industrielles. Cependant, nous dit Danto, les différences esthétiques ne se réduisent pas aux différences

perceptuelles. Même si nous pouvions avoir accès à cette histoire causale, nous ne serions pas nécessairement en position de déterminer en quoi l'œuvre originale est bien une œuvre d'art, car les indiscernables démontrent que deux objets pourraient avoir la même histoire de production et néanmoins recevoir des statuts institutionnels forts distincts. Dans le cas de l'œuvre *Fontaine* de Duchamp, par exemple, l'histoire causale ne nous aiderait en rien, car ce *ready-made* est un simple objet de fabrication industrielle dont on pouvait, à l'époque, se procurer un exemplaire identique chez J. L. Mott Iron Work, du moins pour ce qui est de l'original.

Les ready-mades, si on excepte le fait qu'ils sont signés et exposés dans des galeries, plaident en faveur d'une insuffisance des propriétés perceptuelles, et les exemples qu'utilise Danto de paires d'artéfacts indiscernables sont conçus sur mesure dans cette optique : ils visent à démontrer que la question de leurs propriétés perceptuelles n'est pas pertinente. Par contre, celles-ci sont nécessaires, car on ne pourrait tout de même attribuer une signification arbitraire à un objet inexistant : Значит — ничего не значит!² L'un des pôles de la relation doit être réel, mais pas nécessairement l'autre.

On le voit, la notion de réalité permet de distinguer le type de relation en cause. Le cas où une image est « vraie » est celui où elle s'avère correspondre à un état réel. C'est pourquoi la vérité d'une œuvre est une question qui peut toujours être posée dans l'optique de Danto, bien qu'elle ne soit pas une composante nécessaire. *X* est une œuvre d'art si elle est à propos d'un *Y*, où cet *Y* n'a pas à être réel. Il s'agit de la base du concept, auquel il faudra toutefois ajouter des dimensions rhétoriques et expressives.

Mais concentrons-nous sur cette relation et sur le concept de réalité. Pour Danto, ce concept a une origine historique bien précise. Il coïncide avec l'avènement de la philosophie dans l'Antiquité grecque, un moment où le monde a « perdu sa magie » (1981, p. 77), et où des statuettes utilisées dans les rites, par exemple, au lieu de faire partie d'un monde d'« incarnations magiques » exerçant des influences sur le monde, représentent désormais leur objet comme « purs symboles » d'une manière pour ainsi dire opposée au monde. On

² « C'est-à-dire que ça ne veut rien dire. »

prend alors conscience du caractère arbitraire du signe utilisé dans le système sémiotique, qu'il soit langagier ou pictural :

« Because a distance between art and reality was finally beginning to be discerned, certain questions could for the first time be raised about art, since for the first time it was seen as standing in this new relationship to the world – a relationship in which, incidentally, language was also seen as standing. » (1981, p. 77)

Comme je l'ai mentionné, ce passage coïncide avec l'émergence de la philosophie :

« It is my view that art, as art, as something that contrasts with reality, arose together with philosophy, and that part of the question of why art is something with which philosophy must be concerned may be matched by the question of why philosophy did not historically appear in every culture, but only in some, and preeminently in Greece and India. » (1981, pp. 77-78)

Ici, Danto établit un lien entre l'art et la philosophie à travers cette idée de contraste avec la réalité. Or, selon lui, la philosophie est un exercice qui, entre autres choses, consiste en une mise à distance du monde ayant pour effet de rassembler la réalité en un tout. C'est depuis cette position que le langage, de la sphère mythique, religieuse ou magique où il entretenait des rapports de *similitudo* par rapport au réel, change de vocation et devient représentationnel. Selon Danto, le langage, et incidemment, l'art, se situent désormais « en dehors du monde » :

« The metaphor [celle de l'extériorité du langage vis-à-vis du monde] is intended to dramatize the fact that, though words are plainly parts of the world in the respect that they are spoken at times and in places by persons, and that they have causes and certainly effects, and stand as subjects for a variety of sciences of a linguistic order, nevertheless may be regarded as « external » to the world in the respect that the word (and themselves included in their interwordly modes of being) may be represented (or misrepresented) by means of them; and that the world is what makes them true or false when they are used in a representational capacity. » (1981, p. 79)

Les identifications artistique et sémantique présentent, à cet égard, la même structure : « This is not at all to say that art is a language, but only that its ontology is of a piece with that of

language, and that the contrast exist between reality and it which exists between reality and discourse. » (1981, p. 79) Nous voyons que Danto se garde d'assimiler l'art à une forme de langage, mais, considérant le rapprochement qu'il établit, à savoir, qu'ils partagent la même ontologie, je me demande comment interpréter cette précaution.

L'écart que Danto se proposait d'examiner entre imitation et réalité révèle l'importance d'une première notion, celle de « réalité », dans le sens d'un contraste entre celle-ci et un jeu ou une imitation, par exemple. La deuxième notion importante est celle d'intentionnalité, c'est-à-dire le caractère de l'imitation (et de l'art) d'être à propos de quelque chose, d'avoir un sujet. Pour illustrer ceci, Danto propose l'analogie entre la raison d'un geste et la raison d'un spasme, parallèle à celle qui existe entre le propos d'une œuvre et l'absence de propos d'un simple artefact. Supposons qu'un individu lève le bras et que, lorsqu'on lui demande pourquoi, celui-ci réponde « pour rien ». Il se pourrait qu'il y ait des raisons sous-jacentes inconnues, mais ce cas-là serait différent du cas d'une personne qui aurait un spasme et dont on demanderait la raison : s'il répond qu'il n'y en a pas, sa réponse est logiquement différente du premier cas. La différence que Danto veut établir réside entre objet sans sujet et objet avec sujet nul.

À ceci, il faut ajouter une troisième notion importante, qui se trouve en quelque sorte à mi-chemin entre les deux dernières. Il s'agit de la notion d'identification : « The logical fulcrum on which a mere thing is elevated into the Realm of Art is what I have casually introduced as the act of artistic identification ; its linguistic representation is a certain identificatory use of « is » which I shall merely designate as the « is » of artistic identification (...) ». (1981, p. 126) C'est un usage du « est » analogue à celui dont on fait usage dans la symbolisation, tout comme lorsque, pointant une image de chat, nous disons « ceci est un chat ». Danto ajoute que l'identification artistique se distingue des identifications magique, mythique et religieuse, en ce qu'il n'est pas nécessaire d'y croire littéralement. Mon identification de cette image en tant que « chat » est parfaitement cohérente avec ma croyance qu'il ne s'agit pas d'un chat, tandis que lors d'un rituel religieux, soutient Danto, il est nécessaire que le pratiquant croie à la transsubstantiation des éléments du culte, sans quoi celui-ci dégénère en une sorte de chorégraphie.

Nous avons donc isolé trois notions centrales chez Danto, grâce auxquelles divers statuts seront assignés aux artefacts pris en compte dans son analyse : la réalité, l'intentionnalité et l'identification. L'art se définit en opposition à la réalité, comme l'imitation. Comme l'imitation, l'œuvre est à propos de quelque chose (et il faut bien discerner objet sans sujet et objet avec sujet vide). Enfin, il existe un processus d'identification, une copule propre à l'art.

1.5 La causalité et la relativité

Quel critère ou quelle capacité nous permet en dernière instance de faire la distinction entre la réalité et autre chose? Poser cette question, c'est soulever un ensemble de problèmes d'ordre psychologiques et physiques. Mais on chercherait en vain, chez Danto, une explication conçue en termes de fonctions neurologiques ou de pressions évolutives, ou une référence à la physique des particules. Il faut plutôt déduire le concept de réalité qu'il propose de son contraste vis-à-vis du rêve, du jeu, de la représentation, de l'apparence et de l'art, de même que de la radicalisation de la distinction entre signe et réalité dont il aperçoit l'origine dans la Grèce antique.

Il y a une forme d'antagonisme radical entre « réalité » et « intentionnalité ». Mais qu'est-ce qui caractérise la réalité dans son opposition à la sémantique et la sémiotique? La réponse doit être trouvée dans la tradition philosophique et dans la manière dont Danto présente l'évolution des pratiques artistiques. Ce qui distingue l'art de la religion, du mythe et de la magie est une croyance relative à la causalité. Comme nous l'avons vu dans notre examen du concept d'imitation, il apparaît que c'est cette dernière qui nous permet de différencier l'image « produite » par un miroir, d'une imitation, qui elle, ne requiert pas d'original – un état de choses qui *causerait* l'image.

Cette référence à un original est le point de départ d'un processus que Danto nomme l'histoire causale. Son objectif, lorsqu'il examine cette notion, est de démontrer qu'elle ne suffit pas à consacrer un artefact en tant qu'œuvre d'art. Pour ma part, le mystère réside dans le fait que je ne comprends pas quelle sorte d'alternative il pourrait exister à un tel processus. Je suis extrêmement mal à l'aise avec la métaphore de l'extériorité du langage vis-à-vis du

monde. En effet, s'il ne s'agit « que » d'une métaphore, comment comprendre la théorie qui en dépend?

Je reviendrai sur cette question de l'histoire causale au troisième chapitre. Mon idée, pour l'heure, est que la distinction qu'établit Danto entre l'intentionnalité et la réalité repose sur une conception *idéale* que nous n'avons pas le droit de construire. Celui-ci fait preuve d'une grande habileté lorsqu'il discute de la logique des relations, où il démontre que l'art est un prédicat relationnel, à l'instar de l'avuncularité. Mais son réalisme des propriétés, que je tente ici de caractériser, l'empêche de reconnaître une pareille relativité du côté des objets eux-mêmes. Parce qu'il estime important de faire profession de foi envers le réalisme, Danto cherche à établir une distinction entre la réalité et « autre chose ». Ce faisant, il réifie la réalité, en en faisant un pôle de la relation intentionnelle, qui devient, du fait même, extérieure à celle-ci, « objective », tandis que l'intentionnalité devient elle-même « quelque chose d'autre », extérieure à l'objet, et dont on ne peut rendre compte par l'investigation scientifique. On ne saurait illustrer plus clairement l'interdépendance du réalisme et de l'idéalisme.

Or, je demeure sceptique vis-à-vis de l'antinomie de ces deux doctrines et je plaide pour une troisième voie, le relativisme. Je voudrais maintenant démontrer quel type de conséquence j'envisage d'un changement de perspective vers une telle option. Pour ce faire, je compte me servir d'une fable que Danto utilise afin de soutenir l'importance de la théorie en art. Il s'agit d'un passage tiré des enseignements d'un maître Zen, Ch'ing Yuan :

« Before I had studied Zen for thirty years, I saw mountains as mountains and waters as waters. When I arrived at a more intimate knowledge, I came to the point where I saw that mountains are not mountains, and waters are not waters. But now that I have got the very substance, I am at rest. For it is just that I see mountains once again as mountains, and waters once again as waters. » (1981, p. 134)

Danto interprète ce passage en ce sens que le maître est « revenu » aux montagnes et aux eaux « by the route of a complex set of spiritual exercises and a remarkable metaphysics and epistemology ». Je propose une autre interprétation du même passage, issue d'une conception

relativiste de la réalité. Le maître affirme qu'il est « au repos » parce qu'il a touché « la substance même », suite à l'étude de la doctrine Zen pendant une trentaine d'années. Mais il existe une manière bien plus économique, du moins en terme de temps, de parvenir à des conclusions similaires, et au même repos.

Me voici devant une montagne et des eaux (disons une rivière). Je me rends à la montagne et j'entreprends de la gravir : aussitôt, je me retrouve au plein cœur d'un labyrinthe de sentiers, de pics, de parois toutes incrustées de saillies, d'anfractuosités, qui, lorsqu'on y regarde de plus près, présentent elles-mêmes autant de pointes et de fissures, et ainsi de suite, jusqu'à ce que ces irrégularités se dissipent à la vue. Négligeant la plupart de ces détails, je parviens au sommet, d'où je peux voir le paysage s'étalant devant tout un versant de la montagne, selon que je me tourne vers l'ubac, ou bien, face au soleil, vers l'adret. Puis, j'entreprends la descente, jusqu'à la source de la rivière. Supposons qu'il y a là un kayak, que j'emprunte pour poursuivre la descente. Aussitôt mon embarcation mouillée, que vois-je? Autant de coudes, de bouillons et de flots, de chutes, courants et contre-courants, volutes que je puis observer à la surface et qui se déplacent avec moi jusqu'à ce qu'elles se dissipent... Arrivé à destination, je me retourne, et de cette position, je peux enfin voir ce qui m'était invisible tout au long de mon périple : une montagne et une rivière!

À mon départ, je voyais une montagne et un cours d'eau; y allant, j'en ai eu la « connaissance intime »; en revenant, j'ai de nouveau la perspective d'une montagne et d'une rivière... La ressemblance n'est-elle pas frappante entre cette description et celle de Ch'ing Yuan? Peut-être le maître cherchait-il, de manière énigmatique, à nous faire comprendre la parité qui existe entre une excursion et un parcours spirituel, et non pas à nous sensibiliser à un saut ontologique qu'opérerait la pratique Zen?

Mais revenons au problème du réalisme. J'ai invoqué le passage du maître Zen dont Danto fait lui-même usage pour illustrer une forme simple de relativisme ou de perspectivisme en relation avec la vue et l'aptitude à identifier des objets de notre environnement. Mais si nous généralisons à partir de cette illustration et si j'ai raison de dire que ce que nous nommons la réalité est avant tout une affaire de perspective, alors nous pourrions établir un constat

surprenant : toute identification, y compris l'identification littérale, serait, « par essence », une identification artistique, au sens que Danto donne à cet acte : « a readiness to acquiesce in a literal falsehood ». (1981, p. 126) Ceci a effectivement un rapport avec les limites de la perception. Cependant, si nous ne pouvons opposer identification littérale et artistique, c'est que nous ne pouvons opposer référence et sens de façon absolue. À vrai dire, comme il n'y aurait pas de *literal truth*, il ne saurait y avoir que divers degrés de *readiness to acquiesce*. Ce qui distinguerait l'identification artistique au sens strict des autres formes d'identification (mythique, magique, religieuse, etc.) serait avant tout la plus ou moins forte croyance en la vérité de l'identification.

Le réalisme physicaliste de Danto s'accompagne d'idéalisme vis-à-vis des propriétés esthétiques. De la même manière que chez Berkeley le médium ne peut être sublimé en « pur contenu », où « les choses ne sont que le contenu des idées » (1981, p. 159), le médium, pour Danto, ne peut être réduit à son matériau. Maintenant, nous rappelle-t-il, ce que Berkeley nomme l'esprit, Hume l'appelle le *self*, et bien que la réduction soit, selon Danto, « une bonne théorie », « if the self as any analogy to the medium, the relationship between it and the nervous system is not a simple matter of identity³ ». (1981, p. 160)

Cette remarque est importante, car ce qui fait que nous nous intéressons aux œuvres d'art, nous dit Danto, est analogue à ce qui fait que nous nous intéressons aux autres, soit aux autres *selves*.

« It is possible to suppose that what is important to us in art, in view of these parallel structures, is of a piece with what is important to us in one another – as if the work of art were the externalisation of the artist who made it, as if to appreciate the work is to see the world through the artist's sensibility and not just to see the world. » (1981, p. 160)

Il me semble que l'on peut mieux comprendre, à la lumière de ceci, pourquoi Danto soutient que l'on peut être « réaliste en sciences, mais idéaliste en art » (1981). C'est que l'art a le

³ Cependant, selon Miller, que nous examinerons au dernier chapitre « from the perspective of a neurologist, you are your brain. »

caractère du *self*, qui lui-même n'est pas réductible à des processus neuronaux (où l'on s'entend sur le fait que le cerveau fait figure de métonymie du domaine physique). En effet, pour Danto comme chez Zangwill, le *self* est, pour paraphraser Wittgenstein juste avant qu'il n'introduise la question du levé du bras, un sujet en pointe d'épingle, comme « séparé de l'expérience » (*Recherches Philosophiques*, §620). N'est-il pas clair que Danto, avec sa « mise à distance du monde par la philosophie » se rapproche de cette volonté d'aménager un espace soustrait à la causalité, donc à l'investigation scientifique?

1.6 Conclusion

Bien qu'il reconnaisse que l'approche physicaliste réductionniste est « une bonne théorie », Danto n'y accorde en réalité que du *lip service*. Par contre, son point de départ, les *indiscernables*, est judicieusement choisi. Grâce à eux, il nous entraîne rapidement sur le territoire de la signification et de l'interprétation. Cependant, le sens et la référence, l'identification et l'intentionnalité, ne sont possibles que là où le sens est donné. De l'insuffisance de l'histoire causale, on glisse rapidement à la mise à distance de la réalité et la découverte de la possibilité des conventions arbitraires de sens. Au lieu de se demander quels processus neuronaux rendent possibles une si grande plasticité, Danto suppose que ceux-ci fonctionnent selon deux régimes : l'un causal et l'autre logique. Cette position est bien entendu la conséquence de la distanciation de la sémantique du monde des causes. Mais, quoiqu'il en soit de l'apport des Grecs en art et en philosophie par ailleurs, nous ne sommes pas obligés d'accepter cette distanciation entre la réalité et autre chose, le rêve, l'illusion, la magie et l'art. Ceux-ci font bel et bien partie de la réalité.

La philosophie esthétique de Danto s'apparente pour moi à une forme de préciosité : l'emphase mise sur la conscience au détriment des instincts, l'exclusion du goût pour les qualités esthétiques naturelles, l'accent mis sur le statut, sur ce qui est socialement reconnu... À l'opposé de cette approche, je souhaite m'orienter vers la suggestion que l'intentionnalité est une *illusion* préparée par nos sens et renforcée par la conscience et le langage. Elle est le résultat de la sélection naturelle, et plus spécifiquement des sélections sociale et sexuelle. Nous allons donc progresser vers une théorie de l'art esthétique et évolutionniste, mais, avant

d'emprunter cette trajectoire, je propose de poursuivre notre critique de Danto en nous penchant sur un autre aspect important de sa théorie : le monde de l'art. Pour ce faire, nous utiliserons la critique qu'a formulée Nick Zangwill de ce qu'il nomme les « audience theories of art. »

DEUXIÈME CHAPITRE

UNE THÉORIE CRÉATIVISTE DE L'ART

2.1 Introduction

« On écrit toujours en “vue” d'être lu. Ce mot que j'inscris, c'est à l'intention d'un regard, fût-ce le mien. Dans l'acte même d'écrire il y a un public impliqué », écrivait Michel Butor (1969). La théorie de Zangwill semble conçue sur mesure afin de contredire cette conception. Ce dernier défend une approche esthétique de l'art tout en reconnaissant la nécessité de l'intentionnalité, mais il récuse l'importance du monde de l'art et rejette toute influence du milieu. Dans ce chapitre, je décrirai tout d'abord la théorie esthétique de Zangwill, pour ensuite examiner ce qu'il entend par « propriété esthétique ». Je me concentrerai ensuite sur ses arguments antipublicistes, explicitement dirigés contre Danto⁴. Problème toutefois : ces arguments reposent sur le même principe réaliste qui conduit Danto au dualisme et qui consiste à simplement postuler des propriétés objectives. Nous verrons cependant comment on peut isoler l'intentionnalité en tant qu'essence de l'art, en écartant toute référence à un public ou à l'histoire.

⁴ Dans une formule polémique, Danto allait jusqu'à soutenir que « It would, I should think, never have occurred to the painters of Lascaux that they were producing *art* on those walls. Not unless there were neolithic aestheticians. » (1964, p. 581)

2.2 Une théorie centrée sur l'artiste et la création artistique

Pour Zangwill, il est possible de rendre compte de l'activité artistique sans accorder une place essentielle au public, qu'il soit professionnel ou profane, ou même « idéal ». Quelle alternative lui permet de s'éloigner de certaines des théories les plus influentes en esthétique au XXe siècle? Il s'agit d'une théorie esthétique « centrée sur l'artiste » (*artist based*), à saveur kantienne, mettant l'accent sur les facultés créatrices de l'artiste et sur ses « aperçus » (*insights*) esthétiques, point de vue qu'il développe dans son article *The Creative Theory of Art* (1995). Zangwill s'oppose aux approches publicistes en art et leur préfère la théorie créativiste. Selon cette théorie, l'essence de l'art est avant tout à chercher du côté de l'artiste, et plus particulièrement dans l'aperçu artistique. Voici comment il résume sa position :

« Something is a work of art if and only if someone had an insight that certain aesthetic properties would be determined by certain nonaesthetic properties; and because of this, the thing was intentionally endowed with the aesthetic properties in virtue of the nonaesthetic properties as envisaged in the insight. » (1995, p. 307)

Nous allons maintenant examiner ce qu'il entend par « aperçu » et comment il entend définir les propriétés esthétiques et non esthétiques, ainsi que leur relation. Ici, les propriétés esthétiques sont déterminées par les propriétés non esthétiques; elles « surviennent » ou émergent de celles-ci. L'« émergence⁵ » est constituée par un lien de nécessité entre les propriétés non esthétiques, comme les propriétés physiques, et les propriétés esthétiques. Autre point important : l'art est en bonne partie le fruit d'une activité rationnelle, d'une délibération. Une fois qu'il a obtenu son « aperçu esthétique », l'artiste s'engage dans une délibération où des moyens sont mobilisés dans la perspective de l'atteinte d'une fin — *l'œuvre* — tout comme dans n'importe quelle autre activité. De plus, l'art est la construction de valeur esthétique. On veut réaliser ces valeurs en assemblant les propriétés non esthétiques.

⁵ Zangwill (1995) définit l'émergence (« supervenience ») ainsi : « Supervenience is best characterised in terms of the existence of necessities running from nonaesthetic to aesthetic properties : if something instantiate an aesthetic property, it instantiate some nonaesthetic property which is *sufficient* for the instantiation of the aesthetic property. This implies that two things similar in all relevant nonaesthetic respects must be similar in all aesthetic respects, and that something that is unchanged in all relevant nonaesthetic respects must be unchanged in all aesthetic respects. »

L'art présente par conséquent des conditions de succès, en ce sens qu'avoir une intention artistique ne saurait suffire. Il doit y avoir succès dans une certaine proportion (délibérément vague) dans la complétion de l'intention de réaliser certaines propriétés esthétiques au moyen de propriétés non esthétiques. Il se peut que l'artiste ne parvienne pas à réaliser la projection adéquate entre les propriétés non esthétiques et les propriétés esthétiques. Il se peut également que les propriétés non esthétiques soient inadéquates en vue de la réalisation des propriétés esthétiques, parce qu'elles sont abimées, par exemple. Il peut y avoir du mauvais art, comme il y a de mauvaises blagues, mais une œuvre qui échouerait complètement ne serait tout simplement pas une œuvre d'art.

De plus, la production artistique doit suivre une chaîne causale non déviante, c'est-à-dire que l'atteinte du but ne doit pas survenir par suite de « coïncidences miraculeuses ». Il ne doit pas y avoir de chaînes causales déviantes entre l'intention et le résultat. Ce que Zangwill entend par « chaîne causale non déviante » demeure ambigu, comme il le reconnaît lui-même. Mais, puisqu'il s'agit selon lui d'un problème « général » n'affectant pas seulement la philosophie de l'art, il choisit de ne pas pousser plus loin l'analyse. Il faut dire, à sa décharge, que sa position n'est pas aussi rigide qu'elle pourrait le sembler à première vue, car il n'écarte pas d'emblée les effets dus au hasard. Il faut simplement que ce hasard fasse partie de l'intention esthétique, comme dans la technique du *dripping*, par exemple.

Cependant, comme chez Danto, le problème réside dans le fait que les chaînes causales déviantes, où une cause autre que la cause habituelle produit l'effet attendu, pourraient survenir dans l'intention artistique même. Or, il semble que Zangwill n'envisage pas cette possibilité.

L'art est donc en partie activité rationnelle destinée à la réalisation d'intentions esthétiques. Cependant, cette intention esthétique n'est pas suffisante, car il se pourrait, par exemple, que je pratique l'horticulture simplement parce que je trouve que les plantes sont belles. Il se pourrait également que je sois engagé dans un studio d'artiste pour confectionner une partie

ou l'ensemble d'une œuvre, et même avoir une bonne idée de ce que je suis en train d'exécuter, sans pour autant être l'artiste à l'œuvre.

Le point focal de la théorie esthétique de Zangwill est donc l'« aperçu esthétique » (*aesthetic insight*) : c'est grâce à lui que l'on parvient à discerner le véritable artiste du simple exécutant. L'art n'est pas que le résultat d'une délibération ou d'une activité rationnelle, car il tire son origine d'un aperçu grâce auquel on acquiert la connaissance nécessaire à la réalisation de propriétés esthétiques au moyen de propriétés non esthétiques. On acquiert ainsi un aperçu d'une *nécessité* procédant du non-esthétique vers l'esthétique. Zangwill demeure vague quant à la véritable nature de cet « aperçu ». Cependant, il est clair que celui-ci a une portée épistémique, car l'artiste acquiert grâce à lui une connaissance relative à un lien de nécessité. Il s'agit donc, comme on le voit, de « modal matter ». (1995, p. 310) Nous allons maintenant définir la notion d'aperçu en opposition aux idées artistiques, et voir comment cette notion se situe vis-à-vis l'histoire causale.

2.2.1 Aperçu et idée

Zangwill établit une distinction entre ces aperçus et les idées artistiques. L'aperçu est « the psychological process of apprehending or grasping an aesthetic/nonaesthetic determination relation without being prompted by some actual instantiation of the aesthetic property in combination with the nonaesthetic properties. » (1995, p. 311) Donc, un aperçu est un « événement » personnel et unique. C'est le moment où l'artiste comprend comment cette relation abstraite s'établit. Une fois obtenu cet aperçu, on peut le reproduire et l'explicitier, l'illustrer. L'aperçu de la relation du domaine non-esthétique vers l'esthétique devient ainsi une idée, dans la terminologie de Zangwill. Les aperçus sont personnels, les idées sont publiques. On ne peut transmettre un aperçu, tandis qu'on peut discuter les idées artistiques.

2.2.2 Aperçu et origine

Selon Zangwill, la production artistique comporte trois phases : l'aperçu (ou l'idée), l'intention et l'action réussie de réaliser des propriétés esthétiques par le biais de propriétés

non esthétiques. L'artiste est celui qui a l'aperçu esthétique, mais l'aperçu peut être transformé en idée à l'usage de l'assistant, qui peut ensuite réaliser les propriétés esthétiques en s'appropriant l'intention artistique et en réalisant une action artistique. Nous voyons que l'on peut séparer l'aperçu ou l'idée artistique de l'intention artistique : certains artistes ne réalisent jamais entièrement leurs aperçus, comme les « architectes sur papier ». On peut également établir une distinction entre l'intention et l'action : un assistant maladroit qui échappe accidentellement un pot de peinture sur une toile et produit ainsi l'effet exact envisagé par l'aperçu esthétique n'a pas conçu une œuvre d'art, puisque son geste n'était pas intentionnel : il s'agit d'une chaîne causale déviante.

Voici un résumé de la théorie :

- *X* a eu l'aperçu selon lequel certaines propriétés esthétiques seraient déterminées par certaines propriétés non esthétiques.
- *X* a l'intention de réaliser ces propriétés esthétiques dans l'objet ou l'événement en réalisant ces propriétés.
- L'intention a correctement été causée par l'aperçu.
- Les propriétés esthétiques sont effectivement déterminées par les propriétés non esthétiques.

2.3 La dépendance sensorielle de l'esthétique

Nous avons vu que pour Zangwill, l'art équivalait à la réalisation de la valeur esthétique. Il serait donc pertinent de voir plus en détail comment il conçoit l'existence de propriétés esthétiques.

Celui-ci défend une thèse faible de dépendance sensorielle : « Aesthetic properties depend in part on sensory properties, such as colours and sounds ». (1998, p. 66) Cela signifie simplement que les propriétés sensorielles sont nécessaires, mais non suffisantes, pour créer les propriétés esthétiques. De la même façon, les propriétés sensorielles dépendent elles-mêmes en partie de propriétés physiques qui sont « objectives ».

Nous pouvons nous référer à l'article *Skin Deep or in the Eye of the Beholder?* (2000) pour obtenir une description plus détaillée de cette position et de ses conséquences. Zangwill s'y propose de répondre à la question « où est la beauté? » L'article explore la nature des propriétés esthétiques en général, dont la beauté est un cas d'espèce. La question a donc une valeur heuristique, en ce qu'elle ouvre une recherche portant sur les propriétés physiques, esthétiques et sensorielles, ainsi que sur la nature de leur connexion. De quelle nature est la beauté? Existe-t-elle réellement, dans le monde, indépendamment de nous, ou bien est-elle subjective? Si elle est subjective, l'est-elle entièrement, ou dépend-elle de façon plus ou moins rigide de propriétés sensorielles? Et ces mêmes propriétés sensorielles, sont-elles dans une certaine mesure dépendantes de « qualités primaires », c'est-à-dire de propriétés physiques entièrement indépendantes de nous?

Dans la dialectique de son exposé, Zangwill se prononce d'abord contre le « réalisme esthétique physicaliste », qui est selon lui la version la plus plausible du réalisme. Le réalisme est une doctrine selon laquelle les propriétés esthétiques existent « dans le monde », indépendamment de nos états mentaux et de nos perceptions sensorielles. Quant au physicalisme, il stipule que « every aesthetic fact is identical with some physical fact, or that every instantiation of an aesthetic property is realised in or constituted by instantiations of physical properties. » (2000, p. 596) Les propriétés esthétiques, dont la beauté, sont dans les objets eux-mêmes, *skin deep*, dans la mesure où nous n'en percevons que la surface. Donc, Zangwill veut attaquer cette idée que les faits esthétiques sont entièrement causés par des faits physiques indépendants de l'esprit, ce qui est, toujours selon lui, la version la plus plausible du réalisme.

Mais, tout d'abord, qu'est-ce qui rend cette position attrayante en esthétique? C'est sans contredit le fait qu'elle explique aisément la normativité de nos jugements sur la beauté ou d'autres propriétés esthétiques. Les normes du jugement sont plus aisées à établir lorsqu'on stipule qu'il existe une réalité indépendante à celles-ci, car le conflit des opinions y trouve une limite objective. De plus, ce point limite constitue une assise au principe de non-contradiction. Si l'on juge qu'un tel objet est beau, on est logiquement commis à nier la

laideur de cet objet, car, suppose-t-on, deux états contradictoires ne peuvent convenir à un même objet. La tâche de la philosophie esthétique, qui est, selon Zangwill, d'expliquer la normativité du jugement, se résume dans cette optique à établir si ce jugement correspond à l'état de choses qu'il représente.

La version du réalisme que Zangwill estime la plus plausible est le réalisme physicaliste, selon lequel les propriétés esthétiques sont identiques à, ou causées par, ou constituées par, des propriétés physiques organisées de façon spatio-temporelle. Une telle option est, par exemple, en bonne position pour expliquer le fait que la destruction physique d'un artéfact entraîne une dépréciation de sa valeur esthétique.

2.4 Causalité linéaire (formelle) et causalité génétique

Quoi qu'il en soit, selon Zangwill, si le physicalisme est vrai, il doit être assorti de *survenance forte*. La survenance forte est « the idea that if something has an aesthetic property then it has some nonaesthetic property that *determines* the aesthetic property ». (2000, p. 600) Dans le cas de la survenance faible, nous avons également une relation de détermination, mais les propriétés non esthétiques ne sont plus suffisantes pour déterminer les propriétés esthétiques. Autrement dit, dans la survenance forte, la relation des propriétés non esthétiques aux propriétés esthétiques est biconditionnelle, tandis que pour la survenance faible, nous avons seulement une relation d'implication matérielle des propriétés esthétiques aux propriétés non esthétiques.

Ici, j'expose la manière dont Zangwill s'y prend pour contourner une position qu'il estime être une rivale sérieuse à sa conception, afin de mieux caractériser sa propre conception. Les vues que je décris ne sont pas les miennes. Si nous reportons ces observations au physicalisme, nous voyons que la survenance forte nous oblige à détailler de quelle façon les propriétés non esthétiques (ici, les propriétés physiques) constituent les propriétés esthétiques. En effet, les causes physiques ne sont pas toutes au même degré constitutives de la beauté d'un objet. Nous devons distinguer entre la cause formelle et la cause efficiente, ou génétique. Par exemple, la beauté des parents peut être envisagée comme étant la cause de la

beauté de leurs enfants, mais cette causalité n'est pas constitutive, directe. Pour expliquer la beauté d'une fleur, nous pourrions illustrer son développement à partir de la semence, qui éventuellement déterminerait une certaine « disposition des feuilles et de la tige », cette disposition déterminant à son tour la propriété de la beauté. Cependant, selon Zangwill, cela n'est pas suffisant. La causalité génétique ne peut, à elle seule, déterminer les propriétés esthétiques : « A physical state of affairs can only be the cause of an aesthetic state of affairs if the first physical states of affairs causes a second physical state of affairs, and the second physical state of affairs determines the aesthetic state of affairs. » (2000, p. 600) La cause génétique (cause efficiente) détermine une certaine configuration de propriétés physiques, de sa tige, de ses pétales. Cette configuration, à son tour, constitue la beauté (cause formelle). Donc, selon Zangwill, pour pouvoir expliquer comment la beauté peut entrer dans une chaîne causale, le physicaliste est commis à la survenance forte. Par ailleurs, la survenance forte est intuitive, même en dehors de ces considérations sur la causalité. Il interprète la question rhétorique de Wittgenstein « Suppose someone were to say "Imagine this butterfly exactly as it is, but ugly instead of beautiful"?! » (1978/1998, p. 352), comme étant une démonstration de ce qu'il y a une limite à dissocier les propriétés spatio-temporelles d'un objet de ses propriétés esthétiques, même en imagination.

Les *indiscernables* que présente Arthur Danto, comme les boîtes de savon Brillo et l'œuvre de Warhol, démontrent, selon Zangwill, qu'il peut y avoir des différences esthétiques entre deux œuvres perceptuellement indifférenciées. L'histoire de la production d'une œuvre a donc une influence sur ses propriétés esthétiques et cette histoire, selon lui, implique les intentions de l'artiste. Zangwill mentionne que le physicalisme peut rendre compte de telles remarques : il n'y a qu'à élargir la survenance à ces intentions. Toutefois, une telle approche impose certaines contraintes :

« But if psychophysical materialism is true, the metaphysics of the aesthetic properties of representational or contextual works would be entirely physical, and thus in line with the metaphysics of the aesthetic properties of uncontextual abstract works and of natural objects and events. » (2000, p. 602)

À ce stade, Zangwill entreprend de soulever un problème pour le réalisme physicaliste. Tout d'abord, il semble clair, sur la base d'une analyse élaborée dans son article *Aesthetic/sensory dependance* (1998), que les propriétés esthétiques dépendent au moins en partie de propriétés sensorielles. Il se peut qu'elles ne soient pas suffisantes, mais elles sont nécessaires : quelque chose ne pourrait être beau sans un certain arrangement spatial de couleurs, par exemple. De même, une pièce de musique ne pourrait être mélodieuse sans un certain arrangement de sons. Même dans les cas en apparence problématiques, comme l'architecture (la « pure forme ») et la littérature, il parvient à démontrer que les propriétés sensorielles sont toujours nécessaires.

Or, si nous admettons la dépendance sensorielle, alors, dans une option réaliste physicaliste, les propriétés esthétiques doivent être au moins en partie déterminées par ces propriétés sensorielles. Donc, pour le physicaliste, la beauté est « dans le son », elle est constituée par le son, tandis que pour un subjectiviste, il n'y a que le son, le reste est projeté par nous. Mais, qu'en est-il du son, c'est-à-dire des propriétés sensorielles elles-mêmes?

2.5 La métaphysique des propriétés sensorielles

Pour mettre en évidence les faiblesses du physicalisme, Zangwill va tâcher de démontrer que même les propriétés sensorielles sont « dépendantes de la réaction » (*response-dependant*), en d'autres termes, elles sont des qualités secondaires.

Une qualité secondaire (*response-dependant property*) dépend de l'expérience d'êtres humains normaux dans des conditions normales. Par opposition, une qualité primaire ne dépend pas des dispositions de l'observateur. Selon Zangwill, les propriétés sensorielles sont des qualités secondaires. Elles sont relationnelles et l'observateur est l'un des pôles de cette relation. Cette conception s'oppose à celle du réaliste, pour qui les propriétés comme la couleur sont constituées par les propriétés de la matière à la surface des objets. Comment contourner cette position qui semble intuitivement si vraie? Grâce à une expérience de pensée sur la perception. Imaginons, nous demande Zangwill, des Martiens qui voient les couleurs exactement inversées : ils perçoivent les autobus de Londres comme nous percevons la

pelouse, et la pelouse comme nous percevons les autobus de Londres. Dans la mesure où leur expérience est différente, ils appliquent des concepts de couleur différents et portent également sur les couleurs des jugements différents des nôtres. Ces Martiens sont-ils dans l'erreur? Selon l'option du réaliste, ils sont effectivement dans l'erreur. Or, pour Zangwill, une telle position est trop rigide, car il semble que nous serions portés à tolérer une divergence dans les attributions de couleurs, face à des êtres dont l'appareil sensoriel serait différent du nôtre. Si nous acceptons cet argument, alors le point de vue du réaliste doit être écarté, « For a real property cannot both attach to a thing and not attach to it ». (2000, p. 609)

Selon Zangwill, si les propriétés sensorielles ne sont pas indépendantes de l'esprit, alors elles ne sont pas identiques à, ou causées par, ou constituées par des propriétés physiques (dans la mesure où les propriétés physiques sont indépendantes de l'esprit). Donc, on ne peut, par transitivité du sensoriel à l'esthétique, dire que les faits esthétiques sont des faits physiques. Ce n'est pas mon objectif d'entrer ici dans le détail de cet argument, puisqu'il nous suffit, pour les besoins de notre travail, de brosser un tableau de la position de Zangwill sur les propriétés esthétiques. Pour l'instant, je me limite à présenter sa conception de l'esthétique comme étant dépendante de la réaction sensorielle et les arguments qu'il avance pour la soutenir. Je reviendrai plus loin sur les critiques que nous pouvons lui adresser.

2.6 L'esthétique dépendante de la réaction sensorielle

Après avoir rejeté le réalisme physicaliste, Zangwill nous invite à considérer une version dispositionnelle des propriétés esthétiques. Il est possible, nous dit-il, que les propriétés esthétiques soient des dispositions à provoquer des expériences sensorielles. Ainsi, les propriétés esthétiques seraient « [...] the disposition to produce sensory responses that are identical with (realised in or constituted by) with (sic) the disposition to produce sensory responses that are identical with (realize or constitute) sensory qualities. On this view, then, beauty is "in the eye of the beholder." » (2000, p.614) Il y a un lien « dispositionnel » nécessaire, mais non suffisant, entre les propriétés physiques, les propriétés sensorielles et les propriétés esthétiques, de telle sorte que des configurations de propriétés physiques ont,

lorsqu'elles entrent en relation avec nos sens, des dispositions à provoquer des expériences esthétiques.

J'ai une réserve vis-à-vis de ce type d'argument dispositionnel, que je ne présenterai qu'à la fin de ce chapitre, puisque nous rencontrerons un autre argument de ce type dans la section ci-dessous, consacrée aux théories publicistes.

2.7 Contre les théories publicistes

Avec ce résumé de la théorie créativiste et esthétique de Zangwill en arrière-plan, nous pourrions plus aisément situer le résumé de l'article antipubliciste *Art and Audience* (1999). Dans cette section, j'expose les arguments que présente l'auteur pour nous conduire à rejeter toute relation au public comme étant partie intégrante, ou essentielle, de l'art.

2.7.1 Méthodologie

Afin de comprendre l'argument antipubliciste de Zangwill, je crois qu'il serait utile d'expliquer sa méthodologie. Celui-ci s'interroge sur ce qui constitue l'essence de l'art. Or, pour parvenir à cette « essence », il adopte ce que je nomme une approche minimaliste. L'article est présenté sous une forme dialectique, c'est-à-dire que l'auteur y prend le contrepied à sa propre théorie. Il procède ainsi par une suite de réfutations et contre-réfutations, c'est-à-dire qu'il développe d'abord une position adverse, dont il montre ensuite toutes les possibilités ou variétés, pour enfin démontrer qu'il s'agit en réalité d'impasses. En d'autres termes, il démontre qu'il est possible d'expliquer le phénomène de façon plus économique. Ainsi, la position adverse ne peut s'imposer comme une solution évidente au problème. D'un point de vue méthodologique, cela permet de procéder de façon très lapidaire : dès qu'on a démontré qu'il est possible d'expliquer une singularité sans faire référence à un phénomène donné, on a bien sûr démontré que ce dernier n'est pas essentiel, mais bien « accidentel ». Or, il suffit pour cela d'un seul contre-exemple.

L'élément crucial à la force de ce type d'argument par élimination consiste cependant à s'assurer que l'on a considéré un éventail exhaustif des possibilités. Zangwill s'attache dès le départ à diviser les types de relations possibles entre un public et une œuvre. Selon lui, il est possible de classer les théories selon certaines caractéristiques centrales. Ainsi, on obtient différentes théories publicistes, selon que l'on établit certaines distinctions :

1. a) Le public est le *relatum* d'une relation dans laquelle se tient l'œuvre, ou bien b) le public est l'objet de l'intention de l'artiste
2. La relation au public est a) directe ou b) dispositionnelle
3. Différentes facultés du public sont sollicitées : l'expérience perceptuelle, la compréhension, le plaisir ou l'émotion
4. Différents types de public sont sollicités : un public choisi, comme « le monde de l'art », ou un public idéal, ou bien l'ensemble de l'humanité.

On parvient rapidement à éclaircir le cas des théories de type 1). En effet, Zangwill rappelle dès le départ que, sans référence à l'intention de l'artiste, « [there] would be left no way of distinguishing works of art from appreciable nonart » (1999, p. 315). Cela signifie que, sans référence à l'intention artistique, il nous est impossible d'établir une distinction entre une œuvre d'art et un simple objet, comme une boîte Brillo, ou même entre une œuvre d'art et un phénomène naturel sujet à l'appréciation esthétique, comme une aurore boréale par exemple. Le cas 1 a) est donc exclu par principe. S'il y a relation nécessaire entre le public et l'art, cette relation à un public doit nécessairement être incluse dans l'intention de l'artiste.

Le point 3) concerne la qualité de la relation entre l'œuvre et le public; elle ne sera donc pas traitée dans notre exposé. Nous supposons que, si l'on parvient à démontrer qu'une relation est inessentielle à l'essence d'un objet, la nature de cette relation n'a pas davantage d'importance.

Il ne nous reste que les points 2) et 4) à traiter plus en détail. Tout d'abord, il faut faire ici une courte remarque. L'objectif de Zangwill n'est pas de démontrer qu'*aucune* œuvre n'est essentiellement conçue en rapport à un public. Il s'agit seulement de démontrer que ce

rapport n'est pas *essentiel* en art, c'est-à-dire qu'il y a des cas où cette relation n'intervient pas et où il est néanmoins légitime de parler d'« art ». Naturellement, le poids de l'argument dépend en grande partie de ce que l'on est prêt à admettre comme relation.

2.7.2 Relation directe ou relation dispositionnelle?

Mais, demande d'abord Zangwill, s'agit-il d'un véritable problème? N'est-il pas vrai que, de prime abord, certaines œuvres semblent interdire toute relation à un public? Par exemple, Kafka souhaitait que l'on brûle ses œuvres majeures, *le Château* et *le Procès*, une tâche dont son ami et exécuteur testamentaire Max Brod ne s'est pas acquitté. On pourrait donc croire qu'il ne songeait à aucun lectorat en écrivant ces ouvrages. On pourrait également penser que les sculptures funéraires, comme les soldats du mausolée de l'empereur Qin de Xi'an, ne sont pas destinées à un public. Ces exemples menaceraient de trivialité la thèse de Zangwill. Toutefois, avance celui-ci, ces deux cas ne sont pas aussi décisifs qu'il n'y paraît à première vue. En effet, il se pourrait que Kafka ait initialement destiné ses manuscrits à un certain public pour simplement changer d'idée par la suite. Par ailleurs, il se pourrait qu'il ait souhaité leur destruction pour des raisons n'ayant rien à voir avec la postérité (peut-être parce qu'il jugeait que le résultat ne répondait pas à ses intentions artistiques). Dans le cas des œuvres funéraires, nous pourrions défendre l'idée selon laquelle le public visé est extramondain, divin. Ces exemples ne semblent donc pas suffisamment concluants.

Zangwill considère que la poésie privée et les esquisses qu'un artiste réalise avant l'œuvre finale semblent être des exemples plus probants de l'indépendance de l'artiste face au public. Mais, encore une fois, il nous retient de conclure trop vite en faveur de cette position, car il est possible, ici aussi, d'ajuster la théorie publiciste pour les y inclure. On pourrait, par exemple, avancer que la relation au public est parfois indirecte. Ainsi, le défenseur d'une théorie publiciste pourrait soutenir qu'il est impossible de n'écrire que de la poésie privée et de ne dessiner que des esquisses : il est nécessaire de produire tôt ou tard l'œuvre véritable qui donne son sens à l'esquisse (par définition).

D'une façon quelque peu abrupte cependant, Zangwill rejette cette option. Un tel argument aurait pour effet de rendre l'esquisse « métaphysiquement dépendante » de l'œuvre en vue de laquelle elle est produite. L'esquisse n'existerait que dans la mesure où elle serait produite en vue de la réalisation d'une œuvre finale. Pour lui, une telle dépendance d'une œuvre vis-à-vis d'une autre quant à son statut artistique est inacceptable. Si l'œuvre existe, alors cela suffit pour qu'elle soit autonome en tant qu'œuvre d'art. J'attire l'attention sur cet aspect, car j'estime qu'on en retrouve l'exacte contrepartie du côté du sujet, l'artiste, comme nous le verrons plus loin.

2.7.3 Les théories dispositionnelles

Zangwill estime l'avenue d'une relation directe entre l'œuvre et le public, dans l'intention de l'artiste, sans issue. Pour faire progresser le point de vue adverse cependant, il présente la possibilité pour un publiciste de soutenir que cette relation n'est pas directe, mais dispositionnelle. Ce pourrait être une avenue, pense Zangwill, de supposer que les œuvres ne sont pas directement conçues pour un public, mais que ce sont des objets qui possèdent une certaine disposition à être appréciés. Si on accepte la légitimité d'une telle conception, comme c'est le cas pour Zangwill, on trouve effectivement qu'elle est difficile à contourner. L'artiste, dans cette optique, pense nécessairement que son œuvre peut faire l'objet d'une appréciation esthétique de la part d'un public, réel ou idéal. En ce sens, la pensée du public intervient nécessairement dans l'intention de l'artiste au cours du processus de création (« dans le fait même d'écrire il y a un public impliqué »). Zangwill va donc présenter cette variante plus sophistiquée de la théorie publiciste, la théorie dispositionnelle, dans sa version dite « pure », où l'on considère un public fait d'êtres humains en chair et en os, et « normative », où ce public, d'un point de vue supérieur (extramondin/divin), perçoit nécessairement les propriétés esthétiques que l'artiste estime avoir réalisées dans son œuvre.

2.7.4 La logique des relations

Une des difficultés que pose ce débat est que l'on ne peut considérer les artéfacts un à un pour savoir si la relation au public est chaque fois valide, parce qu'un théoricien publiciste pourrait toujours refuser leur statut d'œuvre d'art aux cas concernés. Ceci pourrait s'avérer fort incommodant, car le concept « art » doit être défini par son extension, mais également par ses relations à d'autres concepts. Si une querelle portant sur la nécessité de la relation entre deux relata s'étend à un désaccord sur l'extension de l'un des relata, alors il y a risque d'incommensurabilité. Dans ce cas, non seulement le concept à définir n'entretient pas de relation nécessaire avec un autre concept de même niveau, mais de plus il n'a pas tout à fait la même extension. Il n'y a donc plus de terrain commun sur lequel les théories peuvent s'affronter. Voyons comment Zangwill résout ce problème.

2.7.5 Le cas des *indiscernables*

De ce que deux objets indistincts du point de vue perceptuel peuvent avoir des statuts artistiques différents, et qu'ils puissent acquérir ou modifier leur statut artistique tout en demeurant inchangés dans leurs propriétés perceptuelles, on en a déduit que l'art est de nature relationnelle et que cette relation doit être une relation à un public, le plus souvent le « monde de l'art ». Pour Zangwill toutefois, le fait que certains objets d'art soient indiscernables de leur contrepartie usuelle démontre seulement que ce statut implique une *certaine* propriété relationnelle, non pas que cette relation soit nécessairement une relation à un public. Comment s'y prend-il pour établir que ce *relatum* — le public — n'appartient pas en propre à la relation considérée? En analysant en détail le rapport du spectateur à l'œuvre. Ce que nous devons découvrir, c'est un moyen de déterminer quand une propriété n'est pas une propriété relationnelle donnée. En d'autres mots, nous voulons savoir comment s'y prendre pour éliminer un *relatum* d'une relation.

La solution consiste à se demander si l'existence ou l'inexistence du *relatum* en question affecte la propriété ou le statut de l'objet. Or, trouver ce genre d'argument ne semble pas chose facile, aussi Zangwill se tourne-t-il d'abord vers les cas où la relation de l'œuvre au

public est effective, pour mieux comprendre la nature de celle-ci. À quoi tient-elle? À certaines propriétés de l'œuvre et du public, suppose-t-il. Cependant, lorsque nous cherchons, comme Zangwill, une théorie de l'art *motivationale*, qui explique l'intérêt que nous prenons à la création et l'appréciation artistiques, on ne se contente pas de constater que le fait d'être une œuvre d'art est une propriété relationnelle. On s'interroge sur la capacité de l'œuvre à susciter certaines réactions chez un public. Ce sont les attitudes propositionnelles du public qui importent, la façon dont celui-ci se comporte vis-à-vis de l'œuvre. Dans l'approche dispositionnelle que Zangwill tente de contourner, une œuvre d'art est un objet qui a une certaine disposition à produire certaines expériences chez un public donné. Quel est alors le contenu de ces expériences? Le contenu est l'objet ou l'événement qu'est l'œuvre d'art, avance Zangwill, qui enchaîne : « these experiences are propositional attitudes that represent the object as having certain properties ». (1999, p. 318)

Les propriétés pertinentes à l'établissement d'un lien entre le public et l'œuvre, du côté du public, doivent indirectement impliquer certaines propriétés de l'œuvre. Par conséquent, si nous voulons fournir une explication de cette relation, nous devons y inclure certaines propriétés pertinentes de l'œuvre d'art, où ces propriétés seraient celles qui causent les attitudes propositionnelles, ces dernières étant par la suite redirigées vers l'œuvre. Toutefois, mentionne Zangwill, lorsque l'on tente de spécifier la nature de ces propriétés, la théorie publiciste devient vulnérable à l'argument de l'explication minimale, en vertu de laquelle seul ce qui est nécessaire à son explication fait partie de l'essence d'une chose. S'il s'avère que les conditions de la création d'une œuvre se trouvent initialement dans la relation qui existe entre l'artiste et l'œuvre, alors la relation au public n'est pas nécessaire, au sens de l'explication essentialiste (minimaliste).

Zangwill stipule que si nous nous intéressons à l'art, ce doit être en vertu de certaines propriétés, appelées propriétés *P*, que l'art possède et qui sans être elles-mêmes évaluatives, sont de nature à rendre intelligible le fait que l'on peut estimer ou croire qu'une œuvre est intéressante, qu'elle a de la valeur. En effet, il ne suffit pas d'expliquer « ce qu'est » l'art, il faut également élucider pourquoi celui-ci nous importe tant. Une théorie esthétique complète

devrait explorer les fondements motivationnels de la création artistique et de l'appréciation esthétique.

2.7.6 Une théorie centrée sur l'artiste

Après avoir analysé la nature de la relation entre le public et l'art, Zangwill présente l'alternative qu'il envisage à la théorie publiciste dispositionnelle. Ce serait une théorie centrée sur l'artiste comme celle que j'ai présentée au début de ce chapitre (voir plus haut, p. 26). De ce point de vue, si l'on postule qu'il y a des propriétés désirables dans l'œuvre, il est parfaitement rationnel de vouloir les réaliser et cette motivation est toujours nécessaire et parfois suffisante pour expliquer la création artistique. Dans un contexte élargi, où intervient également le public, celui-ci croit également que ces propriétés *P* se trouvent dans l'œuvre. Il y a donc une convergence rationnelle des motivations de l'artiste et du public autour de ces propriétés, mais cela ne signifie pas que les deux pôles de cette convergence soient nécessaires. Seule la relation à l'artiste l'est, selon Zangwill. C'est là l'explication minimale, « essentielle ». Ainsi, lorsque les intentions de l'artiste incluent effectivement la relation à un public, pourquoi l'artiste voudrait-il que ce public fasse l'expérience des propriétés *P*? Parce qu'il pense que l'expérience en vaut la peine, avance Zangwill. Donc, l'explication minimale revient à énoncer la chose suivante : si l'artiste pense que l'œuvre est investie de propriétés qui sont désirables, on peut penser que cette seule idée peut suffire à le motiver à la créer. Donc, le public devient superflu dans l'explication du statut de l'œuvre d'art.

Il ne suffit donc pas de dire que l'expérience du public porte sur les propriétés *P*. Il faut que ces propriétés soient des propriétés estimables (*valuable*), mais si elles le sont, alors l'explication minimale entre en jeu, car on suppose que si elles le sont, c'est parce que l'artiste les a voulues telles. Si, maintenant, on dit que l'artiste veut réaliser ces propriétés dispositionnelles *P*, alors on repousse simplement le problème, car il faut que les manifestations de ces dispositions puissent être tenues pour estimables.

2.7.7 Ontologie et axiologie

À ce point, grâce à l'explication minimale, nous avons un argument de principe contre les théories dispositionnelles. Zangwill considère néanmoins une dernière objection, puis une théorie dispositionnelle plus sophistiquée.

On pourrait, par exemple, objecter qu'une théorie de l'essence d'une chose (ontologie) et une théorie de la valeur (axiologie) d'une chose sont différentes et sont mutuellement irréductibles. On pourrait présenter une théorie publiciste qui serait dépourvue de jugements de valeur (*value-neutral*), assortie par la suite d'une théorie expliquant pourquoi les propriétés *P* sont estimables (la première étant indépendante de la seconde). Mais Zangwill soutient que ce n'est pas une option, car l'argument de la convergence rationnelle stipule que les attitudes propositionnelles de l'artiste et du public doivent être dirigées vers les mêmes propriétés *P*, considérées comme estimables. L'argument de l'explication minimale démontre par conséquent l'impossibilité de scinder l'ontologie de l'axiologie, car il faut que ces propriétés soient de nature à motiver l'artiste à créer l'œuvre, si elles peuvent être de nature à intéresser un public.

2.7.8 Où les propriétés *P* sont évaluationnelles

Zangwill considère ensuite le cas où les propriétés *P* elles-mêmes sont des dispositions « évaluatives ». Par exemple, la beauté pourrait être conçue comme étant une disposition à provoquer du plaisir. Les propriétés *P* ne sont estimables que parce qu'elles entrent en rapport causal avec certaines expériences. Si l'explication minimale mentionne qu'il est suffisant de faire appel à l'intention de l'artiste de créer les propriétés *P*, alors ces propriétés peuvent être elles-mêmes des relations dispositionnelles à un public, ou non. Si ce n'est pas le cas, l'explication minimale entre en jeu; si c'est le cas, alors il semble qu'il faille admettre une relation indirecte au public.

Supposons que les propriétés *P* sont des propriétés esthétiques. Nous avons décrit, dans la première partie de ce chapitre, la position de Zangwill vis-à-vis de l'esthétique. Rappelons

qu'il s'oppose au réalisme, lui préférant une théorie dispositionnelle où les propriétés esthétiques dépendent au moins en partie de propriétés sensorielles, elles-mêmes dépendantes, en partie, de propriétés physiques. Zangwill soulève une problématique pour le tenant d'une théorie publiciste dispositionnelle. Le problème survient relativement à l'expérience des propriétés *P*, où ces propriétés elles-mêmes sont dispositionnelles. Si je trouve une statue belle, est-ce que le contenu de mon plaisir est la beauté elle-même, ou bien les propriétés non esthétiques tangibles de la statue? Si l'expérience en question est une expérience de la beauté, alors l'explication minimale intervient, car il est rationnel pour l'artiste de réaliser une telle propriété. Le contenu de l'expérience doit donc porter sur les propriétés non esthétiques tangibles. Mais, comme nous l'avons vu dans la deuxième section de ce chapitre, pour Zangwill, les propriétés esthétiques sont nécessairement dépendantes de la réaction : il n'y a pas de propriétés tangibles non esthétiques. La possibilité d'une expérience des propriétés physiques sera donc écartée.

2.7.9 Théorie dispositionnelle représentationnaliste

Ayant trouvé ses arguments contre les théories dispositionnelles s'appliquant à l'art en général, Zangwill poursuit sur sa lancée en les rejetant dans des domaines spécifiques de l'art. On pourrait être tenté de croire que les œuvres représentationnelles impliquent nécessairement ce type de relation dispositionnelle vis-à-vis de propriétés elles-mêmes dispositionnelles. Les propriétés représentationnelles, par exemple, impliquent un certain « voir-comme », c'est-à-dire qu'elles ont un contenu sémantique qui ne peut être perçu sans une interprétation, sans quoi la communication de ce sens échoue. Si une œuvre a une propriété représentationnelle, alors cette propriété est dépendante du public. Or, dans la mesure où l'on peut dire qu'une œuvre possède ses propriétés de manière essentielle, cette œuvre serait elle-même dépendante du public quant à son interprétation.

La réponse qu'offre Zangwill à cette possibilité me semble ingénieuse. Selon lui, une représentation, qu'elle soit réalisée dans un médium ou un autre, est bel et bien dépendante du public, mais pas le *statut artistique* de l'œuvre. Le fait qu'un tableau puisse être appréhendé comme une représentation des enfers, par exemple, dépend de ma capacité de

reconnaître une certaine iconologie religieuse. Donc, à ce titre, la représentation est bel et bien dépendante d'une interprétation, d'un « voir-comme-les-enfers ». Cependant, le fait que ce tableau ait le statut d'œuvre d'art ne dépend pas de telles capacités. Certaines représentations, soutient Zangwill, ne sont pas des œuvres d'art. Les vidéos éducatives pour enfants, selon lui, n'en sont pas. Les autres exemples avancés par Zangwill indiquent tous qu'il doit se trouver un certain degré de virtuosité dans l'œuvre pour qu'elle soit considérée comme de l'art.

Ainsi Zangwill contourne-t-il les œuvres représentationnelles. Celles-ci, même si elles requièrent du public un « voir-comme » nécessaire à leur interprétation, ne sont pas dépendantes du public quant à leur statut artistique. Et d'ailleurs, même si elles l'étaient, il est clair que l'on ne pourrait généraliser la dépendance de l'art représentationnel à un public à l'art en général.

Nous avons vu que les propriétés dispositionnelles d'une œuvre d'art ne pouvaient être les propriétés physiques elles-mêmes. Elles ne peuvent pas davantage être des représentations, puisque celles-ci n'y sont pour rien dans le statut artistique d'une œuvre et que, même si elles l'étaient, on ne pourrait généraliser notre théorie des œuvres représentationnelles à l'art en général. Par conséquent, avance Zangwill, toujours soucieux de prendre le contrepied à sa théorie, il faudrait, pour tenter de sauver à nouveau les théories publicistes, défendre une version sentimentaliste ou hédoniste de la théorie dispositionnelle, où les propriétés *P* sont, en elles-mêmes, des dispositions à provoquer des émotions ou du plaisir (des sensations) chez un certain public.

2.7.10 Théorie dispositionnelle hédoniste

2.7.10.1 Exclusive

On présume que derrière les théories publicistes réside l'idée de l'art en tant que forme de communication. Zangwill soutient qu'il n'y a pas de sens naturel à dire que quelqu'un communique avec lui-même, tout comme, dit-il, on ne se donne pas de cadeaux à soi-même.

Donc, considérons tout d'abord les cas où l'artiste ne se fait pas de cadeaux. Pourquoi un artiste voudrait-il créer des propriétés dispositionnelles, s'il ne fait pas partie du public? Il doit être poussé par des motivations altruistes. Mais les artistes, nous rappelle Zangwill, n'ont pas toujours d'intérêt à ce que leurs œuvres aient une disposition à faire plaisir à un public ordinaire. Par ailleurs, celui-ci croit à une troisième voie motivationnelle, ni égoïste ni altruiste, mais « neutre ». Dire que les peintres devraient peindre pour « eux-mêmes », par exemple, n'est pas une façon de dire qu'ils sont égoïstes, mais une façon de souligner et de renforcer l'importance de l'autonomie artistique, ou l'« art pour l'art ».

L'artiste pourrait également avoir des motivations sociales ou économiques, mais Zangwill soutient que même dans ces cas, il y a toujours un *autonomous remainder* chez l'artiste. Ces conditions sont souvent nécessaires, mais non suffisantes. Il y a toujours certaines propriétés de l'œuvre qui ne peuvent être expliquées sans référence au désir de l'artiste de les concevoir comme elles sont.

2.7.10.2 Inclusive

Donc, Zangwill estime que l'on peut écarter la théorie dispositionnelle pure lorsque l'artiste ne fait pas partie du public. Mais qu'advient-il lorsqu'on admet l'artiste dans le public? Comme la dialectique de l'exposé est devenue complexe, je propose de laisser Zangwill se résumer et poser le problème :

« Either P properties are valued intrinsically or instrumentally. That is, either P properties are valued in themselves or they are valued because they are dispositions to provoke experiences that are valued. If the former, then the minimal explanation argument immediately cuts out the audience. If the latter, then the experiences in question must be either those of the artist or those of others. [...] artists often have no concern with others [...] And even where such a concern exist, it does not determine all aspects of the work. So the only plausible remaining hope for a dispositional audience theory of art is to say that the artist always intends and hopes that the created thing will produce (or have a disposition to produce) an effect on himself. And presumably he would only value a disposition to give himself experiences if he valued the manifestation of the disposition in his actual experiences of the work. » (1999, p. 327)

Donc, l'artiste ne peut que tenir en estime une disposition des propriétés à provoquer chez lui une certaine expérience. À première vue pourtant, il ne semble pas vrai que les artistes sont motivés par l'idée qu'ils pourraient faire l'expérience de leur œuvre ultérieurement. Cela est clair en musique : on ne joue pas toujours avec une enregistreuse pour pouvoir faire l'expérience ultérieure de la mélodie que l'on a créée.

Alors, suppose Zangwill, venant au secours du publiciste, peut-être jouons-nous de la musique pour faire l'expérience de celle-ci pendant que nous en jouons? Cette conception de la création artistique semble concevoir l'art comme une forme d'autostimulation. Cependant, Zangwill s'oppose également à cette conception, sur la base de la distinction kantienne du goût et du génie. Comme musicien, je ne suis pas le moyen par lequel une expérience est produite en moi. La conception de la créativité artistique comme autostimulation passe outre l'aspect productif de la création. La réalisation d'idées artistiques est différente de la production d'effet sur soi ou les autres. S'il ne s'agissait que de l'effet, pourquoi les amateurs se donneraient-ils la peine de jouer? Pourquoi ne pas toujours écouter que des professionnels? Cette conception ne correspond pas à mon expérience de la musique. Je souhaite véritablement jouer, pas seulement être un moyen dans la chaîne causale par laquelle des sons parviennent à mon oreille.

Zangwill considère ici que la théorie publiciste dispositionnelle « inclusive », celle où l'artiste fait également partie du public de son art, est renversée. Cependant, il admet que lorsque je joue, je fais bien l'expérience de mon jeu. Quel rôle joue alors cette expérience? Pour éclaircir ce terrain potentiellement glissant, Zangwill ajoute à son exposé une discussion sur le rôle joué par l'expérience de l'artiste, en établissant tout d'abord une distinction entre un modèle *blueprint* et un modèle exploratoire de la création artistique. Rapidement, dans le modèle *blueprint*, l'expérience joue un rôle de monitoring, et ainsi : « The success of a work does not depend on the production of experiences ; rather, our experiences are our mode of recognizing its success. » (1999, p. 328)

Mais, selon le modèle exploratoire, la rétroaction esthétique peut motiver des modifications au cours de l'activité créatrice. Il peut également y avoir de l'expérimentation. Pour rendre compte de ces phénomènes, Zangwill propose un modèle de création poppérien de la création artistique par conjecture et réfutation. Ceci serait une explication de la façon dont nous raisonnons lorsque nous créons, mais Zangwill ne veut pas sous-estimer l'aspect non rationnel des inspirations créatrices (*creative insights*) quand nous avons des idées artistiques. Une fois reçue l'inspiration toutefois, nous devons nous engager dans un processus rationnel de délibération pour la suite de nos activités.

2.8 Critique

Ma critique de Zangwill procède en trois moments. Tout d'abord, dans mon analyse de la théorie de Zangwill, j'ai décrit les passages où il est question de propriétés dispositionnelles par ce qu'elles sont incontournables. Cependant, il me semble, comme Pascal, qu'une chose ou une propriété ne peut tout simplement pas avoir de disposition :

De là vient que presque tous les philosophes confondent les idées des choses, et parlent des choses corporelles spirituellement et des spirituelles corporellement. Car ils disent hardiment que les corps tendent en bas, qu'ils aspirent à leur centre, qu'ils fuient leur destruction, qu'ils craignent le vide, qu'elle a des inclinations, des sympathies, des antipathies, qui sont toutes choses qui n'appartiennent qu'aux esprits. (1670/1967, p. 306, nos italiques)

Une disposition suppose une forme de discrétion mystérieuse à engendrer ou non des réactions chez l'observateur. Mais, bien sûr, les objets sont par leur nature dépourvus d'une telle capacité. Aussi, je suis porté à voir dans cette question des propriétés dispositionnelles un usage abusif, une variété d'animisme, et rien de plus.

Ensuite, Zangwill s'efforce de trouver un point d'ancrage à une théorie axiologique qui ne soit pas extrinsèque à l'activité artistique, ce qui peut sembler une bonne alternative aux théories publicistes. Cependant, il commet une erreur en postulant des propriétés indéfinies *P* dans l'œuvre pour leur surajouter une composante évaluative, même s'il argue du caractère

indissociable de l'axiologie et de l'ontologie (car les qualités secondaires reposent au moins en partie sur des qualités primaires). Je résume le point de vue de Zangwill sur cette question de la sorte : si nous nous intéressons à l'œuvre, ce doit être en vertu de propriétés quelconques de celle-ci, x , ou P , celles-ci pouvant être envisagées comme étant de nature évaluative. Cette hypothèse, en apparence inoffensive, a en réalité des conséquences importantes en théorie esthétique (ou plus spécifiquement, en théorie de l'art). En effet, rappelons-nous que celui-ci élabore son argumentaire avec, en arrière-plan, la volonté de trouver une théorie de l'art qui rende compte de notre intérêt envers celui-ci. Or, à quoi se réduit le procédé que nous venons d'examiner? Si je veux connaître les motifs qui poussent à la création artistique et l'appréciation esthétique, je ne peux pas, de la sorte, les ajouter à l'objet. On se rappelle le passage du *Malade imaginaire* (1673/1999). Où réside le pouvoir de ce somnifère? « Quia est in eo virtus dormitiva ». Dans sa vertu dormitive! Zangwill présuppose ici des propriétés dont il voudrait en premier lieu rendre compte. Procéder de la sorte, cela équivaut à dire « Nous nous intéressons à l'art parce que l'art a des propriétés qui sont intéressantes ». Bien sûr, cela n'explique rien : il s'agit d'une pétition de principe.

Enfin, comme le souligne Fowler (2003), il a une composante du publicisme que Zangwill omet dans son analyse : les normes sociales intériorisées. Dans l'hypothèse où l'individu capable de création artistique, l'artiste, est entièrement le fruit de l'acculturation, les arguments anti-publicistes de Zangwill tomberaient sous le coup de l'accusation de naïveté. « Là où l'individu se croit le plus libre, le plus autonome, c'est là où précisément l'influence du milieu agit avec le plus de détermination », pourrait-on dire. Cette remarque est à prendre au sérieux. Même si la position de Zangwill peut être ajustée pour la contourner, ce n'est selon moi que depuis une perspective évolutionniste et naturaliste, que nous aborderons au troisième chapitre, que nous pouvons nous aménager une défense confortable contre ce type d'attaques, issues du Modèle Standard des Sciences Sociales (MSSS). C'est également grâce à une perspective généalogiste ou évolutionniste que nous pouvons contourner le problème du « placage axiologique », la stratégie à mon avis ruineuse de supposer des propriétés objectives auxquelles on surajoute une dimension évaluative.

2.9 Conclusion

On valorise les propriétés artistiques pour elles-mêmes ou bien de façon instrumentale. Si c'est pour elles-mêmes, il est rationnel pour un artiste de les créer, et le public ne fait que reconnaître cette réalisation en n'y prenant aucune part essentielle. Si nous les valorisons pour leur propension à causer certaines réactions que l'artiste souhaite provoquer, comme le plaisir, alors il faut reconnaître que les artistes ne sont pas toujours soucieux de la réception de leur œuvre, d'une part, et que, d'autre part, il est peu plausible que l'artiste travaille uniquement « pour se faire plaisir ». Ce n'est pas la raison de son activité. Dans tous les cas, on peut faire l'économie de la référence au public à tous les niveaux, que celui-ci soit mondain, extramondain ou incarné par l'artiste lui-même, que les propriétés artistiques aient une valeur intrinsèque ou instrumentale.

Que nous reste-t-il? Une théorie centrée sur l'artiste et son aperçu créateur, comme celle de Zangwill. Pour expliquer les indiscernables, nous devons démontrer que la nature relationnelle de l'art tient à une relation à l'artiste, c'est-à-dire que seule cette dernière est essentielle. Le public n'est pas important pour celui-ci, car il lui reste toujours un espace de liberté, un *autonomous remainder* faisant en sorte qu'au moins certaines propriétés de l'œuvre ne peuvent être expliquées autrement qu'en référence à la volonté de l'artiste de les concevoir comme telles.

Je crois que Zangwill a raison de vouloir recentrer la théorie artistique sur l'artiste. Malheureusement, en voulant mettre l'accent sur l'autonomie, il n'a pas aperçu qu'il y a un problème à poser dans l'abstrait des propriétés quelconques « dont on peut concevoir qu'elles soient tenues en estime ». L'artiste semble jouir de la même indépendance métaphysique que les esquisses, mais de quoi parle-t-on ici? Il me semble y avoir une confusion dans la manière même dont on s'y prend pour définir une propriété esthétique. Tout le mal que l'on se donne pour déterminer si elles sont primaires ou secondaires me paraît inutile. Il faut au contraire supposer que toute propriété est d'emblée esthétique, dans la mesure où notre perception n'a pas évolué pour nous donner une représentation objective de l'environnement, mais plutôt une représentation telle qu'elle favorise nos conditions d'existence.

CHAPITRE III

L'ESTHÉTIQUE DU CONCEPT

3.1 Introduction

Nous avons donc résumé les positions de Zangwill et de Danto et soulevé au passage quelques problématiques relatives au concept de réalité, à l'intentionnalité, à l'esthétique et au monde de l'art. Dans ce chapitre, mon objectif est de proposer une alternative à l'analyse conceptuelle telle que la pratiquent ces deux auteurs. Pour ce faire, je soutiens, en premier lieu, que ce type d'analyse requiert une distinction ontologique illégitime entre l'intentionnalité et la causalité. J'illustre ceci grâce à divers exemples tirés de Margolis, puis de Nietzsche et de Descartes. Je me penche ensuite plus spécifiquement sur le caractère aprioritique de l'analyse conceptuelle, les inconvénients que rencontrait Zangwill en postulant des propriétés physiques objectives, et surtout l'impasse motivationnelle de sa conception, pourtant conçue expressément en ce sens. Enfin, je propose de nous diriger vers une théorie esthétique naturalisée, en m'inspirant des positions de Miller.

3.2 La différence ontologique

On se rappelle les inconvénients que rencontrait Wittgenstein (selon Danto) en suggérant que l'action de lever le bras s'épuisait dans le levé du bras, et la solution que Danto proposait. Sans concepts tels que l'intention, le propos, la relation sémantique (ou artistique) d'identification et son rapport de représentation « extérieur » au monde, il semblerait que nous ne puissions faire la différence entre le spasme et l'action, entre une action et une autre.

Bien sûr, la référence à des états mentaux ne suffit pas à caractériser une position comme étant dualiste. Mais pourquoi l'esprit (*mind*) devrait-il être « non-identique » aux processus neuronaux, au sens où l'avance Danto? Pourquoi devrait-il être extérieur au monde?

Au risque d'énoncer un truisme, je dirai que la position à laquelle est commis Danto est la résultante de son approche. Celui-ci aborde l'art depuis la philosophie du langage, selon le modèle de la relation sémantique : dire que la représentation est affaire de processus causaux (neuronaux), ce serait comme soutenir qu'il existe un rapport causal entre le signe et ce qu'il désigne, que nous pourrions éventuellement apprendre à identifier et à prévoir, tout comme nous pourrions établir un lien entre un trait physique et un gène. Mais, une fois que nous avons compris que la relation sémantique peut être arbitraire, ou conventionnelle, il n'est plus possible de soutenir une telle chose. D'où la séparation entre le monde des causes et le domaine du sens et de la représentation.

Dans l'optique de Danto, soutenir qu'il existe un rapport de causalité entre la chose et le mot pris dans sa fonction représentationnelle, ce serait régresser à une forme de croyance en la magie, où la « magie » est elle-même (minimalement) définie comme étant la croyance en une relation effective ou causale entre le mot et la chose. Mais, parce que nous pouvons nous entendre sur la signification de symboles créés de toutes pièces, il semblerait que ce lien causal soit inexistant; il semblerait même superstitieux de prétendre le contraire. Cependant, celui-ci va plus loin et soutient qu'il existe une « différence ontologique » entre les mots pris comme « objets des sciences particulières » et ceux-ci pris dans leur fonction représentationnelle. Et, bien sûr, il existe un parallèle strict entre cette conception de la sémantique et la manière dont il envisage le clivage entre l'esthétique et l'art. La « grammaire picturale » d'un mouvement artistique peut être entièrement conventionnelle et suivre des règles formelles qui sont sans rapport apparent avec les « transformations de la nature ». Pour renverser le point de vue de Danto, il faudrait être en mesure de soutenir que les conventions stylistiques d'une époque ou d'un mouvement artistique suivent des lois naturelles, ou peut-être un processus évolutif analogue à la sélection naturelle. Quoi qu'il en soit par ailleurs de cette optique, je puis dire que le fait de supposer une division aussi radicale entre les mots pris comme objets des sciences et ceux-ci pris dans leur fonction représentationnelle équivaut

à *nier* une telle nécessité, ce qui est tout autre chose que d'affirmer qu'elle nous est inconnue ou ne nous importe pas. Et toute la question est de savoir sur quoi Danto s'appuie pour faire ce geste. Comment sait-il que les mots pris dans leur fonction représentationnelle ne suivent pas de nécessité causale? Comment sait-il que la représentation ne s'effectue pas selon des lois naturelles, « objets des sciences particulières? »

3.3 Margolis, la définition leibnizienne de l'identité et l'harmonie préétablie

Bien sûr, il ne le sait pas. Mais, en s'appuyant sur le principe d'identité de Leibniz, il semble faire le raisonnement suivant : deux choses sont identiques si elles ont toutes leurs propriétés identiques. Or, deux objets perceptuellement identiques peuvent avoir des statuts différents et même provoquer des expériences esthétiques distinctes. Donc, ils *ne* sont *pas* identiques, ils ont des propriétés qui sont ajoutées par nous et qui ne sont pas perceptuelles.

Ces propriétés *doivent* être autres que perceptuelles, sans quoi Danto perdrait l'accès à la notion d'identité et du même coup, le droit de parler d'artéfacts indiscernables. Il suggère donc qu'elles sont représentationnelles. Mais cela suppose que la nature des propriétés perceptuelles n'est pas problématique et surtout, qu'il existe une séparation « ontologique », dit-il sans plus de précision, entre les propriétés perceptuelles et représentationnelles.

Joseph Margolis a relevé le problème auquel conduit ce raisonnement, qui, dans son article *Farewell to Goodman and Danto* (1998), dénonce un « scandale » en philosophie esthétique. Selon lui, Danto soutient un point de vue « incohérent ». Le problème surgit dans l'usage fait de la notion d'identification artistique, par contraste avec la définition de Leibniz de l'identité. Selon cette définition, « si deux choses ont les mêmes propriétés, alors elles sont identiques. » (1981, p. 35) Dans l'identification artistique de Danto cependant, les choses identifiées ne doivent pas avoir les mêmes propriétés, comme le rapporte Margolis : « First, he says (in effect) that "That a is b" may be true, in the sense of the "is of artistic identification" if and only if "That a is not b" is true in (say) the sense of the "is" of existence and/or identity. » (1998, p. 366) Toutefois, selon Margolis, ce point de vue mène à un paradoxe :

« Danto means that, in asserting the first, one is never speaking of what is, as such, real, but only 'making' attributions (in the sense of the 'is of artistic identification') of what is, independently, real or exists (but is not an artwork). Secondly, he says that one can speak in this way only if, in speaking of an artwork, one restricts what one is speaking of to what conforms with the 'is of artistic identification' and only if what is 'identified' in that sense is 'some specific physical property of, or physical part of, an [existent] object [that is not, as such, an artwork]'. » (1998, p. 366)

Il faut que l'identification artistique porte sur des propriétés réelles. Par conséquent :

« To speak of an artwork is, apparently, to speak of a physical object (again, there may be looser idioms to allow: to speak of diagrams, for example, or a utensil) and to treat such an object 'imaginatively' by way of the 'is' of artistic identification, to impute to it intentional properties that it does not and cannot possess. It is also, therefore, to speak of what is perceptually discernible — confined to the discernible properties of a physical object; hence, never to speak of the perceptually discernible properties of artworks, because, of course, there are no real properties beyond what, in the original physical object, is perceptually discernible. » (1998, pp. 366-367)

Parce qu'il n'y a pas de propriétés perceptibles en dehors de ce qui est réel, nous sommes placés devant une aporie. Selon Margolis, en effet, « he has somehow lost the existence and reality of artworks! » (1998, p. 367). Voilà, donc selon Margolis, la conséquence de cette séparation entre le perceptuel et le représentationnel.

Outre cette problématique, le prix à payer pour cette fracture est que Danto va devoir emprunter davantage à Leibniz que sa définition de l'identité : il lui faudra également supposer une forme d'harmonie préétablie. C'est en ce sens qu'il faut comprendre son idée selon laquelle les processus causaux et grammaticaux doivent survenir simultanément dans le cerveau, et non pas au sens où ils seraient réalisés dans deux modules séparés, mais cadencés.

Candide? L'intentionnalité, soit le fait pour un signe ou une représentation d'être à propos de quelque chose, est une nécessité de la communication. La relation ne nous semble pas problématique. C'est un rapport que nous dissocions volontiers des chaînes causales, et il peut y avoir de bonnes raisons à cela. Par exemple, il se peut qu'un langage arbitraire s'avère,

dans certains contextes, plus commode qu'un autre dont on cherche les lointaines affinités avec le réel, comme cela arrive invariablement lorsqu'on s'occupe d'étymologie. Nous avons besoin d'un langage descriptif. Ce langage ne doit pas être impliqué avec l'état de choses qu'il décrit, il faut qu'il se contente de le désigner. Mais cette relation de représentation, où le sens est désinvesti des rapports causaux, suppose à son tour que le sens est donné. « La neige est blanche » est vrai si et seulement si la neige est blanche » : l'énoncé vérificationniste présuppose que nous avons une représentation adéquate de ce qu'est « la neige », « être blanc » et « vrai ». Il suppose un apprentissage et des conventions de signification établies, c'est-à-dire qu'on ne se demande pas comment ces concepts se sont constitués au cours du développement et au cours de l'évolution. Mais de tout ceci il me semble que ressortent d'autant plus clairement les assises conventionnelles de la théorie de Danto.

3.4 La signification déterminée

Si la signification était définie de façon arbitraire, n'entrerait-on pas dans un jeu kabbalistique, dès que l'on éplucherait une convention, pour découvrir son fondement dans d'autres conventions de signes? À quoi bon alors une histoire de l'art et un monde de l'art, s'ils sont eux-mêmes définis par le miroitement infini de leurs références culturelles? Le sens coïnciderait avec l'épuisement des facultés d'interprétation, une démonstration de puissance sans terme assignable. Au contraire, je pense que les signes ont une histoire naturelle et que cette histoire constitue l'arrière-plan sur lequel peut se dessiner, pour nous, la signification. Il ne faut pas confondre l'extrême plasticité et l'arbitraire. Les rapports de signification sont déterminés, mais « en périphérie » ils sont tellement plastiques qu'il semble que la signification soit arbitraire. Cependant, lorsque l'on songe à la quantité de contraintes (morphologiques, chimiques, sociales...) nécessaires à l'apparition du sens, la signification ne semble être un phénomène arbitraire que parce que l'on ignore le détail précis des causes qui la déterminent.

Comment, alors, peut-on concevoir une théorie causale de la signification, malgré l'évidence apparente de l'arbitraire du signe? Pour naturaliser la signification, on étudie les phénomènes qui rendent la signification possible. Par exemple, Levitin (2006) mentionne l'hypothèse dite

de la Shared Syntactic Integration Resource Hypothesis, SSIRH, selon laquelle les capacités nécessaires à l'exercice du langage et de la musique auraient les mêmes origines phylogénétiques. Elles se seraient différenciées pour emprunter des voies de plus en plus spécialisées, mais utiliseraient toujours quelques ressources communes dans le cerveau. Ainsi, une sous-section de l'aire de Brodmann, la *pars orbitalis*, est impliquée tant dans l'analyse de la structure de la musique que dans la syntaxe du langage. Cette région est également activée chez les sourds-muets lorsqu'ils communiquent au moyen du langage des signes, ce qui conduit Levitin à mentionner que « We found evidence for the existence of a brain region that processes structure in general, when that structure is conveyed over time » (2006, p. 130).

La seule chose, me semble-t-il, que nous pouvons opposer à la thèse de l'arbitraire du signe est la phylogenèse de la signification et son développement à partir de contraintes naturelles. Puisque celles-ci sont déterministes, les phénomènes qu'elles engendrent doivent également l'être. Je suis d'avis que les signes ont une origine perceptuelle et qu'ils suivent les mêmes mécanismes de sélection que les organismes vivants. Comme nous l'avons vu, Danto reconnaît qu'il serait inconvenant d'utiliser un sifflet pour désigner la pyramide de Chéops. C'est qu'une telle convention n'est nullement en harmonie avec nos prédispositions perceptuelles. Un tel signe serait rapidement éliminé par la « sélection perceptuelle », le goût, si « inconvenant » est esthétique, ou la sélection sociale, si « inconvenant » est de nature morale.

3.5 Les conditions empiriques du langage et des structures logico-grammaticales

Bien qu'il nie vouloir faire ce rapprochement, le fait de supposer une ontologie commune à l'art et au langage va permettre à Danto de comprendre l'art comme un langage. C'est pourquoi il est naturellement conduit à proposer l'idée d'une grammaire picturale. De la grammaire, on passe à l'idée selon laquelle la métaphore a la structure de l'enthymème, un syllogisme tronqué. Tout ce chemin est accompli grâce au principe d'identité, à la logique des relations et à l'intentionnalité. Ce sont toutes des propriétés logiques ou grammaticales dont on ne remet pas le principe en cause, dont on ne questionne pas les conditions empiriques. Au

contraire, Danto les accepte telles quelles et les « retourne vers le monde » pour constater que l'activité artistique semble s'y conformer.

Mon développement va désormais s'articuler autour de l'idée que l'on ne peut se servir du principe d'identité pour exclure les propriétés esthétiques du concept d'œuvre d'art, comme le fait Danto. Il faut plutôt se demander dans quelle mesure les propriétés esthétiques *rendent possibles* le concept d'art et le principe d'identité. Je suppose, bien sûr, que l'esthétique, qui a rapport à la perception et la proprioception, est plus archaïque, du point de vue de l'évolution, que l'intentionnalité. Par conséquent, les chances sont pour que nos capacités intentionnelles se soient développées à partir de capacités perceptuelles. Pour illustrer en quel sens je conçois ceci, voici un passage de *La Volonté de Puissance* :

Le jugement consiste à croire : Ceci et cela est ainsi. Le jugement recèle donc l'aveu que l'on a rencontré un « cas identique »; il suppose une comparaison faite à l'aide de la mémoire. Le jugement ne crée pas l'apparence d'un cas identique. Bien plutôt croit-il en constater un; il travaille dans l'hypothèse qu'il existe des cas identiques. Comment s'appelle cette fonction qui doit être beaucoup plus ancienne, plus précocement active, et qui s'assimile et rapproche des cas différents? Comment s'appelle cette fonction qui s'appuyant (sic) sur la première, etc.? « Ce qui excite une sensation identique est identique » : mais comment s'appelle ce qui rend identiques les sensations, ce qui les admet comme identiques? – Il ne pourrait y avoir de jugement si une certaine assimilation ne s'opérait d'abord à l'intérieur des sensations : la mémoire n'est possible que si l'on souligne constamment ce qui est déjà habituel, déjà vu. Avant de juger, il faut que l'assimilation soit déjà faite : il y a donc ici encore une activité intellectuelle qui n'arrive pas à la conscience, comme la douleur qui résulte d'une blessure. Il est probable qu'à toutes les fonctions organiques correspond une activité interne d'assimilation, d'élimination, de croissance, etc. (...) (1995, p. 60)

Ce que Nietzsche avance ici, c'est que le jugement d'identité lui-même n'est possible que sur fond d'une assimilation préalable ayant lieu au niveau perceptuel. Il faudrait ajouter un élément de généalogie pour illustrer le fait que cette assimilation s'est développée et raffinée au cours de l'évolution, comme chez Eibl-Eibesfeldt (1989, p. 53, voir aussi Breidbach, 2003). En tant que résultante de l'évolution, l'appareil perceptif n'est ce qu'il est que parce qu'il s'est avéré être le plus apte à assurer la survie et la reproduction des organismes qui le

possédaient. Danto soutient bien que « Perception is geared to survival and guided by experience » (1981, p. 115), mais n'en tire pas toutes les conséquences, ni toutes les causes d'ailleurs. Pour établir la notion d'identité, qui permet d'établir une définition, il me paraît essentiel que le corps humain soit en mesure de tout d'abord percevoir des identités. Pour cela, il faut que puisse s'établir une comparaison, sinon entre deux objets dans le monde, du moins entre un objet et un souvenir, ou entre deux objets en mémoire. Mais, pour que le concept d'identité reçoive notre assentiment, il me paraît nécessaire que des objets aient d'abord pu être perçus comme identiques, et cela doit suivre les lignes générales établies par les contraintes environnementales qui ont décidé de l'évolution de nos organes. Le principe d'identité et la capacité d'identification – littérale ou non – qui en découle, sont peut-être eux-mêmes des conséquences de l'évolution de la perception humaine. Par conséquent, nos capacités intentionnelles se développent en suivant le canevas imposé par l'économie qui a permis la survie des organismes qui nous ont précédés au cours de l'évolution.

3.6 Descartes et le jugement d'identification

J'ai dit précédemment que j'aurais l'occasion de revenir sur la notion d'histoire causale. À ce point, nous sommes encore à cheval entre les théories de type analyse conceptuelle et une approche évolutionniste. J'aimerais pouvoir démontrer que l'analyse conceptuelle est insatisfaisante, sans avoir recours outre mesure à des arguments de type évolutionnistes. Lorsqu'on l'envisage dans son principe, donc, l'identité ne pose pas de problème. En tant que processus (l'identification), en revanche, elle est plus problématique que n'est prêt à le reconnaître Danto (1981), pour qui la capacité d'un enfant à reconnaître des objets, comme une table ou une balle, ne présente rien de bien profond. Bien sûr, l'acquisition de ces capacités est très précoce et universelle, mais c'est justement là ce qui en fait une question profonde. Cette relation entre le jugement et l'identification mérite d'être analysée. Toutefois, je souhaiterais démontrer que même lorsque l'on s'en tient à un modèle très rudimentaire, sans même songer à l'évolution ou à une perspective développementale, la notion d'identification telle que l'envisage Danto demeure plus complexe qu'il ne semble prêt à l'envisager.

Celui-ci nous demande d'imaginer une photographie du World Trade Center, qui représente l'édifice sous un certain angle. La photo ne doit pas être floue. Mais, en plus, la photo doit être causée par le WTC d'une manière très précise, « radiations of which interact photochemically with the treated paper to produce just that pattern of dark and lights ». (1981, p. 48) Maintenant, nous dit-il, imaginez une photo absolument identique, qui ne serait cependant pas causée par le WTC :

« Perhaps it materialized mysteriously on the paper. Perhaps it was the result of accidentally tripping the shutter while the camera was pointed toward the water off Cape Canaveral, and by that sort of coincidence upon which we are bit by bit erecting a philosophy of art, the result looks exactly like the photograph of the World Trade Center. » (1981, p. 48)

L'événement que Danto nous demande d'imaginer n'écarte pas la possibilité d'établir l'histoire causale du phénomène, même s'il ne semble pas y avoir, pour lui, de limites aux formes que peut prendre un tel enchaînement : « it is possible to imagine causal histories inconsistent with claiming that the photograph is of anything at all, hence with claiming it in the first place to be a snapshot. » (1981, p. 49) À vrai dire, ce que Danto veut dire, ici, n'est pas absolument clair. Je crois cependant que cela signifie simplement que nous pouvons imaginer une coïncidence aberrante au point où une image absolument analogue au WTC apparaîtrait sur une pellicule sans qu'il y ait eu ouverture du diaphragme (*snapshot*).

Admettons l'argument tel quel. Je voudrais maintenant attirer l'attention sur le « type de coïncidences » dont Danto affirme, avec un tant soit peu d'ironie me semble-t-il, que l'on peut bâtir une théorie de l'art. Appelons-les les coïncidences miraculeuses (CM). Mon objectif est de démontrer que, même avec le secours de telles coïncidences, la théorie de Danto souffre d'une carence, car elle ne tient pas compte des enchaînements causaux qui ont lieu dans le cerveau. Si on accepte la possibilité de CM, et que l'on généralise leur application aux processus neuronaux, alors il y aura forcément des cas où, malgré la suite appropriée de causes de l'objet jusqu'à l'œil, ou à l'oreille, une déficience neuronale empêchera l'observateur de reconnaître l'objet, et donc, de l'identifier. Dans le cas de la vue, on appelle ce phénomène l'agnosie visuelle, et ceci va nous aider à éclaircir les rapports entre

la représentation et la causalité. Comme il développe la question de l'histoire causale en discutant les *Méditations* cartésiennes, il serait utile d'en rapporter quelques passages, tout en le suivant dans sa démarche.

Pour Descartes, « les choses qui nous sont représentées dans le sommeil sont comme des tableaux et des peintures ». (1641/1953, p. 269) Mais, se demande-t-il, comment pouvons-nous, dès lors, discerner le rêve de l'état de veille? Puisque Descartes était représentationnaliste en matière de perception, ce qui est représenté à l'état de veille apparaît également comme « des tableaux et des peintures »; la différence réside dans le fait que lorsque nous sommes à l'état de veille et percevons véridiquement, les représentations sont censées être causées par ce à quoi elles ressemblent, de sorte qu'une vraie perception est comme une photographie. Mais, selon Danto, ceci pose problème : Descartes suppose que nous pouvons identifier une représentation (une idée) comme étant une représentation de ceci ou de cela (de lui-même assis sur une chaise devant son foyer, par exemple) et que cette identification est possible tant à l'état de veille qu'en rêve. Mais, si une vraie perception est comme une photographie ou un tableau, alors, pour la même raison qu'une photographie est une photographie de ce qui la cause et de ce à quoi elle ressemble, tandis qu'une chose exactement semblable, mais dont l'histoire causale diffère, ne l'est pas, une représentation est « vraie » seulement si elle a la bonne histoire causale, tandis qu'une représentation exactement identique, mais dont l'histoire causale est déviante, ne l'est pas. Ainsi, si j'ai raison d'identifier une représentation en tant que représentation de quelque chose, je ne peux pas raisonnablement douter qu'elle ait la bonne histoire causale. Soit le doute n'est pas intelligible, soit l'identification est erronée.

Tout d'abord, il n'est pas certain que l'interprétation de Danto recouvre entièrement la problématique des *Méditations*. La question que nous devons poser est « qu'est-ce qui garantit la validité de la représentation, comment sais-je que la représentation a l'histoire causale adéquate? » Descartes affirme bien que les objets représentés dans le sommeil sont comme des tableaux et des peintures, mais il ajoute aussitôt qu'il est possible de songer à des peintres

[...] dont l'imagination est assez extravagante pour inventer quelque chose de si nouveau, que jamais nous n'ayons rien vu de semblable, et qu'ainsi leur ouvrage nous représente une chose feinte et absolument fausse, certes à tout le moins les couleurs dont ils le composent doivent-elles être véritables. (1641/1953, p. 269)

Ici, ce sont les couleurs qui garantissent, en dernier lieu, la vérité de l'identification. Mais, outre les couleurs, il faut ajouter ce que je nommerai des *simples* :

Et par la même raison, encore que ces choses générales, à savoir, des yeux, une tête, des mains, et autres semblables, pussent être imaginaires, il faut toutefois avouer qu'il y a des choses encore plus simples et plus universelles, qui sont vraies et existantes; du mélange desquelles, ni plus ni moins que de celui de quelques véritables couleurs, toutes ces images des choses qui résident dans notre pensée, soit vraies et réelles, soit feintes et fantastiques, sont formées. (1641/1953, pp. 269-270)

Ces simples ne sont pas des couleurs, ce sont des choses « vraies et existantes », analogues aux couleurs, qui constituent le réel : des atomes, en quelque sorte.

Plus loin, Descartes associe ces simples à des éléments mathématiques. Cependant, le doute radical recouvre également ces simples, tout comme les éléments mathématiques. En effet, même si, que je sois à l'état de veille ou dans mon sommeil, deux et deux font toujours quatre, il se peut qu'un malin génie m'abuse chaque fois que je les additionne. Donc, la reconnaissance des simples (et sans doute également des couleurs, comme dans l'achromatopsie) peut être compromise par l'intervention d'un Malin Génie.

Il s'avère que nous pouvons établir un rapprochement entre ce malin génie et la possibilité des CM. Le fait qu'une image puisse apparaître « mystérieusement » sur une pellicule n'est-il pas analogue au fait que mes représentations puissent avoir pour cause un être mystérieux cherchant à me déjouer? Toutefois, le malin génie atteint quelque chose que les CM, outre les impressions sensorielles, n'atteignent pas dans l'optique de Danto, à savoir, la possibilité que l'identification elle-même soit erronée. Je pourrais avoir une identification erronée, au sens où elle ne serait pas causée par ce qu'elle représente, mais je pourrais également avoir une représentation absolument incongrue, qui serait composée d'éléments purement factices.

Peut-être pourrions-nous conférer une portée plus grande que ne le suppose Danto à la possibilité d'une CM. S'il est vrai que le Malin Génie de Descartes a une fonction théorique analogue à une telle éventualité, alors nous pourrions imaginer un cas où celle-ci surviendrait dans le cerveau, affectant non seulement les images, mais les représentations en général, *y compris l'acte d'identification lui-même*. Selon cette perspective, le fait qu'une image ait ou non la bonne histoire causale n'y changerait rien, puisque je serais incapable de dire ce qu'elle représente, et ce, en vertu d'une « confusion » (une CM) se produisant dans le cerveau, peut-être dans ce *pars orbitalis* dont nous avons parlé, ou dans l'aire de Wernicke, que l'on associe à la sémantique, et affectant les processus neuronaux qui permettent la reconnaissance. Je n'aurai alors plus aucun moyen de déterminer la vérité ou l'authenticité d'une représentation quelconque, le fait qu'elle représente ceci ou cela.

Il s'avère qu'en introduisant la notion de CM, Danto a pour ainsi dire fait un mouvement illégal. Il ne suffit pas qu'une image, pour être vraie, ait la bonne histoire causale jusqu'à notre œil : il faut encore un acte du jugement qui puisse reconnaître cette image comme étant « vraie », et cet acte *logique*, $A = A$, étant nécessairement d'ordre causal, pourrait être le produit de causes aléatoires. Mais Danto, comme nous l'avons vu, envisage les processus cérébraux d'une tout autre manière.

Avec cette idée de la constitution perceptuelle du principe d'identité en arrière-plan, nous avons revisité le traitement que fait Danto des *Méditations* cartésiennes et de la notion d'histoire causale. Celui-ci n'en tire pas toutes les conséquences, mais surtout, il néglige une possibilité que Descartes abordait à sa manière, grâce au Malin Génie, à savoir que les facultés permettant le jugement d'identification peuvent elles-mêmes être corrompues par une « coïncidence miraculeuse ». Rien ne peut plus alors garantir absolument le fait que j'aie raison d'identifier un objet comme étant cet objet. Et cela constitue une autre raison de porter attention aux conditions empiriques de la constitution du jugement d'identification

3.7 Problèmes relatifs à la pratique de l'analyse conceptuelle

D'où viennent les problèmes que nous avons rencontrés? Je pense qu'il y a un risque à concevoir l'art et l'esthétique sous les auspices de la philosophie du langage, car, comme je l'ai mentionné, le langage suppose que le sens est donné, que la correspondance entre le mot et la chose (l'identification) est établie et non problématique, l'usage étant le plus souvent fautif. Par contre, en art, ce rapport de signification n'est qu'une propriété parmi tant d'autres du mot ou de l'image. Comme Danto le remarque, c'est en vertu de ses connotations que le mot ou l'image transmet son pouvoir de transfiguration à la métaphore qui, selon lui, se trouve dans chaque œuvre d'art. Or, qu'est-ce qu'une connotation? Celle-ci s'oppose à la dénotation, qui est la référence, comme étant l'ensemble des « idées accessoires », qui sont attachées à un mot. Il est aussi souvent question des associations affectives qu'un mot évoque. Voilà pour la définition linguistique. Cependant, qu'est-ce que la connotation en tant que phénomène naturel, cérébral? La connotation d'un mot ou d'une image, lorsque l'on envisage les idées et les émotions sous l'aspect de leur origine perceptuelle, pourrait être définie par l'ensemble des associations perceptuelles ou représentationnelles qu'évoquent une image ou un mot, où « évoquer » est entendu en un sens causal. La connotation est l'effet causal plus ou moins direct que provoque en nous la perception d'un mot ou d'une image, hormis la référence, cet effet causal pouvant éventuellement être modifié par l'expérience et le bagage génétique d'un individu ou d'un groupe d'individus. Les connotations, aimerais-je dire, s'apparentent à des associations synesthésiques, mais plus relâchées. Or, l'art est un contexte dans lequel ces associations ne seront pas inhibées au profit de la désignation univoque, centrée sur la dénotation, que requiert la communication, plus souvent axée sur la praxis. Cela ne signifie pas que sens littéral est écarté (à moins que ce ne soit délibéré); bien plutôt est-il lui-même « ravalé » au rang d'une connotation parmi d'autres, lui-même sujet à l'appréciation esthétique⁶. Et cela signifie qu'en art, le sens et l'esthétique sont toujours d'emblée *covariants*. C'est selon moi à partir de ce principe que sont possibles la prose et la poésie, mais je préfère m'en tenir à cette remarque pour le présent travail.

⁶ C'est ce que démontre abondamment, à mon avis, l'usage de l'écriture dans les arts visuels au XXe siècle. Du reste, il y a un parallèle à faire entre « sens littéral » et « simple objet ».

Le risque dont il est question est que l'on envisage désormais l'art à l'aune d'une relation conventionnelle, obscurcissant du même coup les rapports « magiques » de l'art. En fait, c'est l'interaction des processus causaux et sémantiques (eux-mêmes étant causaux) qui est abolie au profit d'un parallélisme postulé, mais non expliqué. Sans intentionnalité, point d'art. Mais sans esthétique, point d'intentionnalité.

Soutenir, comme le fait Danto, qu'il pourrait y avoir une grammaire picturale, et que le cerveau pourrait se conduire de façon grammaticale, cela peut conduire à des équivoques. Dans *The Mind of a Mnemonist* (1968), A. Louri relate son expérience de clinicien envers un certain III*, doué d'une mémoire prodigieuse, et dont la synesthésie est extraordinairement prononcée. Celui-ci parvient à se remémorer, même après quinze ans, de suites arbitraires de nombres ou de syllabes, grâce aux images que suscite invariablement chaque son qu'il entend et qu'il dispose le long d'un parcours imaginaire dans Moscou. Or, il s'avère que cet individu, malgré ses extraordinaires capacités, est un élève plutôt médiocre en mathématiques. Il s'avère, en somme, qu'il a de la difficulté à manipuler des conventions, et cela semble être en partie dû au brouillage qu'occasionnent dans son attention ces suites d'images trop prononcées pour être ignorées. Aucun signe ne le laisse indifférent, pourrait-on dire, chacun suscite une foule de sensations et de représentations. Ceci indiquerait l'existence d'un lien neuronal entre les facultés perceptuelles et langagières, ou encore entre les aires associées aux mathématiques et les lobes temporaux.

Peut-être. Mais, outre que les mathématiques font figure d'absentes chez Danto⁷, son idée est radicalement différente de celle que j'ai esquissée ici. Pour reprendre le fil de notre discussion, j'insiste à nouveau sur ce que je nomme le dualisme de Danto. On peut croire qu'il y a effectivement des associations entre nos percepts et les modalités du langage. Mais ici, nous avons des relations empiriques. Chez Danto, les relations doivent être empiriques (causales) et logiques en même temps! Mais comment des neurones pourraient-ils se comporter de façon logique? On peut bien les décrire en termes logiques, mais ensuite? Et

⁷ Les mathématiques n'ont-elles pas un rôle à jouer dans la constitution du concept de réalité, si cher à Danto? Il suffit de songer à Platon et sa gradation des êtres...

cette division essentielle conduit nécessairement Danto à une forme de dualisme, avec tous les problèmes traditionnels que cela implique, y compris la nécessité d'inclure un « médium » – une sorte de glande pinéale – censé faire le lien entre le monde des causes et le domaine de la représentation, de la grammaire et de l'intentionnalité. En effet, c'est l'esprit lui-même qui est envisagé comme médium (1981, p. 187).

3.8 Synesthésie et signification : l'esthétique comme fondement de la sémantique

Ce qui est décisif en revanche, c'est l'idée selon laquelle l'intentionnalité doit avoir une origine naturelle déterminée. Qu'en serait-il si un instinct esthétique, dont je parlerai au prochain chapitre, jouait une part dans l'émergence de cette nouvelle faculté? Notre capacité d'établir des rapports de représentation tirerait en partie son origine de l'évolution de notre perception, elle-même étant envisagée sur le modèle d'une faculté active, « nutritive ». Si cela semble trop difficile à concevoir à l'échelle de l'évolution, peut-être peut-on se servir des processus du développement humain comme heuristique. Comment l'enfant pourrait-il apprendre à établir des relations, s'il n'était d'abord en mesure de domestiquer sa perception? Un grand nombre de fois, une image est associée à un son, de sorte que le son (le mot) peut éventuellement produire l'image et de là, le concept. Autrement dit, après avoir entendu le son prononcé en présence de l'image, un grand nombre de fois, l'enfant associe désormais spontanément le son à l'image, et inversement. Il n'y a cependant pas de relation sans choses reliées; il faut donc que les sons et les images soient isolés. Voilà un aspect de cette « domestication », mais j'en ai déjà mentionné certains autres suggérés par Wilson, en j'en proposerai de nouveaux au prochain chapitre.

Du reste, il me semble que ces développements ne sont possibles que parce qu'il y a une architecture neuronale dynamique dans le cerveau qui « veut » (est prédisposée à) établir certains rapports perceptuels, et non pas nécessairement une « grammaire universelle » (Chomsky, 1957). Mais, si notre capacité d'établir des relations a elle-même une origine au moins en partie esthétique ou perceptuelle, que penser de l'opinion de Danto et Zangwill, selon laquelle ces propriétés n'ont pas d'importance dans la détermination du statut artistique d'une œuvre? Mais c'est obscurcir les conditions de possibilité mêmes de l'intentionnalité!

La distinction entre l'intentionnalité et l'esthétique pourrait se réduire à une distinction entre deux ordres de propriétés esthétiques, d'où la possibilité d'envisager le sens littéral comme une simple connotation, un rapport acquis entre l'image, le mot, et la chose, analogue à une association synesthésique.

Une fois qu'est posé le gradualisme, soit le principe justifiant cette stratégie antiessentialiste, nous pouvons nous tourner vers Zangwill et Danto, et leur opposer ce principe. Car Danto (1986) parle bien d'évolutionnisme, mais dans le sens de la sélection des génies artistiques, soit dans un contexte où l'intentionnalité est déjà donnée, de sorte que la question de son origine évolutive propre passe complètement « sous le radar ». Ce qu'il faut demander, c'est pourquoi l'ajout de l'intentionnalité est perçu comme une différence essentielle ou « ontologique »?

La différence que nous établissons entre la culture et la nature n'est pas une différence essentielle, mais l'affaire de degrés d'évolution. La culture est le nom que nous donnons à la nature évoluée. Dans le même ordre d'idées, je ne vois pas de distinction essentielle entre l'esthétique et l'art. Je ne suis pas le seul à avoir ce sentiment : Margolis (1998) et Davis (2001) ont tous deux cherché à rétablir le rapport entre ces deux domaines, mais leur stratégie consiste avant tout à nous amener à réviser notre concept de perception pour y inclure des aspects intentionnels plus ou moins sophistiqués. Ma stratégie est inverse : schématiquement, elle consiste à soutenir que le *concept* d'art lui-même est esthétique. La conceptualité aurait une origine principalement perceptuelle, et par conséquent, le concept ne pourrait être appelé afin d'établir une distinction essentielle entre l'art et la perception.

L'avantage de ce point de vue est que nous pouvons nous accommoder les *indiscernables* sans avoir à établir une frontière ontologique entre art et esthétique. Lorsque nous observons deux objets perceptuellement indiscernables sous des concepts différents, « art » et « simple objet », nous avons effectivement des expériences esthétiques distinctes. Mais cela ne prouve pas tant que l'œuvre d'art est sous-déterminée par les propriétés perceptuelles ou esthétiques de l'objet que le concept d'« art » a lui-même un fondement esthétique distinct de celui de « simple objet ». Il est constitué par des expériences et une histoire d'acquisition distinctes,

plus sélectives, plus « exaltées ». Le concept d'art est une perception évoluée, historique et synthétique, une « conception », au même titre que celui de « simple objet ». Voilà pourquoi leur valeur et leur sens diffèrent.

3.9 Problématique motivationnelle dans les théories relationnelles

3.9.1 Chez Zangwill

Comme nous l'avons vu au premier chapitre, l'argument dont se sert Zangwill pour écarter les théories publicistes dispositionnelles repose sur un présupposé métaphysique relatif à l'existence de propriétés indépendantes de la perception. Selon ce présupposé, peu importe quel est le rapport entre le public et l'œuvre, celui-ci n'est possible qu'en vertu de l'existence de certaines propriétés susceptibles d'être reconnues tant par l'artiste que par le public. Lorsque le public observe, écoute, ou en un mot, fait l'expérience de ces propriétés, elles s'inscrivent comme contenu de son expérience esthétique. Selon Zangwill, ces expériences sont des attitudes propositionnelles « and these experience represent the object as having certain properties » (1999, p. 319). Les attitudes propositionnelles sont ainsi redirigées vers l'œuvre.

De quelque nature qu'elles soient, une fois ces propriétés données, on doit, théoriquement, admettre qu'il est rationnel pour un artiste de les créer pour elles-mêmes, sans référence à un public. Autrement dit, une fois que l'on a identifié un point dans un continuum, et qualifié ce point, il devient singulièrement plus aisé d'élaborer un modèle. Mais, serais-je tenté de dire, paraphrasant de nouveau Wittgenstein : « si tu sais qu'il y a là une propriété, alors nous t'accordons tout le reste! »

Selon Zangwill, une théorie de l'art ne doit pas simplement nous fournir une définition, mais elle doit pouvoir nous expliquer les fondements motivationnels sous-jacents à l'activité artistique. Pour lui, le critère motivationnel est même plus important que le critère d'adéquation de notre définition : « I certainly think that a theory of art explains nothing if it

gets the extension right but fails to explain why anyone bothers with art » (1995, p. 542)
 Après avoir exigé de la théorie qu'elle nous dise pourquoi nous prenons intérêt à l'art, Zangwill pose les bases de son argumentaire antipubliciste. Celui-ci cherche un argument de principe dont la généralité puisse d'emblée écarter tout contre-exemple venant d'un partisan d'une théorie publiciste. Cet argument de principe, le voici : peu importe ce que l'artiste réalise dans son œuvre, si ce dernier croit qu'elle contient des propriétés investies d'une certaine valeur, alors ces propriétés suffisent à justifier l'activité créatrice, d'un point de vue rationnel. Le public est donc superflu.

Tout d'abord, peu importe la nature de ces propriétés, étant admise leur existence objective dans une réalité indépendante de notre perception, l'argument antipubliciste se déploie de lui-même et devient imparable. C'est le fait même d'admettre ces propriétés qui constitue l'argument de principe dont Zangwill a besoin, alors qu'en esthétique, nous avons plutôt besoin de savoir dans quelles conditions il peut tout d'abord y avoir des « propriétés ». Pour rendre compte de l'activité artistique, il faudra en démontrer l'évolution ou la généalogie dans l'histoire naturelle de l'être humain. Ensuite, il me semble impossible que des organismes primitifs aient, de cette façon, établi une distinction entre l'observation et l'évaluation, et entre évaluation et action. Il est bien plus économique de supposer que l'évaluation esthétique est déjà une propriété de « l'œil », de l'organe de la vision, et les motifs d'actions inhérents à la façon dont l'organisme perçoit son environnement. Par exemple, dans le cas de la nutrition, c'est parce qu'il a su discerner telle propriété et déclencher les mécanismes de prédation appropriés qu'un organisme donné a survécu. L'action réussie favorise en retour une forme donnée de perception. Nous établissons une distinction entre ce que nous percevons comme ayant de la valeur et les motifs de nos actions, mais cela est rendu possible par la très grande spécialisation de nos fonctions organiques. En réalité, ces deux aspects ne sont pas absolument différenciés.

En esthétique, il faut se demander ce que l'on est en droit de poser comme existant dans le monde et surtout sur la façon dont nous pouvons le faire. A-t-on le droit de supposer des propriétés qui garantiraient la rationalité de notre activité artistique, pourvu qu'il soit intelligible qu'elles soient crues estimables? Mais d'où viendrait le fait qu'une propriété

serait évaluative? D'où viennent ces valeurs que l'on surajoute à l'existence de propriétés? Peut-on, sans une explication sur l'origine de nos jugements de valeur, faire converger le monde de l'art vers un tel point focal objectif? Je ne crois pas que ce soit si simple. Les propriétés sur lesquelles Zangwill fait reposer sa théorie esthétique constituent une pure invention formelle. Elles sont simplement postulées comme existantes, et leur généralité est censée garantir, je suppose, leur innocuité. Mais mon point de vue est que le jugement d'existence est un jugement de valeur. Ce qui « existe » pour nous est ce qui s'est avéré avoir une valeur pour la survie de tous les organismes qui nous ont précédés au cours de l'évolution et dont nous sommes issus. Les conditions dans lesquelles une chose, aussi abstraite fût-elle, peut exister pour nous, sont donc en rapport direct avec nos évaluations esthétiques, conscientes ou inconscientes.

Cependant, j'accorde qu'il est difficile, voire impossible, de penser et de tenir un discours sans postuler des propriétés. Ceci ne va pas sans me rappeler les remarques de Searle à propos de ce qu'il nomme la thèse du Réalisme Externe. Cette thèse RE (2001), insérée dans une digression de son ouvrage, soutient que le langage présuppose un monde auquel il se rapporte. Searle nous dit que les mots supposent l'existence d'un monde extérieur, quelle que soit la nature de ce monde extérieur par ailleurs (physicaliste, il va sans dire, pour lui). Je pense que l'origine de cette thèse pourrait être retracée dans le *Tractatus* (1986). Du moins Pears (1993) traite-t-il la question de façon systématique, lorsqu'il avance qu'un langage n'a de sens que s'il désigne quelque chose, en dépit du fait que l'on peut diviser chaque objet, potentiellement à l'infini. D'où l'atomisme : des simples garantissent la référence. Mais Wittgenstein, soutient Pears, a eu l'audace inverse dans le *Tractatus* : « le langage *a* un sens, donc les simples existent⁸ ».

Soyons clairs cependant : nous pouvons bien stipuler des propriétés dans le monde extérieur, mais nous n'avons pas le droit de dire que ces propriétés sont nécessairement perceptibles de façon intersubjective, car poser une existence de la sorte constitue déjà un acte conventionnel ayant un fondement intersubjectif. Parler d'« objet » et de « propriétés », cela constitue déjà

⁸ 3.23 Le postulat de la possibilité du signe simple est le postulat de la détermination du sens. Voir également 1977/1998, p. 46.

une convention. Comme l'illustre Lotto⁹, ophtalmologiste et fondateur du LottoLab¹⁰, personne n'est un observateur extérieur au monde; chacun de nous est, au contraire, défini par son écologie, et cette écologie est nécessairement relative, historique et empirique.

3.9.2 Chez Danto

Après avoir avancé la thèse selon laquelle, « works of art, in categorical contrast with mere representations, use the means of representation in a way that is not exhaustively specified when one has exhaustively specified what is being represented » (1981, pp. 147-148), et avoir affirmé que « this is a use that transcends semantic considerations (considerations of Sinn and Bedeutung) » (1981, p. 148), Danto soutient que les œuvres d'art, comme par exemple la reprise du diagramme de Loran par Lichtenstein, expriment quelque chose à propos de leur contenu, en vertu des « connotations diagrams have themselves in our culture ». Le dernier chapitre de son ouvrage sera consacré à l'explicitation de la structure de l'expression, de la métaphore et du style, mais avant de passer à cette étape, Danto prend le temps de considérer une question cruciale, car elle démontre selon moi la limite de toute théorie de l'art intentionnaliste, qui fait passer la théorie et l'intentionnalité avant l'esthétique. Voici le passage de Danto qui m'intéresse :

« But how do I know that what I have called expression is not after all part of the content of the work (...) So in the end I must seek my definition in a place I rejected, namely that works of art are distinctive through their contents? Suppose that in addition to being about whatever they are about, they are about the way they are about that – having, as it were, first- and second-order contents. (...) Well, suppose something like this is the case. Must I not then go on to ask whether every representation that is at least partially self-referential an artwork? » (1981, pp. 148-149)

Cela serait effectivement un problème de taille, car cela signifierait qu'un message secret contenant la notice « ce message s'autodétruit », serait, en vertu de son autoréférentialité, une œuvre d'art. Mais cela n'est pas mon point. Le problème est le suivant : que cette autoréférentialité soit une propriété de la représentation ou le contenu de l'œuvre, si notre

⁹ http://www.ted.com/talks/beau_lotto_optical_illusions_show_how_we_see.html

¹⁰ <http://www.lottolab.org/>

définition de l'art est « représentation autoréférentielle », on ne comprend toujours pas d'où viendrait le pouvoir transfigurateur de l'art. La réflexivité¹¹ n'explique en rien le pouvoir que l'art exerce sur nous, en particulier le pouvoir de nous émouvoir, de nous déranger, ou de « changer notre façon de voir le monde ». On pourrait trouver un parallèle à ce que j'avance ici dans les *Notes d'un Souterrain* (1864/1992) de Dostoïevski, sous un angle moral toutefois : un geste abject commis par un individu conscient de son abjection n'en est pas moins abject. La conscience réflexive n'y change rien. Le geste n'est pas « transfiguré ». On pourrait donc dire, contre Danto, que « the consciousness of art being art » n'est pas une condition suffisante pour l'art. Du moins sa théorie comporte-t-elle une faiblesse du côté motivationnel. Danto nous dit que nous nous intéressons aux œuvres d'art pour les mêmes raisons qui font que nous nous intéressons les uns aux autres. C'est une très ingénieuse façon d'éviter la question, car il est entendu que nous nous intéressons à « l'homme même », au style et à l'expression, je n'ai pas la moindre idée des raisons qui sous-tendent cet intérêt.

3.10 Conclusion

Voici donc posé le bilan entrecroisé des approches de Danto et de Zangwill. Débutant avec Danto, le problème de la différence ontologique, que celui-ci perçoit entre l'esthétique et l'intentionnalité, a été détaillé. Par l'entremise de Margolis, il est apparu que cette dichotomie engendrait une aporie, la perte de réalité des œuvres d'art. Il nous est également apparu qu'une sorte d'harmonie préétablie pouvait être sous-entendue dans la façon dont Danto envisage les rapports causaux et logiques dans le cerveau. Celui-ci, bien qu'il le nie, pense l'art comme un langage, et fonde son argument sur l'arbitraire du signe. Mais ce qui n'est qu'une commodité de la communication peut engendrer des problèmes importants lorsqu'on tente de s'en servir pour construire une preuve, et *a fortiori* une théorie esthétique. Nous ne pouvons nous servir du principe logique d'identité de Leibniz pour éliminer les propriétés perceptuelles du champ de la théorie de l'art, parce que ces propriétés et les capacités qui

¹¹ Bien sûr, tout comme les artefacts ne peuvent avoir de dispositions, ils ne peuvent être réflexifs : c'est là une façon de parler. C'est nous qui, grâce à notre conscience réflexive, leur conférons cette caractéristique.

nous permettent de les percevoir sont vraisemblablement à l'origine de l'apparition des concepts plus abstraits comme l'identité et l'intentionnalité.

L'analyse conceptuelle telle que la pratiquent Danto et Zangwill comporte des problèmes récurrents. Les plus évidents sont ceux qui ont trait aux fondements motivationnels de la création et de l'appréciation artistiques. À cette approche, j'oppose un gradualisme évolutionniste. Selon cette approche, le concept d'art est lui-même esthétique. Mon approche comporte deux avantages principaux. D'abord, elle est nécessairement motivationnelle, puisqu'elle fonde l'art dans des mécanismes sélectionnés par l'évolution et rendus, pour plusieurs, instinctifs. Ces instincts étant liés à nos conditions d'existence, la question de l'intérêt que nous prenons à leur exercice peut se poser dans les cas particuliers, mais est sur le fond résolue. Ensuite, en soulignant l'origine perceptuelle de l'intentionnalité et d'autres concepts propres à Danto et Zangwill, elle parvient à établir un continuum entre l'esthétique et la théorie de l'art. Nous pouvons donc rendre compte des indiscernables sans supposer d'écart ontologique entre l'intentionnalité et la perception.

Mon point de vue comporte également certains avantages par rapport aux théories évolutionnistes développées, entre autres, par Miller (2000), Ramachandran (2001), Carroll (2004) et Dutton (2009), pour ne nommer que ceux-là. Au prochain chapitre, je compte expliciter ces avantages et démontrer comment mon approche peut contribuer à faire progresser la théorie de l'art en conformité avec les sciences, mais sans perdre de vue le caractère éclaté de l'art contemporain.

CHAPITRE IV

L'INSTINCT ESTHÉTIQUE

4.1 Introduction

Je reprends, dans ce chapitre, la ligne directrice de mon mémoire, c'est-à-dire la naturalisation des théories de l'art dans une optique évolutionniste. Je soutiens que nous aurons besoin de la notion d'instinct esthétique pour donner à l'approche évolutionniste une perspective suffisamment large pour avoir accès aux cas problématiques de l'histoire de l'art. Je démontre en quoi cette idée, inspirée des approches de Miller, Carroll, Dutton et Ramachandran, leur donne davantage de champ et de souplesse. Reprenant les grands thèmes de l'évolutionnisme, j'insiste sur l'importance de distinguer la sélection sexuelle de la sélection sociale. Je développe ensuite la notion d'instinct et j'explore certaines difficultés inhérentes à celle-ci. Je soutiens que malgré ces difficultés, elle demeure nécessaire à l'approche évolutionniste, en ce qu'elle permet de résoudre certaines impasses que nous avons rencontrées chez Zangwill et Danto.

4.2 Une théorie motivationnelle

Je voudrais maintenant me tourner vers ce que j'estime être les bases nécessaires d'une théorie esthétique de l'art. Une approche naturaliste serait bienvenue pour ceux qui, comme Zangwill, recherchent une théorie qui rende compte de notre intérêt envers l'activité artistique. Je soutiens que l'art est l'expression sophistiquée d'un instinct esthétique inhérent

à la perception. En tant que tel, son fondement motivationnel est par avance donné, puisque cet instinct se rapporte à des adaptations qui ont été sélectionnées dans une perspective de survie et de reproduction.

4.3 La naturalisation du concept de métaphore

Dans une optique très éloignée de l'analyse conceptuelle, il existe aujourd'hui une tendance à rapporter la capacité de concevoir des métaphores à des mécanismes neurologiques ayant lieu dans la circonvolution fusiforme (Ramachandran, 2009 ; Geary, 2009). Chez les synesthètes, qui associent naturellement les couleurs à des lettres, des nombres ou des sons, ces connexions seraient plus robustes, de sorte que ceux-ci seraient plus susceptibles d'établir des rapprochements entre des objets qui ne sont pas a priori liés, et du même coup, seraient plus disposés à la pensée métaphorique. Or, la synesthésie serait huit fois plus répandue chez les artistes que dans la population en général (Ramachandran, 2009), ce qui expliquerait l'habileté des artistes à concevoir des métaphores. Il est cependant possible de constater, au moyen d'une expérimentation toute simple, que tout un chacun est dans une certaine mesure synesthète. Après avoir dessiné deux figures convexes sur un tableau, l'une dentelée et l'autre ondulée, on suggère que chacune correspond à une forme de vie extraterrestre, Kiki et Bubba. On demande ensuite à l'assistance d'associer ces figures aux noms. Dans une très vaste majorité de cas, la forme dentelée est associée au nom Kiki, et la forme sinusoïde au nom Bubba. La conclusion à en tirer est que nous avons tous, à un certain degré, une propension à « traduire » des perceptions de certaines propriétés en d'autres propriétés appartenant à une modalité différente, en vertu d'une abstraction synesthétique intermodale (ASI). Notre disposition à la pensée métaphorique serait l'expression linguistique de cette tendance avant tout perceptuelle.

4.4 L'instinct esthétique

Comment allons-nous expliquer notre intérêt envers l'art, si ce n'est envers des propriétés particulières que celui-ci possède, ni en relation à un public? Et si l'intentionnalité est une capacité qui présuppose l'esthétique?

Tout comme la métaphore se conçoit à partir d'une ASI, l'intentionnalité et la symbolisation ne sont possibles que sur fond de l'organisation préalable de l'expérience sensorielle dont nous avons parlé plus haut (p. 53), soit l'« esthétique » au sens traditionnel, mais bien entendu comprises dans une optique développementale et évolutionniste. En raison de contraintes évolutives particulières, nous sommes prédisposés à percevoir un certain spectre de couleurs, un certain nombre d'images à la seconde, etc., mais nous sommes aussi prédisposés à concevoir des analogies et des métaphores primitives. Enfin, cette présélection et ce façonnage s'effectuent à toutes les échelles, soit au niveau de la perception, puis des émotions, et se poursuivent au niveau de l'intellect, de sorte que nous sommes portés à prêter des intentions et un sens à notre environnement (Shermer, 2010). Nous sommes prédisposés à envisager les choses qui nous entourent sous le mode de la subjectivité; nous sommes naturellement animistes, en quelque sorte, et cela est attribuable à l'évolution de notre perception.

Pour rendre compte de cette dimension active de la perception, j'estime nécessaire la notion d'instinct esthétique. Je souhaite également, en insistant sur le continuum entre l'esthétique et l'art, mettre l'accent sur la possibilité que la perception a de se façonner elle-même au cours du développement ou à l'échelle de l'évolution, grâce à l'activité artistique. Aussi, bien que je reconnaisse le rôle de l'instinct sexuel et de la sélection sexuelle dans la création artistique, j'estime que Miller ne relie pas de manière satisfaisante son « instinct artistique » à ce qui en constitue selon moi leur préalable perceptuel, les biais sensoriels issus de la sélection naturelle. Selon lui, l'activité artistique se situe dans le prolongement des rituels de séduction que l'on retrouve chez à peu près tous les organismes sexués. Des comportements ou des traits physiques qui n'ont, à première vue, aucune visée utilitaire, sont malgré tout sélectionnés pour leur capacité à révéler la valeur d'adaptation (*fitness*) de l'organisme qui les

possède. Cette théorie est importante, car elle nous permet d'introduire l'intentionnalité dans une théorie évolutionniste de l'art, sans poser de distinction essentielle entre cette capacité et la perception. Voyons donc Miller plus en détail.

4.5 La sélection sexuelle et la sélection sociale

Selon Miller (2001), l'art est « the application of skill beyond the pragmatically necessary ». Quiconque maîtrise une technique au-delà de sa fonction pratique peut se targuer d'être un artiste. L'arrière-plan sur lequel repose cette définition laconique est la sélection naturelle, et plus spécifiquement, la sélection sexuelle. C'est ainsi que Ramachandran (2001) la désigne ironiquement comme la « come to my house see my etchings theory ».

La sélection sexuelle, nous explique Miller, a longtemps été mal comprise ou mise à mal par les détracteurs de Darwin, qui avaient de la difficulté à se représenter comment le choix de la femelle pouvait intervenir dans les processus de spéciation. D'une part, on supposait que le « choix » devait être un acte délibéré, malgré les mises en garde de Darwin selon qui celui-ci pouvait être envisagé comme un processus inconscient. D'autre part, les préjugés sociaux de l'ère victorienne favorisaient l'image un tant soit peu médiévale d'une classe d'hommes en compétition pour l'accès aux femmes, qui elles se devaient d'accepter le vainqueur à la fin du tournoi. Le choix féminin n'entrait pas en ligne de compte. Le processus que décrivait Darwin n'excluait pas la compétition entre les « mâles », mais il s'enrichissait d'une autre variable, le choix plus ou moins délibéré de la « femelle ». D'ailleurs, c'est une autre difficulté, que l'on se refusait d'admettre que des animaux puissent effectuer un « choix ».

Grâce à la dérive (*runaway process*), aux indicateurs de valeur d'adaptation (*fitness indicators*) et aux appareils qui sollicitent les sens et l'esprit (*mind*), la sélection sexuelle parvient à influencer l'évolution d'une façon beaucoup plus rapide et radicale que ne le ferait la sélection naturelle laissée à elle-même. La notion de sélection sexuelle a été mise de l'avant par Darwin (1876) afin de rendre compte de traits phénotypiques qui, d'un point de vue strictement utilitaire, s'avèrent être des handicaps dont on peut difficilement rendre compte dans un contexte de lutte pour la survie. Ils semblent même contredire la théorie.

Dans le cas classique de la queue du paon, par exemple, la théorie de la sélection sexuelle explique comment le plumage exubérant du mâle a été sélectionné par les femelles en tant qu'indicateur de valeur d'adaptation : un tel ornement ne peut être entretenu sans que l'organisme ait « dominé ses parasites ».

Ce principe peut donc être mis de l'avant pour expliquer l'existence de traits physiques ou de comportements ne présentant pas d'avantage pour la survie de l'organisme, mais qui peuvent néanmoins présenter un atout déterminant en vue de sa reproduction. Et ce qui vaut pour des traits physiques s'applique également au comportement, dans la mesure où celui-ci est déterminé génétiquement ou est entretenu par les groupes sociaux de façon consistante. Miller n'hésite pas à concevoir un continuum entre les comportements animaux et humains, et soutient que l'art, la morale, le langage et la créativité pourraient être issus de la sélection sexuelle. En effet, ceux-ci ne présentent pas d'avantage clair du point de vue de la survie, mais pourraient néanmoins avoir été maintenus dans l'espèce par sélection sexuelle, parce qu'ils présentaient un avantage lors des parades nuptiales, ou simplement parce qu'ils étaient perçus par les femelles comme des indicateurs de valeur d'adaptation.

Miller nous met en garde contre la confusion possible entre les fonctions sexuelles et les motivations sexuelles : « It [la théorie du choix sexuel] views our aesthetic preferences and artistic abilities as complex psychological adaptations in their own right, not as side-effects of a sex drive. » (2001, 270) Parce que l'art peut avoir été le résultat de la sélection sexuelle, cela ne signifie pas qu'il est l'expression d'un instinct sexuel, sublimé ou non.

Je souhaiterais proposer un ajustement à la façon dont Miller envisage la sélection sexuelle. Celui-ci la conçoit comme une forme de sélection de groupe, telle qu'on la retrouve chez Wilson (1975) par exemple. Je résiste à une telle identification. Bien sûr, la sélection de groupe ou sélection sociale, étant la « Selection that operates on two or more members of a lineage group as a unit » et incluant « both kin selection and interdemic selection » (1975, p. 587), détermine en partie quels seront les candidats susceptibles de se reproduire avec les autres membres de ce groupe. Mais cette appartenance n'est en rien spécifiquement sexuelle. Au contraire : les groupes étant généralement gardés par les mâles, les stratégies de sélection

de groupe devraient être comprises comme étant en opposition aux stratégies de séduction, puisque les mâles sont rivaux sur ce terrain. Le mâle Alpha, par exemple, n'a intérêt à tolérer les autres mâles que dans la mesure où la présence de ceux-ci favorise sa survie d'une façon qui ne compromet pas sa reproduction. Dans tous les cas, nous pouvons considérer la sélection sexuelle et la sélection de groupe comme étant deux processus indépendants, puisqu'il n'est pas nécessaire que la femelle ou le mâle fassent partie d'un groupe pour se reproduire. De la même façon, un animal peut être admis dans un groupe sans nécessairement se reproduire avec un ou des membres de celui-ci.

À mon avis, instinct sexuel et instinct de groupe (ou, comme je l'appelle, l'instinct social), de même que sélection sexuelle et sélection de groupe (ou sociale), divergent plus souvent qu'ils ne convergent. Et lorsqu'ils convergent, cela est ressenti, du moins chez notre espèce, comme immoral (contrairement à l'instinct social). À l'inverse, lorsque les accouplements sont arrangés suivant des principes sociaux ou institutionnels, cela est ressenti comme contraire à l'instinct sexuel. La sélection sexuelle ne peut donc être envisagée comme une variété de sélection sociale, ni en tant que processus, vu de l'extérieur, ni en tant qu'instinct. Ce sont des processus distincts qui sont en bonne partie déterminés par des instincts distincts et souvent antagonistes. Si, donc, l'art et l'esthétique doivent être envisagés comme étant les résultats de processus évolutifs, il n'est pas nécessaire que nous tranchions entre la sélection sexuelle et la sélection sociale. Les biais sensoriels, puis les capacités de plus haut niveau comme l'intentionnalité, peuvent avoir été développés par la l'une ou l'autre forme de sélection de façon simultanée ou consécutive. Seule la sélection naturelle demeure le canevas général auquel nous devons rapporter les autres processus.

4.6 Remarques sur la notion d'instinct

Outre l'instinct sexuel, Miller mentionne un instinct social et un instinct du langage, et même un instinct artistique. Ceux-ci, tout distincts et peut-être antagonistes qu'ils soient, peuvent néanmoins avoir été développés de façon indépendante par la sélection sexuelle. Ces instincts ont donc un rôle à jouer dans l'évolution, mais Miller ne leur accorde pas un traitement systématique. Or, bon nombre de questions se posent au sujet des instincts. D'abord, combien

y en a-t-il au juste? Nous en avons répertorié quatre chez Miller, mais cette liste n'est assurément pas exhaustive. Ensuite, comment s'organisent-ils? Y a-t-il une hiérarchie des instincts? En outre, comment comprendre ceux-ci par rapport aux émotions? Une émotion est-elle un instinct ou l'inverse? Et par rapport aux « goûts », autrement dit, par rapport aux biais sensoriels censés initier la dérive, comment comprendrons-nous ces instincts? Dans le passage de Miller que nous avons cité, comment faut-il comprendre les « aesthetic preferences » par rapport aux « artistic abilities », et ces deux aspects par rapport aux instincts artistiques?

Il faut se tourner vers la neurologie, qui peut déjà nous expliquer la différence entre un instinct et un réflexe, par exemple, en ce que le dernier est déclenché par la colonne vertébrale.

On pourrait définir un instinct de la sorte : « An innately determined behavior that is specific to a certain species, and appears in the same form in all members of the species. » (Encyclopedia of Neurosciences p. 1984). Ce qui me semble intéressant, avec la notion de « comportement », c'est qu'elle permet d'envisager l'instinct de façon longitudinale. Un instinct n'a pas besoin d'être quelque chose de subit, comme une émotion ou un réflexe, bien que l'on puisse rendre intelligibles des expressions telles que « réflexe instinctif » et peut-être « émotion instinctive ». L'instinct pourrait peut-être être décrit en termes connectivistes comme étant la priorisation de certains processus, plutôt que comme phénomène ponctuel. Par exemple, l'instinct esthétique est celui qui favorise la perception d'éléments nécessaires à la survie de l'organisme dans son environnement, quitte à établir des rapprochements grossiers (synesthésie) ou même « inventer » des perceptions (par exemple, le *Eigenraum*). L'instinct maternel est celui qui entraîne une priorisation des comportements maternels (par exemple, la tendance à revenir vers le nid, l'hostilité envers les adultes mâles qui rôdent autour, etc.).

J'estime que cette notion est nécessaire afin d'établir un continuum entre les motivations naturelles et les activités de haut niveau telles que la création artistique et l'intentionnalité. En outre, elle permet une intégration naturelle des émotions, en tant que conséquence évolutive

des instincts ou sous-ensemble de ceux-ci. Ceci contraste avec l'intégration casuelle qu'en fait Danto dans son analyse conceptuelle, où l'on retrouve, bien sûr, la perception, les émotions et la pensée, mais pas de principe unificateur autre que le *self*, lui-même étant de nature équivoque. Bien sûr, nous savons que les émotions jouent un rôle déterminant en art, mais il ne suffit pas de le dire, il faut tâcher de démontrer pourquoi et comment. Seule une approche évolutionniste peut rendre intelligible la constitution des instincts et des émotions, puis des concepts, en nous les représentant comme des degrés de sophistication croissants impliquant à chaque nouvelle élaboration les capacités de plus bas niveau. Par conséquent, seule l'approche évolutionniste peut, selon moi, rapporter les capacités de haut niveau comme l'activité artistique et l'intentionnalité à des capacités plus primitives de façon cohérente, c'est-à-dire en tenant compte de l'histoire naturelle, et cela sans tracer de frontière essentielle entre le domaine de la signification et le monde organique.

Enfin, s'il existe un instinct artistique, il faut qu'il se soit développé à partir de prédispositions chez nos ancêtres, comme l'affirme Miller. Mais ces mêmes dispositions, ces biais perceptifs, ont dû être engendrés par la sélection naturelle avant d'être accentués par la sélection sexuelle (ou sociale), comme il le reconnaîtrait sans doute. Par conséquent, il existe une part des biais sensoriels, une part de l'instinct artistique, à vrai dire son fondement même, qui n'est pas expliqué par la reproduction sexuée. Et c'est pour compléter l'approche de Miller que j'estime important d'insister sur le continuum entre a) l'esthétique, définie par la perception, l'assimilation, l'aménagement, situé en aval de l'art, et b) un instinct artistique, qui pourrait être issu de la sélection sexuelle ou sociale, mais qui se serait développé à partir de l'instinct esthétique primitif.

4.7 Le publicisme

On ne s'attendrait peut-être pas à retrouver les arguments antipublicistes de Zangwill ici. Pourtant, la théorie artistique fondée sur la sélection sexuelle de Miller est bel et bien publiciste (sans parler de la sélection sociale). Ce qu'est l'art dépend de sa capacité à susciter un comportement sexuel déterminé chez un public, la femelle. Cependant, une fois que nous avons remonté la filière jusqu'à la sélection naturelle et intégré l'origine des biais sensoriels,

nous pourrions établir le continuum que nous cherchions entre l'art et l'esthétique. L'art pourrait être un comportement sexuellement sélectionné, dérivé des biais sensoriels d'organismes plus primitifs, ces mêmes biais, et l'instinct esthétique qui les accompagne, étant eux le résultat de la sélection naturelle. Puisque la sélection sexuelle est une variété de sélection naturelle, le continuum est préservé. Le point important est que l'instinct esthétique primitif, développé par la sélection naturelle, ne requiert pas de public. Donc, ma théorie n'est pas *nécessairement* publiciste, puisqu'elle soutient qu'il existe une part de l'évolution qui est pour ainsi dire « indépendante » de par son origine. Cet instinct esthétique est peut-être proche de l'aperçu esthétique qu'envisage Zangwill, à la différence près qu'il s'appuie sur l'évolutionnisme et non pas les intuitions de Kant. D'ailleurs, cet instinct poursuit peut-être, aujourd'hui encore, son développement, largement guidé, mais non entièrement restreint par la sélection sexuelle et sociale. Ainsi, bien qu'il se soit développé en relation avec l'appréciation d'un « public », l'art demeure avant tout l'affaire d'instincts perceptuels relatifs à nos conditions d'existence.

Nous sommes maintenant en position de poursuivre l'argument antipubliciste de Zangwill, mais d'un nouveau point de vue. J'ai mentionné la critique de Fowler, selon laquelle celui-ci oubliait les contraintes sociales intériorisées par l'artiste. Mais le fait est que Zangwill pourrait ajuster sa position pour contourner ce contre-argument, car l'autonomie artistique est avant tout un principe. « Peu importe », pourrait-il dire, « que l'artiste ait été formé par son environnement, et que ces influences soient devenues inconscientes; il doit demeurer dans l'œuvre quelque chose qui n'est attribuable qu'à lui-même ». C'est en quelque sorte un postulat ontologique qui repose sous ce principe et place l'individu à l'abri des influences extérieures. Le problème est que nous aimerions savoir à quoi tient ce principe d'autonomie. Ici encore, la stratégie de naturalisation peut nous aider à sortir de cette impasse métaphysique.

Nous pouvons d'emblée établir une distinction entre les instincts esthétiques, les instincts sexuels et les instincts sociaux de l'individu. Il n'est alors plus nécessaire d'isoler celui-ci et de tirer l'autonomie artistique un principe individualiste inaliénable, puisque les instincts sociaux constituent une dimension positive de l'individu, un instinct sélectionné au cours de

l'évolution et qui constitue un réel facteur de motivation. Il n'a donc, en principe, pas même besoin de l'influence extérieure pour s'exprimer. Cependant, lorsque nous évaluons une œuvre d'art, nous pouvons demander « dans quelle mesure cette œuvre est-elle l'expression d'instincts sociaux, sexuels ou esthétiques. » Et pour ma part, je crois que ce qui a le plus de valeur est à placer du côté de l'instinct esthétique, car nous recherchons avant tout l'originalité et la force de l'œuvre, que l'on attribue à l'idiosyncrasie de la perception et de la sensibilité de son auteur.

4.8 L'art contemporain et les biais sensoriels

Comprendre l'esthétique et l'intentionnalité dans un cadre évolutionniste, c'est reconnaître un continuum entre ces deux domaines. Pour moi, il n'y a absolument rien dans l'art contemporain qui gêne une approche évolutionniste et la force à se cantonner à des cas non problématiques, comme le suggère Dutton (2009). L'art le plus sibyllin n'a pas à s'éclipser devant les canons, plus aisément convenus que compris, de l'esthétique. Les uns comme les autres contribuent à l'évolution de la perception humaine, que ce soit de façon directe, par l'apport de nouvelles sensations, ou d'une façon indirecte, par la redéfinition du concept d'art, lui-même étant compris comme la résultante de l'évolution d'un domaine privilégié de perceptions. Cette influence réciproque du concept et des percepts ne doit pas conduire à un indéterminisme complet : il peut y avoir un mauvais usage du concept d'art, mais puisque l'usage est lui-même un art, il nous faut composer avec des frontières mobiles.

À mon avis, on peut avancer qu'à travers la sélection sexuelle, les comportements « artistiques » du mâle et les goûts de la femelle sont renforcés, encore faut-il qu'il existe de tels comportements et de tels goûts en premier lieu. Je propose donc de fonder l'instinct artistique qu'envisagent Miller et Dutton, auquel nous pouvons associer une composante intentionnelle, sur un instinct plus primitif, l'instinct esthétique, et qui engloberait toutes les caractéristiques de la perception que nous avons identifiées : l'imitation des transformations de la nature (où l'imitation est entendue dans un sens non représentationnel), le rapprochement spontané de certaines perceptions (synesthésie), de même qu'un certain nombre de propriétés que nous avons notées dans le passage de Nietzsche, soit l'assimilation à d'anciennes

perceptions et la création d'identités. À ceci, on pourrait ajouter les oppositions entre analogue et digital qu'envisageait Wilson, ainsi que les comportements « antithétiques » et la redondance. Celui-ci pourrait même sous-tendre et unifier les huit lois de l'expérience esthétique qu'ont dégagées Ramachandran et Hirstein (1999)¹². Du reste, nous apercevons déjà un certain recoupement entre ces caractéristiques. En développant notre approche à partir de la logique fonctionnelle, de l'évolution et de la neurophysiologie, nous aurions une perspective évolutionniste sur le phénomène du *peak shift* (glissement à l'extrême, accentuation) et sur des aspects de l'art plus audacieux que les stratégies maritales dans *Pride and Prejudice*. Par exemple, Ramachandran (2001) propose des pistes intéressantes pour expliquer l'attrait des Picasso. De même, l'attrait qu'exerce l'organisation fractale des Pollock (Taylor, 1999) a peut-être quelque chose à voir avec l'architecture de l'œil¹³.

4.9 Conclusion

Le premier avantage de la notion d'instinct esthétique est de fournir une base motivationnelle pour l'art. Pourquoi crée-t-on et apprécie-t-on l'art? Parce que celui-ci satisfait un instinct esthétique inhérent à tout organisme vivant. L'art est une expression sophistiquée de cet instinct esthétique. Les émotions et l'intentionnalité s'y rajoutent, elles sont elles-mêmes des instincts évolués. Contre Zangwill, donc, il n'est pas nécessaire que les motivations artistiques soient rationnelles; il est seulement nécessaire qu'elles soient motivantes.

L'instinct sexuel n'a fait qu'accentuer l'instinct esthétique déjà à l'œuvre dans tout organisme pour en faire ce que Miller nomme un instinct artistique, une formule trop spécifique selon moi. L'instinct esthétique, le goût, est l'instinct par lequel l'organisme priorise et accentue des éléments de son environnement, notamment ceux qui favorisent sa survie. Celui-ci est donc le fruit de la sélection naturelle. C'est un instinct d'aménagement de l'environnement, donc davantage une propension à s'adapter l'environnement qu'à s'adapter à l'environnement. L'instinct esthétique peut être accentué ou spécialisé par la sélection

¹² Ces huit lois sont : l'accentuation des caractéristiques qui dévient de la moyenne, le regroupement de caractéristiques apparentées, l'isolation d'un indice visuel particulier, le contraste entre les caractéristiques séparées, un rejet des perspectives non naturelles, la résolution de problèmes perceptuels et d'ambiguïté, la métaphore et la symétrie.

¹³ http://en.wikipedia.org/wiki/Closed-eye_hallucination

sexuelle et la sélection sociale, deux processus souvent antagonistes. L'art est la conséquence évoluée de cet instinct de sélection et de rejet, nécessaire à la vie de tout organisme.

CONCLUSION

Dans ce travail, nous avons exploré et comparé deux approches en philosophie de l'art et en philosophie esthétique. Nous sommes passés des théories de l'art conceptuelles et conventionnalistes de Zangwill et de Danto à la théorie artistique évolutionniste des Miller, Carroll, Dutton et Ramachandran, qui met l'emphase sur la valeur de l'art en tant qu'exercice de virtuosité plutôt que sur la définition de son essence. Donc, nous avons, dans un premier temps, abordé la notion d'intentionnalité, non sans critiquer les fondements épistémiques du réseau de concepts qu'utilise Danto pour mettre de l'avant cette notion. La façon dont il s'y prend pour dégager son concept de réalité conduit à une équivoque sur la nature de l'intentionnalité. Cela nous a conduits à soutenir que l'on ne peut pas, en se plaçant dans l'antique et confortable opposition entre jugement de fait et jugement de valeur, déclarer comme Danto qu'il est possible d'être réaliste en sciences et idéaliste en art. Art et science font partie du même monde et obéissent aux mêmes lois : il n'y a pas entre eux de différence ontologique. L'arbitraire du signe et les conventions, toutes utiles qu'elles soient, créent l'illusion d'une « essence » dont on peut abstraire les connotations, ce qui obscurcit le rapport de covariance entre concepts et percepts.

Dans un deuxième temps, nous avons vu que la logique apparemment implacable de l'exposé de Zangwill repose sur une pétition de principe, elle aussi attribuable à cette opposition. Lui qui souhaiterait trouver une base motivationnelle à l'art, et qui fonde celle-ci sur l'appréciation de propriétés esthétiques issues d'un aperçu esthétique, est incapable d'expliquer pourquoi les propriétés esthétiques seraient estimables. En revanche, la démarche de Zangwill a dirigé notre attention sur les aspects publicistes des théories de l'art évolutionnistes contemporaines.

Le concept d'art dont nous héritons doit être compris comme un moyen au service de l'évolution de la perception et de la proprioception humaines. Le vocable « art » lui-même, dans un contexte où toute perception est de nature esthétique, est avant tout un terme évaluatif. Il ne peut s'agir simplement d'un statut conventionnel, comme les frontières d'un pays, ou une relation conçue sur le modèle grammatical, comme l'intentionnalité. Dire « c'est de l'art! » cela constitue un jugement de valeur, c'est reconnaître la valeur d'un artefact pour l'avenir de la perception. J'ai soutenu que les capacités linguistiques, grammaticales, représentationnelles, devaient avoir une origine dans d'autres capacités plus primitives, selon toute vraisemblance perceptuelles. Du point de vue de l'évolution, l'« art » serait plutôt la condition du sens, que l'inverse. Le fait que nous insistions sur la perception dans ce travail ne devrait pas exclure les prédispositions motrices (réflexes ou autres) qui sont à l'origine de l'art, et plus particulièrement de la création artistique. Par exemple, les vocalisations et le tambourinage qu'effectuent les primates, et même ce qui ressemble à de la danse, constituent des indices inestimables sur l'origine de la musique. Quoi qu'il en soit, si « languages are tied to universal prelinguistic interest, desires, needs and capacities » (Dutton, 2009) l'intentionnalité, la grammaire ou la représentation ne sauraient être appelés afin d'établir une distinction ontologique ou essentielle entre l'art et la perception. Il faut au contraire chercher à établir des ponts évolutifs entre intentionnalité et esthétique.

Les théories conventionnalistes tentent de nous expliquer le *sens* des œuvres, mais elles oublient de nous expliquer leur *valeur*. Or, on n'explique rien en évoquant une différence de statut, car le statut est déjà un concept évaluatif. « Cette œuvre a davantage de valeur que cet artefact parce qu'elle a un statut différent », cela revient à dire « cette œuvre a davantage de valeur que cet artefact parce qu'elle a une valeur supérieure ».

Comme êtres humains, nous favorisons nécessairement certaines « propriétés » aux dépens d'autres. En vertu des prédispositions accumulées au cours de l'évolution, nous y sommes toujours pour une plus grande part que l'environnement quant à ce que nous en percevons. Le poids du jugement esthétique penche du côté du sujet. Le monde, tel que nous le percevons, nous est déjà aménagé, transfiguré, « esthétique ».

Mais il faudrait aller plus loin et dire que nos sens façonnent l'environnement pour l'assujettir à nos besoins, en plus de déterminer dans quelles conditions il peut y avoir pour nous des propriétés de telle ou telle nature, y compris des propriétés sémantiques. Et il s'agit là d'un processus itératif, puisqu'il implique de la rétroaction de la part de l'environnement. Il se perfectionne au cours de l'existence et à l'échelle de l'évolution.

En terminant, le fait d'établir un continuum entre l'art et l'esthétique nous permet de comprendre l'art comme un outil de développement et de sélection de la perception humaine. L'exercice de son art magnifie les divergences perceptuelles de l'artiste. De plus, il crée des communautés d'amateurs qui partagent un certain goût, une certaine sensibilité artistique (Golden, 2010). De là s'opère une sélection. L'art serait le moyen par lequel les êtres humains prennent en charge le devenir de leur perception, et tant pis pour la conception traditionnelle, sur laquelle s'appuie Danto, selon laquelle la perception n'est pas sujette à l'intervention de la volonté!

Parce que nous héritons d'un concept d'art prêt à l'usage, toute définition est avant tout une redéfinition. Celui qui définit ce qu'est l'art redéfinit du même coup ce qui sera digne d'être admis à ce statut exalté pour les temps à venir. En identifiant l'intentionnalité comme étant l'essence de l'art, Danto a déplacé le centre de gravité de la perception vers la signification. Zangwill, bien qu'il souhaite croire à la préséance de l'esthétique, joue le même jeu, car il situe l'intention au cœur de l'activité artistique. Tous deux supposent que le sens est donné. Ce faisant, ils ont tracé une démarcation trop profonde entre ce qui est de l'ordre de la perception et ce qui est de l'ordre de la signification, en perdant de vue le fait que l'évolution du premier ordre est ce qui a rendu possible la constitution du deuxième. Le fait qu'ils soient de même nature explique que théorie et observation s'influencent mutuellement. En ce qui à trait à l'art, ce qui importe de comprendre, à mon avis, c'est qu'en dépit du fait que tout artéfact peut revendiquer le statut d'œuvre d'art, et bien que cela soit peut-être dû à l'évolution du concept, qui a lui-même une origine esthétique, recelant toute la préhistoire de ce qui complait à nos sens et qui rend la vie digne d'être vécue. Aujourd'hui comme à Lascaux, c'est toujours de valeur esthétique dont il est question. La résistance des œuvres

atteste de ce qu'ils continuent à nous former, à modeler cette force plastique qu'est notre instinct esthétique.

LISTE DES RÉFÉRENCES

- Ardenne, P. 2009. *Art, le présent. La création plasticienne au tournant du XXIe siècle*. Paris : Éditions du Regard, 486 p.
- Binder, Marc D., Nobutaka Hirokawa, Uwe Windhorst (2008). *Encyclopedia of neuroscience*. Marc D. Binder, Nobutaka Hirokawa, Uwe Windhorst. Berlin, Springer-Verlag: 4456 p
- Breidbach, Olaf. 2003. «From Is to Beauty - From Perception to Cognition». In *Evolutionary Aesthetics*, Karl Grammer Eckart Volland, p. 381. Berlin: Springer.
- Butor, M. 1972. *Essais sur le roman*. Coll. « Idées ». Saint-Amand : Gallimard, 184 p.
- Carroll, J. 2004. *Literary darwinism: evolution, human nature, and literature*. New York : Routledge, 276 p.
- Chomsky, N. 1957. *Syntactic structures*. Coll. « Collections : Series minor 4»: The Hague Mouton 118 p.
- Cooke, B. et F. Turner. 1999. *Biopoetics, evolutionary explorations in the arts*. Lexington: International Conference on the Unity of Sciences, 463 p.
- Danto, A. C. 1964. « The Artworld ». *Journal of Philosophy*, vol. 61, no 19, p. 571-584.
- . 1981. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge : Harvard University Press, 212 p.
- . 1986. « Art, Evolution, and the Consciousness of History ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 44, no 3, p. 223-233.
- . 1989. *Art/artifact : African art in anthropology collections*. New York : Center for African Art, Munich Prestel, 211 p.
- . 1993. « A Future for Aesthetics ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, no 2, p. 271-277.
- Darwin. 1988. *The Origin of Species 1876*. Coll. « The works of Charles Darwin ». New York : New York University Press, 478 p.
- Davis, Whitney. 2001. «When Pictures Are Present: Arthur Danto and the Historicity of the Eye». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 59, no 1, p. 29-38.

- Descartes. 1953. *Oeuvres et lettres*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », no 40. Bruges : Gallimard p.
- Dostoïevski. 1864/1992. *Notes d'un sous-terrain*. Paris : Flammarion, 190 p.
- Dutton, D. 2009. *The art instinct : beauty, pleasure, and human evolution*. New York : Bloomsbury Press, 278 p.
- Eibl-Eibesfeldt, Irenäus. 1989. *Human Ethology*. New York: Aldine De Gruyter, 848 p.
- Fowler, B. 2003. « A Note on Nick Zangwill's 'Against the Sociology of Art' ». *Philosophy of the Social Sciences*, vol. 33, no 3, p. 363.
- Geary, J. 2009. « James Geary, metaphorically speaking ». TED Conferences. En ligne. <http://www.ted.com/talks/lang/eng/james_geary_metaphorically_speaking.html>. Consulté le 2010/08/03.
- Golden, T. 2010. « Thelma Golden : How art gives shape to cultural change ». TED Conferences. En ligne. <http://www.ted.com/talks/lang/eng/thelma_golden_how_art_gives_shape_to_cultural_change.html>. Consulté le 2010/08/03
- Goodman, N. 1968. *Languages of Art, an Approach to a Theory of Symbols*: Indianapolis Bobbs-Merrill, 277 p.
- Kant. 1863. « L'anthropologie d'un point de vue pragmatique ». Librairie Ladrangé. En ligne. <http://fr.wikisource.org/wiki/Anthropologie_d%E2%80%99un_point_de_vue_pragmatique>. Consulté le 2010/08/03.
- Kuo, Z. Y. 1921. « Giving up instincts in psychology ». *The journal of Philosophy*, vol. 18, no 24, p. 645-664.
- Levitin, D. J. 2006. *This is Your Brain on Music, the Science of a Human Obsession*. Toronto : Penguin Group, 322 p.
- Lotto, B. 2009. « Beau Lotto : Optical illusions show how we see ». TED Conferences. En ligne.<http://www.ted.com/talks/lang/eng/beau_lotto_optical_illusions_show_how_we_see.html>. Consulté le 2010/08/03.
- Louria, A. R. 1968. *The Mind of a Mnemonist*. New-York : Basic Books, 160 p.
- Margolis, J. 1998. « Farewell to Danto and Goodman ». *The British Journal of Aesthetics*, vol. 38, no 4, p. 353-374.
- Miller, G. 2000. *The Mating Mind*. New York : Anchor Books, 489 p.

- Molière. 1673/1999. « Le malade imaginaire ». In *Théâtre complet*, p. 279-389. Paris : Nouvelle librairie de France.
- Nietzsche. 1995. *La volonté de puissance I*, 2 t. Geneviève Bianquis. Paris : Tel Gallimard, 436 p.
- Pascal. 1670/1967. *Les Provinciales - Pensées*. Lausanne : Éditions Rencontre, 621 p.
- Pears, D.C. 1993. *La pensée-Wittgenstein, du Tractatus aux Recherches Philosophiques*. Paris : Aubier, 536 p.
- Ramachandran V.S. et Hirstein W. 1999. «The Science of Art: a Neurological Theory of Aesthetic Experience». *Journal of Consciousness Studies*, vol. 7, no 6-7, p. 15-51.
- Ramachandran, V.S. 2001. « Sharpening up "The Science of Art" ». *Journal of Consciousness Studies*, vol. 8, no 1, p. 9-29.
- , 2007. « VS Ramachandran on your mind ». TED Conferences. En ligne. <http://www.ted.com/talks/lang/eng/vilayanur_ramachandran_on_your_mind.html>. Consulté le 2010/08/03.
- Searle, J. R. 2001. *Rationality in Action*. Coll. « The Jean Nicod Lectures ». London : MIT Press, 303 p.
- Shermer, M. 2006. « Michael Shermer on strange beliefs ». TED Conferences. En ligne. <http://www.ted.com/talks/lang/eng/michael_shermer_on_believing_strange_things.html>. Consulté le 2010/08/03.
- Tooby, J. et L. Cosmides. 1992. « The psychological foundations of culture ». In *The adapted mind: evolutionary psychology and the generation of culture*, L. Cosmides et J. Tooby J. Barkow. New York : Oxford University Press.
- Wilson, E. O. 1975. *Sociobiology, the New Synthesis*. Cambridge : Harvard University Press, 696 p.
- Wittgenstein. 1998. *The Collected Works of Ludwig Wittgenstein*. G.E.M Anscombe, Blackwell, 1491 p.
- , 1986. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Pierre Klossowski. Saint-Amand : Gallimard, 364 p.
- Zangwill, N. 1995. « The creative theory of art ». *American philosophical quarterly(Oxford)*, vol. 32, no 4, p. 307-323.
- , 1995. « Groundrules in the Philosophy of Art ». *Philosophy*, vol. 70, no 274, p. 533-544.

- , 1998. « Aesthetic/sensory dependance ». *The British Journal of Aesthetics*, vol. 38, no 1, p. 66-81.
- , 1999. « Art and Audience ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, no 3, p. 315-332.
- , 2000. « Skin Deep or In the Eye of the Beholder?: The Metaphysics of Aesthetic and Sensory Properties ». *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. LXI, no 3, p. 595-618.
- Zeki, S. 1998. « Art and the Brain ». *Daedalus*, vol. 127, no 2. p. 71-103.