

L'ESTHÉTIQUE, ENTRE MÉTAPHYSIQUE ET ONTOLOGIE

Un lieu commun fort répandu est que la philosophie n'est qu'un balancement perpétuel entre des options récurrentes (réalisme vs non réalisme, objectivisme vs subjectivisme, etc.) et au mieux une suite de variantes autour de quelques idées obsédantes. En même temps, on éprouve un sentiment de renouveau chaque fois qu'un thème ou une approche longtemps délaissé refait surface et contribue à remodeler la physionomie d'une discipline. C'est ce qui semble s'être passé en esthétique, au cours des dernières décennies qui ont vu une résurgence remarquable des études ontologiques, et d'une manière que la tradition n'annonçait pas. Tous ceux qui, comme moi, se sont initiés à l'esthétique au début des années 1970, ont fait l'expérience que la métaphysique n'était guère la bienvenue. Prévalait à son encontre une impression diffuse de méfiance et parfois de franche hostilité, y compris au sein du milieu philosophique. Je ne pense pas d'abord aux postures théoriques inspirées du Cercle de Vienne ou même à la critique de l'onto-théologie, mais à la situation plus ordinaire et fortement teintée d'idéologie qui voyait dans la métaphysique le symptôme par excellence de l'attachement à des valeurs qui n'ont plus cours, quelle que fût leur pertinence antérieure, et qu'il est donc coupable de vouloir perpétuer. Le devant de la scène était occupé par les « maîtres du soupçon » ou les « perceurs de masques » et la seule contribution positive à attendre de l'esthétique consistait à poursuivre ce même combat dans le champ de l'art. Pourtant en quelques décennies seulement – et avec un décalage par rapport à d'autres secteurs – la situation s'est renversée ou plutôt elle s'est réinventée selon des modalités inédites qui s'inscrivent cette fois résolument dans l'horizon d'une ontologie des œuvres accordée ou non à la modernité artistique.

I

Bien que la situation des décennies 60 et 70 soit loin d'être uniforme, il ne me semble pas erroné de considérer qu'elle est dominée par une attitude de suspicion et de rejet vis-à-vis de tout ce qui était perçu comme un assujettissement de l'esthétique à l'horizon métaphysique. Cette attitude a des racines profondes dans la relation globale de l'art à la philosophie, mais j'insisterai seulement sur des aspects de portée plus conjoncturelle, où le contenu esthétique est directement impliqué. À titre d'échantillon, trois points de crispation méritent d'être retenus, qui sont tout à la fois emblématiques de cette période charnière et problématiques en tant que facteurs explicatifs.

(1) On tient généralement pour incontestable que l'impact de l'avant-garde a joué un rôle décisif, au moins en ébranlant les raisons de faire confiance à un héritage jusque-là accepté comme allant de soi. En adoptant une attitude agressive vis-à-vis des prédicats esthétiques traditionnels comme la beauté qu'elle tend à tourner en dérision (qu'on pense aux décadents ou aux dadaïstes), les avant-gardes auraient délibérément sapé les bases de l'édifice culturel qui leur conférait une légitimité. La métaphysique n'en constitue qu'un aspect particulier mais la conviction courante que la philosophie représente le couronnement de la pensée a eu pour effet de la compromettre plus profondément.

Semblable argument est-il probant ? Il convient en réalité de distinguer deux aspects différents et qui sont presque contradictoires. Du point de vue des défenseurs des avant-gardes radicales, l'idée que l'art moderne représente une rupture absolue dans le processus artistique s'accompagne d'une prise de position anti-essentialiste dont une manifestation directe est la crise de l'idée de définition applicable à l'art. Jusque-là il y avait eu certes des querelles définitionnelles mais le terme s'appliquait de manière fiable aux classes d'objets sélectionnés. Cela voulait dire, comme Danto l'a popularisé, qu'il était possible d'ensei-

gner ce qu'est l'art sur la base d'exemples¹. Ce qui l'emporte désormais est que n'importe quoi peut être de l'art, ce qui n'équivaut pas à dire réciproquement que l'art est n'importe quoi, mais tend néanmoins à valider l'idée que la réalité de l'art est devenue trop hétérogène pour que les anciennes catégories ne deviennent pas caduques et qu'il apparaisse urgent de faire appel à d'autres. L'attitude dissolvante des artistes est une chose, le travail plus modeste des théoriciens en est une autre et il consiste toujours à envisager une théorie générale des formes d'art capable d'intégrer des cas non classiques et cette entreprise-là ne comporte pas de présupposé anti-métaphysique. Une révolution artistique ne demande pas d'invention philosophique *ad hoc*, seulement d'élargir la gamme des solutions accessibles et le cas échéant de changer de référentiel, ce qui sera le travail conceptuel des années 80-90. Il est donc regrettable qu'on n'ait retenu que le versant négatif de suspension des catégories que l'esthétique empruntait à la spéculation métaphysique. C'est un résultat pauvre et à courte vue puisqu'il a débouché le plus souvent sur une forme plate d'agnosticisme descriptif.

Il ne faut d'ailleurs jamais oublier que les artistes eux-mêmes succombaient dans le même temps aux sirènes de l'ésotérisme le plus obscur. Malévitch est lecteur assidu d'Ouspenski, Kandinsky espère que la Société de Théosophie qu'anime Mme Blavatsky aidera à sortir de « la nuit spirituelle » du XIX^e siècle, et Mondrian s'inspire des « Principes de mathématiques plastiques » (1916) de son compatriote Schoenmakers. Même Duchamp et les cubistes seront obnubilés par la quatrième dimension, encouragés en cela par le mathématicien Maurice Princet. Tout se passe comme si le formalisme stylistique et l'ambition de théoriser sa propre démarche nourrissaient la demande compensatoire d'une *philosophia perennis* envisagée comme projet gnostique et non pas comme outil de conceptualisation. Si le rejet de la métaphysique savante a pour corollaire une adhésion naïve à ses sous-produits les plus douteux, on peut se demander où réside le gain. Ma conclusion prudente est qu'il convient

de ne pas surestimer le rôle que l'art joue dans l'émancipation de l'esthétique vis-à-vis de la métaphysique, il en est davantage un corollaire ou un prétexte ambigu que l'organe actif.

(2) Une raison plus sérieuse peut être cherchée dans la montée en puissance des sciences humaines, à travers le mouvement structuraliste et la « French theory ». Il y a toujours eu une réticence d'inspiration positiviste face aux prétentions du beau idéal et par réaction le désir de se réclamer d'une expérimentation jugée scientifique ; *L'esthétique* d'Eugène Véron (1878)² en est un témoignage probant qui annonce plutôt les formes actuelles de naturalisation. Ce qui prend le pas chez les structuralistes est une exigence méthodologique stricte qui passe par la fascination pour la linguistique ou plutôt pour la révolution qu'elle a connue au début du XX^e siècle. Dans son célèbre article, « L'analyse structurale » (1945), Lévi-Strauss n'hésite pas à écrire que « la phonologie ne peut manquer de jouer, vis-à-vis des sciences sociales, le même rôle rénovateur que la physique nucléaire, par exemple, a joué pour l'ensemble des sciences exactes³ ». Son assurance repose sur une analogie de méthode détachée de tout contenu particulier et qui permet de retrouver dans un autre ordre de réalité des phénomènes du même type. Si Lévi-Strauss en a donné des illustrations bien connues à propos de la parenté ou des mythes, il est remarquable qu'il fasse lui-même preuve d'une réserve surprenante devant les phénomènes esthétiques, peut-être en raison de son attachement à un ancrage anthropologique et de son manque total d'intérêt pour l'art contemporain. Ses propositions sur l'art restent en tout cas de portée très générale, même si la forme musicale devient dans les *Mythologiques* un mode de construction original du discours philosophique. En revanche l'application irréfléchie et mécanique des concepts structuralistes a produit une masse de textes indigestes et sans doute dénués de toute portée constructive véritable vis-à-vis des objets qu'ils examinent.

1. Arthur DANTO, *Après la fin de l'art*, Paris, Éd. du Seuil, 1996, p. 20.

2. Eugène VÉRON, *L'Esthétique*, Paris, Vrin, 2007.

3. Claude LÉVI-STRAUSS, « L'analyse structurale », dans *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 39.

L'importance que Bourdieu accorde à « un marché des biens symboliques » et à une logique de champ appliquée à la production artistique a également contribué à déconstruire l'idée d'esthétique « pure » dont il analyse deux manifestations exemplaires : celle littéraire de Flaubert dont la passion du style n'est en réalité pas séparable de l'émergence du personnage du « grand artiste professionnel » et celle philosophique du kantisme qui opère « sans le savoir une universalisation du cas particulier et [institue] par là même une expérience particulière, située et datée, de l'œuvre d'art en norme transhistorique de toute perception esthétique¹ ». On peut contester que les notions d'analyse d'essence et d'illusion de l'absolu soient pertinentes pour décrire le projet de Kant, mais cela ne règle pas la question de savoir si l'analyse sociologique, qu'on accuse de menacer la spécificité de l'art et du plaisir qu'on en tire, est la plus habilitée à prendre à bras le corps ce qu'il appelle « comprendre le comprendre ». En revanche, l'époque structuraliste marginalise la psychologie qui n'est encore qu'à l'orée de sa révolution cognitive. Dans le cas de l'esthétique, cette situation présente la particularité qu'il existe de fait une « psychologie de l'art » dont se sont réclamés des auteurs totalement différents les uns des autres : d'un côté Gombrich, ami de Gibson, Gregory et Köhler, pour qui la notion de représentation picturale ne s'éclaire convenablement qu'à partir de l'analyse de la perception, ce qui en fait un précurseur des problématiques contemporaines sur la dépeinture, et de l'autre Malraux qui construit une immense rêverie sur des formes artistiques décontextualisées dans laquelle la référence à la psychologie sert de relais à une signification de nature spirituelle, porteuse de valeurs universelles de l'humanité.

(3) Le dernier aspect porte plus directement sur la relation entre esthétique et philosophie. La tendance dominante au XIX^e siècle défend résolument une théorie non esthétique de l'art, même quand il lui arrive d'en assumer paradoxalement le nom. Ainsi Hegel refuse-t-il par principe d'inclure dans son *Esthétique* la question du beau naturel

puisque seuls les produits de l'esprit possèdent la dignité requise pour qu'un prédicat esthétique s'y applique valablement. L'art accède à l'esprit absolu (fût-ce à son plus bas degré) mais corrélativement son système des arts se réduit, selon une formule de Gérard Lebrun, à un « bréviaire de la beauté adhérente ». Deux décennies plus tôt, Schelling parlait déjà avec mépris de « livres de recettes ou de cuisine » pour désigner les traités esthétiques du XVIII^e siècle². À ses yeux, « la philosophie de l'art est la philosophie universelle elle-même, présentée sous la puissance de l'art ». Elle n'a pas d'objet propre, elle n'en a nul besoin puisque la beauté est fondamentalement non sensible et que son projet porte sur l'univers lui-même. L'art est la « présentation réelle de l'Absolu » c'est-à-dire l'incarnation dans le particulier de ce qui est en Dieu de façon idéale³. Sa matière véritable est la mythologie (il y a de ce point de vue une continuité réelle dans le cheminement de Schelling) et l'art se doit d'en fixer la forme. À l'évidence, ce qu'on a appelé le « naufrage » de l'idéalisme allemand dans la seconde moitié du XIX^e siècle a dévalué ces idées qui ont néanmoins exercé une influence décisive sur des créateurs de premier plan, à commencer par Proust, même si les lectures qu'on fait aujourd'hui de l'auteur de *La Recherche* ont privilégié des aspects sémiotiques et narratologiques où les préoccupations philosophiques de l'auteur jouent peu de rôle. Ce qui me semble s'être transmis de cette tradition anti-esthétique est l'idée d'une histoire interne, d'une logique de développement qui résiste aux aléas de l'actualité et de l'originalité, et même à la personnalité du théoricien puisqu'on en retrouve les traces chez Greenberg et Danto que presque tout oppose par ailleurs. En conséquence, la pensée moderne se trouve déchirée entre deux tendances difficiles à harmoniser : d'un côté le souci de plus en plus affirmé de coller à la singularité de chaque œuvre, d'en révéler le projet spécifique et de faire de celui-ci l'enjeu significatif de son existence, et de l'autre la nécessité de resituer les œuvres dans un cadre qui d'emblée les dépasse mais dont leur identité dépend en grande partie.

1. Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Points, 1998, p. 188 et 466.

2. SCHELLING, *Philosophie de l'art*, Grenoble, Éd. J. Million, 1999, p. 53.

3. *Ibid.*, p. 168 et 149.

Mon diagnostic est que la relation entre métaphysique et esthétique reste indéterminée lorsqu'on s'en tient à confronter l'interaction de deux disciplines et il n'est pas étonnant que le paramètre déterminant soit devenu celui du statut ontologique des œuvres. Celles-ci sont le matériau d'investigation de l'ontologie de l'art, non pas en raison de leur contenu individuel mais de leur mode d'existence. Demander ce qu'est ou ce que signifie une œuvre d'art n'est pas l'interpréter, c'est d'abord la classer, l'apparenter à d'autres objets ou la dissocier d'eux.

II

Le renouveau ontologique en esthétique se caractérise par deux traits marquants : (1) la volonté de construire une ontologie existentielle dont l'enjeu est de sélectionner les propriétés significatives d'une entité donnée et la gamme de possibilités qui s'offrent à nous lorsqu'on cherche à rendre compte de son statut. Ce projet n'exige pas de s'adosser à un système métaphysique – à la manière de Schopenhauer pour qui l'examen de la musique est subordonné à la reconnaissance que la volonté s'identifie avec la chose en soi kantienne – ou un destin historial, et elle ne se borne pas non plus à relayer une ontologie formelle établissant une structure logique ou catégoriale *a priori*. Il vise à cerner le statut ontologique d'une classe courante d'objets. En ce sens Roger Pouivet a raison d'écrire que « l'ontologie de l'œuvre d'art relève de l'ontologie appliquée¹ », non pas parce qu'elle se déduit d'une théorie plus générale mais parce qu'elle mobilise les ressources de l'ontologie au service d'un ensemble d'objets de prime abord très disparate puisque le terme d'œuvre d'art renvoie de manière évidente à des réalités extrêmement hétérogènes. (2) Le second trait marquant de cette entreprise ontologique est son orientation résolument révisionniste. Certes il y a des auteurs qui pratiquent une ontologie descriptive et en général de portée restreinte (la musique et même telles formes musicales) mais la majorité des philosophes récents qui ont produit une réflexion ontologique dans le champ esthétique n'ont pas

hésité à prendre leurs distances vis-à-vis du sens commun ou des intuitions spontanées qu'on a en face des œuvres. Leur priorité n'est pas de fournir une justification à nos croyances naturelles mais de faire prévaloir la solution la plus pertinente c'est-à-dire la plus efficace ou la plus économique pour rendre compte d'une spécificité et si possible d'une unité de ce domaine. Je mentionnerai trois enjeux : la revanche du monisme, la diversification de la base ontologique et l'ascendant du réalisme de type platonicien.

la revanche du monisme

Tout le monde acceptera, je pense, de dire que le sens commun est spontanément dualiste. Il tient pour naturel que les œuvres se présentent sous deux formes contrastées : celles qui ont une identité numérique et qui sont incarnées dans des objets physiques comme le tableau fixé sur la toile, la statue inséparable d'un bloc de marbre ou de fonte, etc., et celles qui ont une identité générique et sont des types, avec la conséquence que la particularité de l'exemplaire qui lui donne accès est contingent ; les deux cas les plus fréquents sont celui des œuvres qui supposent une exécution (musique, théâtre, etc.) et celui des œuvres qui supportent une réplification indéfinie (littérature). Bien sûr, il existe une foule de cas hybrides ou tangents, et d'une certaine manière le propre de la création artistique est de les avoir multipliés sans fin. On remarquera que de nombreux théoriciens de premier plan comme Wollheim ou Goodman assument cette position dualiste, même s'ils se démarquent sur d'autres points du sens commun et ne reculent pas alors devant des décisions révisionnistes. En revanche, la plupart des philosophes engagés dans une recherche ontologique ont adhéré à la défense du monisme : toutes les œuvres d'art, quelle que soit leur forme, sont d'une seule et unique sorte. Mais laquelle ? Vers quel pôle ramener l'ensemble désordonné des œuvres : faut-il en faire toutes des autographes c'est-à-dire les individualiser ou au contraire les rehausser toutes jusqu'au statut allographique ?

Il pourrait sembler de prime abord plus facile de concevoir qu'elles aient toutes un statut de *tokens* ; après tout, chaque interprétation d'une sonate produit un résultat sonore chaque fois différent et original, soit à cause d'une décision explicite de l'interprète (choix d'un instrument, tempo,

1. Roger POUIVET, *L'Ontologie de l'œuvre d'art, une introduction*, Paris, Éd. J. Chambon, 1999, cit. p. 15.

etc.), soit en raison de conditions particularisantes comme l'acoustique de la salle ou l'état physique du pianiste. Passer de ce constat peu contestable à une décision théorique reviendrait néanmoins à considérer que la notion traditionnelle d'œuvre n'est plus qu'une étiquette conventionnelle pour rassembler des réalisations, comme le défendent les nominalistes stricts. À ce compte, il devient difficile de dire qu'on a entendu la sonate *Appassionata* puisque la conformité à la partition fait abstraction de tous les aspects qualitatifs qui tiennent un rôle de premier plan dans l'expérience de l'écoute et que, même lorsqu'il n'y a pas d'improvisation, l'interprète dispose d'une marge de variation (choix d'une cadence dans un concerto). Personne n'accepterait non plus de dire qu'en lisant une édition de poche – *a fortiori* en écoutant une cassette préenregistrée – plutôt que l'édition classique, je n'ai pas accès à la même œuvre. Il est en effet facile de soutenir que ces différences n'affectent que des propriétés contingentes extérieures à ce qui caractérise sa réalité littéraire (que ce soit son identité « orthographique » ou sa physionomie opérable) et que celles qui ont une portée définitionnelle (comporter cinq actes, être écrit en sol mineur, etc.) ne sont pas affectées. La distinction est moins claire en ce qui concerne la langue d'origine (lit-on encore l'œuvre lorsqu'elle est, bien sûr correctement, traduite ?) ou le genre littéraire.

Nous sommes ainsi renvoyés vers l'autre branche de l'alternative : si toutes les œuvres sont de même sorte, elles sont toutes des types. Il faut alors justifier cette fois que même les tableaux sont redevables d'un modèle allographique. Eddy Zemach (entre autres) a relevé le défi en soutenant que toute œuvre d'art est à la fois concrète et répétable. Cette condition est triviale pour la musique ou la poésie, elle ne l'est pas moins à ses yeux pour une œuvre plastique qui est « un objet concret qui peut paraître à plus d'un endroit », par exemple lorsqu'elle fait l'objet d'une reproduction ou d'une photographie. Contrairement à ce qu'on aurait tendance à penser, cela ne signifie nullement que ce qu'on appelle l'œuvre n'est plus qu'un simple schéma sous-jacent, mais plus vraisemblablement qu'il convient de réviser l'ontologie habituelle des choses concrètes, en s'inspirant du cas des substances naturelles ou des espèces biologiques. Ni l'eau ni un ours polaire ne peuvent

être tenus pour des universels, au sens d'un ensemble abstrait de propriétés ; ce sont des réalités biologiques qu'on rencontre dans des lieux multiples où ils se présentent différemment, mais il s'agit du même objet répété, un membre de la même espèce¹. La variabilité des espèces est encadrée par les lois de la sélection et dans le cas des œuvres d'art, la tolérance est semblablement limitée par des règles d'identification et d'interprétation (à partir de quand une variante devient-elle une autre œuvre ?).

Pour développer sa conception, Zemach emprunte à Peter Geach la notion d'identité relative. Pour Geach, la formule « $a = b$ » est fondamentalement incomplète car elle ne précise pas le point de vue sous lequel est faite la comparaison. Il pourrait en effet se faire que, bien que a et b soient le même F , ils soient néanmoins des G différents. Il convient donc de préciser si a est le même F ou le même G que b . Pour Zemach, l'identité d'une peinture est donc relative : d'une part elle est relative à un type puisque deux reproductions ne sont de la même œuvre que si chacune est identique à toute instance correspondant à l'autre, d'autre part elle est relative à un index puisque « deux choses matérielles qui ne sont pas partout identiques peuvent néanmoins être identiques en un certain temps et lieu, elles peuvent se chevaucher. Ainsi la peinture P et la toile T peuvent être identiques ici et maintenant, mais en un autre temps (lorsque les pigments sur T auront noirci) ou en un autre endroit (là où P est reproduite sur une autre toile) P et T ne sont pas identiques². » Toute théorie réduisant le critère d'identification d'une œuvre picturale à son habitacle physique (selon la formule de Rochlitz) est donc mal orientée et inapte à assumer des questions aussi concrètes que le vieillissement ou la restauration. L'origine de la résistance est à chercher dans l'arrière-plan esthétique qui conditionne notre relation aux arts, et en tout premier lieu dans l'importance reconnue à l'authenticité. C'est elle qui nous incite à croire qu'il existe des arts singuliers et qui nous empêche de prendre au sérieux l'hypothèse de la multiplicité d'instances (IMH

1. Eddy ZEMACH, « How Paintings Are », *British Journal of Aesthetics*, n° 29 (1989), p. 69.

2. *Ibid.*, p. 66.

dans la terminologie de Currie) de tous les arts. Zemach n'hésite pas à qualifier de fétichiste le parti pris en faveur de l'original, au détriment de copies qui peuvent fournir le même accès au contenu de l'œuvre. Il suggère donc que « les conditions d'identification de chaque tableau dépendent de ce qui le rend esthétiquement valable. C'est pourquoi il ne peut y avoir d'identification sans évaluation¹. » Conclusion qui mérite d'être soulignée car, contrairement aux apparences, le lien entre esthétique et ontologie se révèle ainsi plus intime que ce qui la lie à la sémiotique ou à la sociologie.

diversification de la base ontologique

Que les œuvres soient toutes des types, quelle que soit leur présentation, ne règle pourtant pas la question de savoir quelle base ontologique peut le mieux servir de primitive. Trois solutions ont été défendues : une base matérielle, mentale ou événementielle.

Dès 1900, Croce a proposé une ontologie mentaliste dans laquelle la réalité de l'œuvre d'art ne réside pas dans sa matérialité physique ou même sensorielle mais dans l'état d'âme qui a présidé à sa création et qui est susceptible de se réactiver dans l'esprit du récepteur. C'est Collingwood (1938) qui lui a donné sa forme classique, en soutenant que « l'œuvre d'art proprement dite n'est pas quelque chose de vu, d'entendu, mais quelque chose d'imaginé² ». Sa théorie est à l'articulation de plusieurs idées simples, celle d'objet intentionnel, sans localisation spatio-temporelle mais servant de chemin entre l'esprit de l'artiste et celui du spectateur, celle d'expression en tant qu'elle est inhérente à la vie de conscience (l'artiste donne forme à des émotions qui s'incarnent dans une seule expérience indivisible, par exemple peindre et voir), et surtout celle d'imagination qui constitue la faculté maîtresse, même à un niveau tout à fait ordinaire (quand l'homme ne cherche pas à se tromper, note Collingwood, tout se passe comme si « chaque parole et chaque geste que fait chacun de nous est une œuvre d'art³ »). Mais l'objet ima-

ginaire est-il en capacité de survivre à la disparition de celui qui lui a donné l'impulsion d'exister et conserver son identité lorsqu'un autre en aura fait l'expérience ?

Zemach opte au contraire pour une ontologie matérielle mais ouverte et graduée. Le monde est un ensemble d'objets ontologiquement indéterminés et qui se chevauchent. Certains objets sont flous, non pas de manière absolue mais parce qu'ils peuvent en englober d'autres. Ainsi « Cheval chevauche (*overlaps*) plus de choses que Cheval Blanc. Il possède des instances non blanches tandis que Cheval Blanc n'en a pas. En conséquence Cheval Blanc est logé (*nested*) dans Cheval⁴. » Zemach en fournit une belle illustration musicale selon laquelle interpréter revient à spécifier : « L'objet le plus déterminé est logé dans le plus vague. Une chose est une interprétation d'une autre chose seulement si elle est logée en elle : chaque interprétation du *Magnificat* de Bach est une instance du *M* de Bach ; elle est logée dans le *M* de Bach. Mais les deux choses sont identiques seulement à cette interprétation, non pas au *M* de Bach ; [car] il y a des instances du *M* de Bach qui ne sont pas des instances de cette interprétation⁵ ». Le philosophe israélien fait usage d'une théorie sophistiquée qui renvoie à une « logique de la substance » c'est-à-dire un calcul qui n'admet aucun prédicat. Il n'est pas évident pour autant que le gain ontologique s'accompagne d'un gain esthétique car le réalisme des propriétés esthétiques auquel il aboutit peut s'exprimer de manière plus naturelle dans d'autres théories.

Reste l'option événementielle qui a été défendue par Gregory Currie (1989)⁶ et dans une version qui abandonne la référence aux types par David Davies en 2004⁷. Elle défend l'idée que l'œuvre est à comprendre comme une action et pas simplement comme le résultat d'une action, ce qui serait trivial. L'œuvre est une sorte particulière de performance, elle ne tient son être que de l'événement qui permet sa manifestation ; par

1. *Ibid.*, p. 68.

2. Robin G. COLLINGWOOD, *The Principles of Art*, Oxford, Oxford University Press, 1958, p. 142.

3. *Ibid.*, p. 285.

4. Eddy ZEMACH, *Types. Essays in Metaphysics*, Leiden, E. J. Brill, 1992, p. 2.

5. *Ibid.*, p. 3.

6. Gregory CURRIE, *An Ontology of Art*, Londres, Macmillan Press, 1989.

7. David DAVIES, *Art as Performance*, Oxford, Blackwell, 2004.

exemple en musique l'orchestre instancie le type événementiel « jouer la structure sonore S » et cela n'est possible que parce que le compositeur a préalablement instancié le type événementiel « sélectionner S à travers l'heuristique H » c'est-à-dire s'être placé dans un contexte qui faisait de cette structure une proposition pertinente pour son projet. Si l'avantage revendiqué par Currie est qu'on fait appel à une catégorie ontologique familière, celle des actions, on le fait en revanche d'une manière qui reste esthétiquement assez opaque tant du point de vue du créateur que du récepteur. L'accent mis sur la dépendance contextuelle permet de surmonter les limitations de l'empirisme esthétique dont l'orientation descriptiviste n'offre guère de réponse vis-à-vis des arguments modaux dans le style de Walton, avec son célèbre exemple d'une société qui ignorerait la peinture mais fabrique des *guernicas*, c'est-à-dire des répliques non planes de l'œuvre de Picasso¹, mais comme chez Zemach le recours à l'évaluation n'est pas présenté de manière structurée. Par contraste la notion de « foyer d'appréciation » chez Davies ressort comme plus opératoire car elle est définie en termes d'accomplissement (*doing*) à partir de « formes de compréhension partagées », ce qui prend mieux en compte le schéma d'une construction collective.

réalisme structural ou platonisme esthétique

La dernière contribution ontologique que je mentionnerai est le retour en force d'une forme de réalisme extrême puisqu'il ne porte pas sur le statut des propriétés esthétiques mais sur la réalité des œuvres elles-mêmes. Ce réalisme structural se donne une base formelle, l'œuvre comme structure, et l'interprète comme un objet éternel, pur et inaltérable, une Forme au sens platonicien. De même qu'un mathématicien réaliste pense les nombres comme des entités immatérielles dont les propriétés sont indépendantes de l'esprit humain et qui existeraient semblablement même si personne n'en avait eu la moindre idée, les esthéticiens défendant cette forme de réalisme (Kivy, Wolterstorff, J. Dodd) soutiennent que les œuvres « ne viennent pas à l'existence ni ne le

peuvent ; elles ne meurent pas ni ne le peuvent »². Elles sont intemporelles et non localisables et échappent à toute vicissitude physique : même quand toutes les partitions ont disparu, l'œuvre n'est pas détruite pour autant, mais nous n'avons plus aucun moyen d'entrer en contact avec elle, tout comme pour une personne dont nous aurions perdu les coordonnées. C'est le cas d'œuvres dont nous connaissons le titre mais non le contenu, mais tout autant de purs *possibilia* puisqu'il existe une infinité d'œuvres, en fait autant que de structures concevables.

Cette version platoniste ou structurale présente plusieurs objections récurrentes. La première est que si toute œuvre est un universel, elle ne peut avoir aucune propriété concrète ou perceptuelle, et en conséquence on ne pourrait ni la voir ni l'entendre. Ne pouvoir percevoir un nombre paraît inoffensif, ne pas pouvoir percevoir une œuvre d'art semble en revanche rédhibitoire ! Pourtant nous entendons des sons au concert et voyons des couleurs sur les tableaux, et il ne semble pas que ceci constitue une illusion ou un à-côté de l'œuvre. La réponse la plus convaincante est sans aucun doute celle de Wolterstorff lorsqu'il s'appuie sur la similitude des œuvres d'art et des espèces naturelles de partager des prédicats entre type et exemplaires. Personne ne s'étonne qu'on dise que l'espèce grizzli émet des grognements alors que seuls les membres de l'espèce en sont capables et en font une caractéristique de cette espèce. De même l'œuvre et ses exécutions partagent des traits à valeur définitionnelle (être en ré majeur, avoir trois mouvements, n'utiliser que des cordes ou des bois, etc.) alors que d'autres sont propres à une exécution (être joué par tel orchestre, à telle date, etc.). Dans la terminologie de Wolterstorff, l'œuvre est une espèce normative, c'est-à-dire telle que certaines instanciations sont légitimes parce que correctes et d'autres pas (adopter un tempo inapproprié ou obtenir le résultat de manière non intentionnelle). Ainsi j'entends l'œuvre par le biais de sa réalisation convaincante.

Une autre objection, plus gênante esthétiquement, est que le réalisme structural n'est pas com-

1. Kendall WALTON, « Catégories de l'art » dans G. Genette (éd.), *Esthétique et poétique*, Paris, Points Seuil, 1992.

2. Peter KIVY, *The Fine Art of Repetition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 67.

patible avec l'idée de création. La plupart des gens n'éprouvent guère de difficulté à penser que les nombres sont découverts, même si cela devient moins plausible dans le cas des nombres hyper-complexes comme les quaternions d'Hamilton ou les octaves de Cayley. En revanche, l'idée que les opéras ou les aquarelles attendent de toute éternité qu'un esprit les sélectionne est plus contestable et celle selon laquelle *Così fan tutte* existerait quand bien même Mozart ne l'aurait jamais écrit est franchement bizarre. « Composer n'est pas donner l'existence à ce qu'on compose [affirme Wolterstorff] c'est agir pour que quelque chose devienne une œuvre¹. » Ce qui est créé n'est pas l'œuvre mais un *token* qui en partage de nombreuses caractéristiques mais qu'est-ce que cela veut dire concrètement ? Si l'on dit que le compositeur possède l'initiative de choisir un mode (ré majeur) ou une séquence (l'accord de *Tristan*), il ne peut faire ce choix sans qu'il devienne une propriété de l'œuvre elle-même, ce qui revient à reconnaître qu'il n'y a pas grande différence sur ce point entre découvrir et créer. Après tout, remarque Scruton, « l'histoire d'une espèce est l'histoire de ses instances. Ce serait une piètre consolation pour l'écologiste d'apprendre que le tigre existe éternellement, de sorte qu'il n'y a rien besoin de faire pour assurer sa survie. La nature éternelle du type consiste simplement dans le fait que, considéré en tant que type, les déterminations temporelles ne s'y appliquent pas ; cela n'implique pas qu'il ait précédé sa première occurrence, car c'est seulement à travers ses occurrences qu'il peut précéder ou succéder à quelque chose². » Cela pousse à relativiser la portée des arguments reposant sur les doubles structuraux, mais faut-il aller jusqu'à rejeter une orientation réaliste ?

J. Levinson a proposé un moyen terme, une théorie réaliste modérée qui conserve l'idée que le compositeur exerce une action d'indication au sens où il fixe une règle du jeu : jouer la *Mazurka* op. 17 n° 4 de Chopin, c'est commencer par un accord altéré de fa majeur puis suivre toutes les

autres spécifications notées sur la partition³. À la différence des structures pures, les structures indiquées sont des êtres hybrides, mi abstraites mi concrètes, puisqu'elles intègrent aux éléments structuraux des aspects d'ordre plus individuel et contextuel (par exemple l'instrumentation puisque par exemple la sonate *Hammerklavier* serait inconcevable avant l'invention du piano). Le type lui-même est initié, c'est-à-dire qu'il ne peut apparaître qu'à un moment défini de l'histoire et exercer ensuite un effet sur les phases postérieures. Pour appréhender ce niveau intermédiaire entre l'acte souverain de créer (faire surgir *ex nihilo*) et la simple créativité (faire preuve d'originalité), il propose le terme de créabilité : ce qu'on peut créer tout en étant plongé dans une histoire qui nous impose ses contraintes et nous offre aussi les marges pour nous en libérer⁴. On fait un grand pas dans le sens de la conformité à l'expérience esthétique ordinaire mais au prix de l'invention d'objets ontologiques subtils dont la consistance reste à bien des égards assez problématique.

III

Que penser de cette soudaine promotion de l'ontologie dans le champ esthétique ? Est-on au moins assuré que le jeu de l'ontologie en vaille la chandelle ? Est-il un agréable passe-temps intellectuel, un jeu de dilettante qui cherche à déployer une virtuosité conceptuelle ou bien l'indice d'un mouvement de fond qui révèle quelque chose de plus essentiel ? Il ne s'agit pas en cela de juger l'ontologie en tant que discipline mais plutôt sa pertinence ou son apport dans un domaine donné. Si on pose la question sur un mode assez général, du style : qu'apporte l'ontologie ? on oscille entre deux réponses opposées, l'une positive et optimiste, l'autre prudente et même réticente.

3. Jerrold LEVINSON, « En quoi les œuvres musicales et littéraires sont-elles des structures indiquées ? » dans J. Morizot et R. Pouivet (éds), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 416-419.

4. Une solution parallèle est proposée pour la littérature par Amie THOMASSON, *Fiction and Metaphysics*, Cambridge University Press, 2008, version française College Publications, 2011.

1. Nicholas WOLTERSTORFF, *Works and Worlds of Art*, Oxford, Clarendon Press, 1980, p. 89.

2. Roger SCRUTON, *The Aesthetics of Music*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 114.

La réponse optimiste affirme que « l'essor récent de l'ontologie est lié à un sursaut de bonne santé, à l'amour de la connaissance et du savoir¹ ». Étant donné que les œuvres d'art sont des artefacts et des objets sociaux, et même au nombre des plus fascinants d'entre eux, il est assez naturel de penser qu'une enquête ontologique apportera un éclairage potentiellement fructueux. Dans le domaine de l'art, elle présente au moins l'avantage d'envisager un large éventail de possibles, alors que le sens commun reste englué dans les situations les plus familières et cherche à être rassuré dans ses habitudes. Dans un sens plus épistémologique, elle aide aussi à expliciter les présupposés des théories et le type d'engagements qu'elles réclament. Les objets esthétiques sont souvent intrinsèquement plus complexes ou plus impénétrables que ceux rencontrés dans la vie de tous les jours ; en conséquence leur prise en compte est potentiellement fructueuse pour les objets en général. Aussi il n'est pas rare que les défenseurs de l'ontologie de l'art considèrent que son véritable bénéfice ne réside pas dans la seule pertinence du résultat mais plutôt dans le fait que l'esthétique devient un laboratoire pour la philosophie, comme les objets microphysiques pouvaient l'être pour l'épistémologie de Bachelard ou d'Espagnat. C'est une attitude que Goodman a également défendue pour la symbolisation. L'envers de la médaille est qu'on peut céder facilement à une ivresse ontologique qui voit dans la construction d'une théorie aussi sophistiquée que possible une fin qui se suffit à elle-même. C'est d'autant plus tentant que l'art contemporain abonde en objets paradoxaux et que sa logique consiste à fabriquer des entités qui résistent aux catégories connues. On peut même en venir à penser que l'intérêt artistique de nombreuses œuvres est proche de zéro mais que leur intérêt ontologique est inestimable. Reste à savoir s'il est satisfaisant de penser que le rôle de l'art soit de servir de cobaye ontologique. C'est la leçon possible incluse dans le « principe de Pouivet » : ne pas partir des cas problématiques, ne pas monter en épingle les exceptions, et ne pas se restreindre

à un sous-ensemble *ad hoc*, aussi intéressant soit-il².

La réponse réticente consiste logiquement à faire remarquer que l'ontologie de l'art s'intéresse dans l'art à tout ce qui n'est pas esthétique, reproche qu'on a souvent adressé aussi aux historiens ou aux psychologues pour qui l'intérêt d'une image est d'apporter une quantité d'information, qu'il s'agisse d'un chef d'œuvre ou d'une œuvrette. En philosophie, Aaron Ridley est un de ceux qui ont formulé le plus nettement ce type de réserve : « Si nous faisons de l'esthétique, les questions ontologiques n'ont au plus qu'une place secondaire³ » puisqu'elles sont indifférentes à la qualité de l'expérience et à la valeur. Cela n'a pas pour conséquence une dévaluation massive de l'entreprise ontologique mais plutôt une attitude sélective qui cherche à faire la part entre des registres ou des niveaux différents. Ainsi Roger Pouivet qui bâtit toute son analyse du rock sur l'existence d'une mutation ontologique de la musique est-il en même temps très sévère vis-à-vis du projet qui consiste à fabriquer des théories de plus en plus généralisées de manière à englober sans cesse des contre-exemples aux théories qui les ont précédé. Il se passe pour l'ontologie le même phénomène qui s'était produit quelques décennies plus tôt pour la recherche d'une définition de l'art, à savoir une tentative désespérée de faire entrer des innovations imprévisibles dans la continuité des pratiques artistiques. Il n'est pas sûr que le résultat soit plus convaincant en ontologie.

L'alternative à ces théories attrape-tout artificiellement conçues pour digérer toute forme possible de contre exemple réside à coup sûr dans une optique descriptiviste qui a l'ambition plus modeste de cerner ce qui fait la particularité d'une sorte d'œuvres, par exemple les arts de masse, l'improvisation ou les images numériques. Elle permet de conjuguer la recherche de constantes et une attention aux différences, ce qui induit un renouvellement conceptuel qui accompagne la créativité artistique. Sur ce plan, rien ne remplace l'approche ontologique qui fournit une armature à

1. Frédéric NEF, *Traité d'ontologie pour les non-philosophes (et les philosophes)*, Paris, Folio-essais, Gallimard, 2009, p. 33.

2. Voir l'excellent dossier relatif à l'ouvrage de D. Davies dans *Philosophiques*, n°32/1 (2005), Société de philosophie du Québec, p. 215.

3. Aaron RIDLEY, *The Philosophy of Music*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 114.

la fois rigoureuse et souple. C'est pourquoi il convient de la défendre, autant pour des raisons de méthode que pour ses implications esthétiques. Car une théorie ainsi régionalisée se prête également mieux à la perspective expérimentale d'une « esthétique appliquée ». J'entends par là la possibilité de soumettre les paramètres constitutifs de la compréhension et de l'évaluation d'une œuvre à des protocoles et d'étudier les conséquences qui découlent de chaque variation. Ce genre d'analyse est même plus facile à mener en esthétique qu'en éthique et il fournit des résultats potentiellement plus probants que les constats psychosociologiques. Si l'ontologie et l'expérimentation n'ont peut-être pas de frontière commune, il existe au moins des zones où les analyses prennent une signification qui engage les deux domaines. Des questions aussi concrètes que la restauration d'un édifice, la colorisation d'un film en noir et blanc, le statut du design ou la marge de variation acceptable entre plusieurs productions scéniques d'une pièce, posent de manière inséparable des questions relatives à l'identité des œuvres et à leur

réception individuelle ou sociale. Le questionnement ontologique ne cesse ici d'interférer avec l'état des pratiques et ce sont en définitive celles-ci qui en fixent la portée effective.

Dernier point : même si je ne fais aucune difficulté à reconnaître les mérites de l'ontologie, une fois relativisée à des secteurs clairement délimités, je reste néanmoins persuadé que l'enjeu majeur pour l'esthétique contemporaine réside dans les questions de naturalisation. Pour l'instant la neuro-esthétique ne semble pas avoir produit quelque chose de décisif ; en revanche les perspectives de l'esthétique darwinisée sont à court terme plus prometteuses. Il y a par ce biais aussi une possibilité de croisement entre ontologie et théorie de l'évolution, mais presque tout y est encore à faire. En évitant si possible deux écueils récurrents : ce qu'on laisse de côté et qu'on a tort de négliger, et ce qui reçoit une importance exagérée et tend à faire proliférer les débats stériles.

Jacques MORIZOT