

« Pièce » : contre l'esthétique

premier chef par la problématique esthétique. Or, cette affirmation elle aussi est énoncée, et le but de cette « pièce » est de montrer pour quelle raison. Le fait de relever du domaine des objets de l'esthétique (au second sens du terme) n'est ni une condition suffisante ni une condition nécessaire pour être de l'art.

2. Un jour, Robert Rauschenberg effaçait un dessin de De Kooning et l'exposa sous le titre *Dessin de De Kooning effacé*. A la suite de l'intervention de Rauschenberg, les propriétés esthétiques de l'œuvre originale n'existent plus. Pourtant le résultat n'est pas une non-œuvre, mais une œuvre différente. L'aspect visuel de la « pièce » de Rauschenberg ne nous apprend rien d'important à son sujet, si ce n'est peut-être ceci : le fait de la contempler est sans importance pour sa pertinence artistique. On se tromperait à vouloir rechercher la présence de taches esthétiquement intéressantes sur la feuille de papier. L'objet peut être acheté et vendu tout comme le Rubens le plus luxuriant, mais, contrairement à ce dernier, il n'est que le souvenir ou la relique de sa signification artistique. Contrairement au propriétaire de la toile de Rubens qui la cache dans son cabinet privé, le propriétaire du Rauschenberg n'a pas un accès privilégié à son contenu artistique. Et pourtant la « pièce » de Rauschenberg est une œuvre d'art. Au ^{xx}e siècle, l'art s'est transformé en une discipline fortement auto-critique. Il s'est libéré des paramètres esthétiques, et ses produits sont parfois la mise en œuvre directe d'idées non médiatisées par des qualités esthétiques. Une œuvre d'art est une « pièce », et, en tant que telle, elle n'a pas besoin d'être un objet esthétique ni même un objet tout court.

3. La présente « pièce » est occasionnée par deux œuvres d'art de Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Z.* et *L.H.O.O.Z. rasée*. Comment puis-je savoir qu'il s'agit là d'œuvres d'art ? En premier lieu, je l'inclus du fait qu'elles figurent dans des catalogues. Au cas où vous contesteriez cette manière de procéder, il vous faudrait expliquer comment la liste d'un catalogue de Renoir peut être une

De quoi parle cette « pièce » ?

1. En son sens le plus général, le terme « esthétique » se réfère à la philosophie de l'art. Selon cette optique, tout écrit théorique sur l'art se situe dans le domaine de l'esthétique. Mais le terme a encore un autre sens, plus spécifique et plus important, qui a trait à un type particulier de recherche théorique née au ^{xviii}e siècle à la suite de l'invention de la notion de « faculté de goût ». Prise en ce sens, l'esthétique est l'étude d'une activité humaine spécifique faisant intervenir la perception de qualités esthétiques telles que la beauté, la sérénité, l'expressivité, l'unité et l'animation. Bien que souvent elle se fasse passer pour une (ou même *la*) philosophie de l'art, l'esthétique ainsi définie ne traite pas uniquement de l'art : elle étudie un certain type d'expérience humaine (l'expérience esthétique) qui peut être suscitée par des œuvres d'art, mais également par la nature ou des artefacts non artistiques. En général, on considère que cette différence de sens est négligeable et on s'en débarrasse en affirmant que, *même* si l'esthétique ne s'occupe pas exclusivement de l'art, du moins l'art est concerné au

* Publié originellement dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 35, 1977, p. 265-277 ; traduction française, *Poétique* 79, septembre 1989.

liste d'œuvres d'art s'il n'en est pas de même pour la liste d'un catalogue de Duchamp, ou encore pourquoi une exposition de Renoir est une exposition d'œuvres d'art, et non pas une exposition de Duchamp, et ainsi de suite. De toute manière, nous allons voir que la question de savoir si les « pièces » de Duchamp sont des œuvres d'art est sans la moindre importance.

Cette « pièce » traite également de ce qu'on peut appeler la signification philosophique de l'art de Duchamp. J'examinerai essentiellement le rôle du concept de « pièce » en art, et je me propose d'aboutir à une reformulation de notre conception de ce qu'est une œuvre d'art.

Qu'est-ce que L.H.O.O.Q. ?

Voici ce qu'en dit Duchamp :

Cette *Jaconde* moustachue et barbue est un ready-made combiné, un spécimen de dadaïsme iconoclaste. L'original, je veux dire le ready-made original, est un chromo bon marché en bas duquel j'ai inscrit quatre lettres qui, prononcées comme des initiales en français, donnent une blague très risquée sur *La Jaconde*¹.

Imaginons une description similaire de la véritable *Jaconde* : Léonard prit une toile et un peu de couleur qu'il étala de telle sorte que — *presto* — le visage si illustre, avec son paysage à l'arrière-fond, fit son apparition. Il y a une différence importante entre cette description et celle de Duchamp. Elle est marquée par le caractère non spécifié

de l'expression « de telle sorte que » qui n'est jamais précisée dans la description du tableau de Léonard. Bien entendu, je pourrais continuer indéfiniment à énumérer les propriétés visuelles de *La Jaconde*, et la fidélité avec laquelle votre imagination les reconstituerait dépendrait de facteurs tels que la qualité de ma description, les capacités de votre imagination et le hasard. Cependant, quel que soit le degré de précision et de vivacité de ma description, vous n'apprendrez jamais à connaître le tableau grâce à elle. On ne saurait prétendre le connaître en se basant uniquement sur une description, aussi subtile soit-elle, et même si elle peut nous apprendre beaucoup de choses intéressantes à son sujet. Pour connaître *La Jaconde* il faut aller la voir **ou** en contempler une reproduction de bonne qualité. Si les reproductions peuvent remplir la même fonction que l'œuvre, ce n'est pas parce qu'elles la reproduisent fidèlement, mais parce que celle-ci est définie par l'ensemble de ses propriétés visuelles. Et une reproduction est justement capable de dupliquer, selon un degré d'exactitude variable, les propriétés visuelles saillantes d'une peinture ou d'en fournir une réplique. Cela ne signifie pas qu'on soit autorisé à fonder ses jugements esthétiques uniquement sur des reproductions, mais tout simplement qu'on ne peut pas dire grand-chose au sujet d'une peinture si on ne l'a pas vue.

Revenons maintenant à la description de la « pièce » de Duchamp : *L.H.O.O.Q.* est une reproduction de *La Jaconde* à laquelle on a ajouté une moustache, une barbiche et une inscription. Elle ne contient aucune expression vague du genre « de telle sorte que », qui remplacerait l'élément descriptif le plus important. Elle vous apprend ce qu'est l'œuvre d'art en question : vous connaissez maintenant la « pièce » sans l'avoir vue (et sans avoir vu une de ses reproductions). Au moment où vous la verrez effectivement, aucune surprise ne vous attendra : vous découvrirez bien une reproduction de *La Jaconde*, avec une moustache, une barbiche et les cinq lettres. En la contemplant vous n'apprendrez rien qui soit important du

¹ Cité d'après *Marek Duchamp, catalogue dell' esposizione organizzata per lo Museum of Modern Art e la Philadelphia Museum of Art, Anne d'Harnoncourt et Kynaston McShine (éd.) New York, Museum of Modern Art; Philadelphia, Museum of Art 1973, p. 289. Prononcées en français, les lettres donnent la phrase : « Elle a chaud au cul. »*

point de vue artistique que vous ne sachiez déjà grâce à la description de Duchamp. C'est pourquoi il serait vain de vouloir la scruter longuement, tel un connaisseur savourant un Rembrandt. L'exact contraire est vrai pour *La Joconde*. Si je vous dis qu'il s'agit de la peinture d'une femme au sourire énigmatique, je vous apprendis peu de choses à son sujet, puisque ce qui importe ce sont ses *propriétés visuelles*. Et celles-ci, je peux uniquement vous les *montrer*, je ne puis vous les faire connaître en les décrivant.

La différence peut être élucidée en opposant idée et apparence visuelle. Il y a des pratiques artistiques (c'est le cas d'une grande partie de ce qu'on appelle l'art traditionnel) qui se servent essentiellement des apparences visuelles. Pour connaître une œuvre relevant de ces pratiques, il faut connaître ses propriétés visuelles, et cela veut dire qu'il faut en faire l'expérience directe, c'est-à-dire qu'il faut percevoir son apparence visuelle. D'autres traditions artistiques, en revanche, se servent principalement d'idées². Pour connaître une œuvre d'art de ce genre, il faut connaître l'idée qui la sous-tend. Et pour connaître une idée on n'a pas besoin d'une expérience sensorielle spécifique, ni même d'une expérience spécifique tout court. C'est la raison pour laquelle on peut connaître *L.H.O.O.Q.* aussi bien en contemplant l'œuvre qu'à travers une description s'y rapportant. (En fait, il se pourrait que, grâce à la description, on obtienne plus facilement une meilleure connaissance de l'œuvre qu'en la contemplant.) L'analyse critique de la manifestation sensible, qui est tellement utile lorsqu'on veut connaître *La Joconde*, ne possède guère de valeur explicative lorsqu'il

s'agit de *L.H.O.O.Q.* On aurait tort d'espérer pouvoir dire quelque chose de sensé à son sujet en se lançant dans de longs développements concernant la beauté du dessin de la moustache ou la délicatesse avec laquelle la barbiche a été adaptée aux contours du visage. Ce qu'il est important de noter lorsque nous regardons la « pièce », c'est le fait qu'il s'agit d'une reproduction de *La Joconde*, le fait qu'on a ajouté une moustache, et ainsi de suite. Ni le mode de réalisation ni les propriétés visuelles ne sont véritablement importants. Nous contempons *La Joconde* pour découvrir ses qualités visuelles ; mais nous abordons la « pièce » de Duchamp afin d'obtenir des informations la concernant, c'est-à-dire afin d'accéder à la pensée qui y est exprimée.

Qu'est-ce que L.H.O.O.Q. rasée?

Pour l'avant-première de son exposition intitulée *Not Seen / or Less Seen of / by Marcel Duchamp / Rose Selay 1904-64* : *Mary Sleser Collection*, Duchamp envoya des invitations. Sur la face avant de l'invitation il colla une carte à jouer avec une reproduction de *La Joconde*. En dessous il écrivit en français : « L.H.O.O.Q. rasée. » Cette « pièce » a le même aspect que *La Joconde*, et vice versa : puisque l'une est une reproduction de l'autre, leurs qualités esthétiques sont fondamentalement les mêmes³. Les différences d'ordre visuel qu'il peut y avoir entre elles n'ont guère d'importance artistique. On n'établit pas l'identité de l'une en montrant en quoi elle se distingue visuellement de l'autre. Cela est dû au fait que la « pièce » de Duchamp ne formule pas son message artistique dans le langage des qualités esthétiques. Donc, les propriétés

² De nombreux exemples se trouvent dans Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, 1973. Il n'existe pas de dichotomie stricte entre l'art des idées et l'art des apparences. La plus grande partie de l'art traditionnel, lui aussi, s'occupe d'idées, même si elles sont exprimées visuellement.

³ On pourrait même considérer *La Joconde* comme un exemplaire de *L.H.O.O.Q. rasée*. Duchamp se réfère à la pièce antérieure *L. H. O. O. Q.* en parlant de « cette *Joconde* avec moustache et barbiche ».

l'«esthétique» devint la «philosophie de l'art», de la même manière que P> éthique» est la philosophie de la morale.

2. *L'esthétique et la perception.* Dès les origines, l'esthétique s'est consacrée à l'étude du monde perçu, en raisonnant soit à partir de l'«attitude esthétique» qui définit une manière spécifique de percevoir, soit à partir de l'«objet esthétique». L'intérêt pour l'expérience perceptive s'accrut encore avec l'invention de la faculté du goût par les philosophes du XVIII^e siècle qui voulaient rendre compte des réactions de l'homme face à la beauté ou à d'autres qualités esthétiques. [...]

Au fur et à mesure que l'esthétique et la philosophie de l'art ont été assimilées l'une à l'autre, une confusion plus grave encore s'est installée. On en vint à considérer l'œuvre d'art comme un objet esthétique, c'est-à-dire perceptif. D'où l'idée que la signification et l'essence de tout art se trouvent dans les apparences, c'est-à-dire dans les propriétés visuelles ainsi que dans les sons appréhendés directement (même si ce n'est pas nécessairement de manière non réfléchie). Aussi le premier principe de la philosophie de l'art est-il devenu le suivant : tout art possède des qualités esthétiques, et le noyau d'une œuvre d'art est formé par son faisceau de qualités esthétiques. De cette manière, l'«esthétique» a fini par n'être plus qu'un autre nom pour la philosophie de l'art. Bien qu'on reconnaisse parfois que l'esthétique n'est pas identique à la philosophie de l'art et qu'elle en est plutôt une étude complémentaire, on n'en continue pas moins de penser que tout art est nécessairement esthétique, au sens où le fait d'appartenir au domaine objectif de l'esthétique serait une condition nécessaire (sinon suffisante) pour que quelque chose puisse être de l'art⁵. Pourtant, comme nous

esthétiques font aussi peu partie de *L.H.O.O.O.* que le portrait d'un mathématicien dans un livre d'algèbre fait partie des mathématiques.

Les apparences visuelles sont insuffisantes pour établir l'identité d'une œuvre d'art dès lors que son propos ne se situe pas dans le domaine des apparences. Et même si c'est l'apparence visuelle qui importe le plus, comment faire pour s'en assurer ? Qu'est-ce qui empêche un Duchamp de s'approprier les apparences visuelles d'une œuvre donnée pour s'en servir à d'autres fins ? C'est ici que les capacités de l'esthétique à s'occuper de l'art atteignent leurs limites, puisqu'elle fait porter son analyse sur les apparences. Pour savoir comment et pourquoi il en est ainsi, il faut analyser la nature de l'esthétique.

Qu'est-ce que l'esthétique ?

1. *Le terme.* Le mot «esthétique» désigne de nos jours la branche de la philosophie qui traite de l'art. Son origine remonte au XVIII^e siècle, lorsque Alexander Gottlieb Baumgarten adapta le mot grec signifiant «perception» pour désigner ce qu'il définissait comme la «science de la perception». Se fondant sur une distinction «familière aux philosophes grecs et aux Pères de l'Église», il opposa le monde perçu (les entités esthétiques) au monde su (les entités noétiques) et chargea l'esthétique d'étudier les objets du premier. Puis il plaça l'étude des arts sous l'égide de l'esthétique. On eut vite fait d'amalgamer les deux, et

⁵ George Dickie est un exemple, assez rare, de prise de conscience de ce fait : «Le concept d'"art" est certainement lié sur des points importants au concept d'"esthétique", mais l'esthétique ne peut pas complètement absorber l'art» (*Aesthetics : An Introduction, op. cit.*, p. 2). Cependant, il s'avère en fin de compte qu'une des manières dont l'art est lié à l'esthétique réside dans le fait que la philosophie de l'art et la philosophie de la critique, comme l'esthétique, sont fondées sur ce que Dickie appelle l'«expérience esthétique» (voir son diagramme, dans *ibid.*, p. 45). Il semble que ce qui, à ses yeux, distingue l'esthétique des deux autres disciplines, ce soit simplement la façon spécifique qu'à chacune d'aborder l'expérience esthétique. Voir aussi son *Art and the Aesthetic*, Ithaca, 1974. Dickie fait un premier pas important en distinguant les concepts d'«art» et d'«esthétique», mais sa recherche d'une définition de l'art me semble suivre des linéaments esthétiques basés sur la notion d'«appréciation». Je discute les conceptions de Dickie plus longuement dans mon article «Deciding about Art: A Polemic against Aesthetics». *Culture and Art*, Lars Aagaard-Mogensen (éd.), Atlantic Highlands (N. J.), 1976.

⁴ Voir Alexander Gottlieb Baumgarten, *Reflections on Poetry*, trad. Karl Aschenbrenner et William B. Holther, Berkeley, 1954, p. 78. Les traducteurs rendent *scientia cognitiois sensitivae* par la «science de la perception». Monroe Beardsley donne une traduction plus précise : la «science de la connaissance sensorielle». Voir son *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, New York, 1966, p. 157. Des discussions utiles concernant l'émergence de l'«esthétique» dans la philosophie du XVIII^e siècle se trouvent dans le livre de Beardsley et dans George Dickie, *Aesthetics: An Introduction*, New York, 1971.

vérifier la présence de qualités esthétiques¹². C'est la raison pour laquelle il est impossible de communiquer la connaissance de *La Joconde* en la décrivant. Il est impossible d'établir des critères d'identification pour les œuvres d'art qui prendraient appui sur leurs qualités esthétiques. C'est en ce point que l'esthétique a recours au concept de support, communicationnel (*medium*). Les supports de communication, les *media*, sont les catégories fondamentales de l'esthétique : chaque œuvre est identifiée grâce au support communicationnel à travers lequel elle se réalise. Voyons comment l'esthétique procède pour établir cette identification.

Le problème des relations entre les propriétés esthétiques et les propriétés non esthétiques d'un objet a été au centre de nombreux débats de la théorie esthétique récente. Quelle que soit l'analyse spécifique défendue, il est généralement admis que les qualités esthétiques dépendent d'une manière ou d'une autre des qualités non esthétiques¹³. On ne peut jamais garantir qu'un léger changement de couleur ou de forme n'affectera pas les qualités esthétiques d'un tableau, ce qui explique pourquoi les reproductions possèdent souvent des qualités esthétiques différentes de celles de l'original¹⁴. Une modification, aussi infime soit-elle, de ce que Beardsley appelle les propriétés « physiques » d'une œuvre d'art peut altérer les qualités que nous expérimentons à travers l'« expérience esthétique » de l'objet en question. Les

Timothy Binkley

42

allons le voir, posséder un statut esthétique n'est ni une condition nécessaire ni une condition suffisante pour être de l'art. [...]

3. *La théorie des « media »*. Qu'est-ce qu'on entend par P » expérience esthétique » requise pour l'appréciation d'un objet esthétique ? Comment peut-on spécifier *en quoi* exactement consiste l'expérience qui est nécessaire pour connaître une œuvre d'art spécifique ? Nous nous heurtons ici à un problème. Les qualités esthétiques ne peuvent être communiquées qu'à travers une expérience directe. On ne peut pas dire quelles sont exactement les qualités esthétiques d'une œuvre si on ne les a pas expérimentées directement. Ainsi que s'exprime Isabel Hungerford, il n'existe pas de critères intersubjectifs permettant de

¹² Voir Isabel Creed Hungerford, « The Logic of Aesthetic Concepts », *The Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, vol. 40, 1963, et « Once Again, Aesthetic and Non-Aesthetic », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 26, 1968, p. 285-295.

¹³ Pour une discussion de la dépendance des qualités esthétiques par rapport aux qualités non esthétiques, voir F. Sibley, « Aesthetic and Non-Aesthetic », art. cité.

¹⁴ Dans *L'Art et l'Illusion*, Paris, 1960, E. H. Gombrich montre comment un simple changement de contraste dans une photographie peut transformer ses qualités esthétiques.

« Pièce » : contre l'esthétique

objets esthétiques sont vulnérables et fragiles : il est d'autant plus important de disposer de critères d'identité permettant de les différencier.

Si les qualités esthétiques dépendent des qualités non esthétiques, l'identité d'une œuvre d'art esthétique peut être établie à l'aide des conventions qui régissent ses qualités non esthétiques. Ces conventions déterminent les paramètres non esthétiques qui doivent rester invariables dans l'identification des œuvres individuelles. Un support communicationnel n'est pas simplement un matériau physique, mais plutôt la trame formée par ces conventions et qui délimite le domaine à l'intérieur duquel le matériau physique et les qualités esthétiques sont corrélés. Pour le support communicationnel de la peinture, par exemple, il existe une convention selon laquelle l'identité de l'œuvre est préservée à condition que la répartition des pigments — mais pas nécessairement la toile, le châssis ou le cadre — reste la même. En architecture, en revanche, la couleur n'est pas un invariant conventionnel : peindre un édifice (du moins l'intérieur de l'édifice) relève d'un autre art, à savoir la décoration intérieure. La même œuvre architecturale peut s'accommoder de murs blancs ou de murs roses ; mais transformer les nuages blancs d'un tableau en nuages roses modifie l'œuvre elle-même. De même, les modifications du cadre d'un tableau n'en altèrent pas le support communicationnel, alors qu'un édifice ne préserve pas son identité lorsque sa charpente par exemple est transformée. Enlever un Rubens de son cadre baroque très élaboré et le transférer dans un cadre moderne de style Bauhaus ne modifie pas le tableau en question, mais si on transforme de la même manière la charpente d'une maison on change, ne fût-ce qu'à un degré infime, la nature de l'œuvre architecturale.

A l'intérieur de la trame formée par ses conventions, chaque support communicationnel artistique établit un critère non esthétique permettant l'identification des œuvres d'art. En nous disant dans quel support communicationnel une œuvre est exécutée, on nous donne du

même coup les paramètres à l'intérieur desquels nous devons chercher et pouvons expérimenter ses qualités esthétiques. En regardant une danse, nous fixons notre attention sur les mouvements corporels des danseurs. Mais lorsque nous assistons sur la même scène à une représentation dramatique, nous nous concentrons sur les actions qui sont effectuées. Le fait de traiter une œuvre littéraire comme un poème ne nous amènera à privilégier d'autres qualités esthétiques que si nous l'abordons comme une nouvelle : lorsque le cadre est celui du poème les lignes individuelles sont pertinentes, ce qui n'est pas le cas dans une nouvelle. La caractérisation, par Susanne Langer, des *médias* en termes du type particulier de semblant qu'ils créent va donc dans la mauvaise direction. Elle soutient que la peinture crée l'illusion de l'espace ; la musique, l'illusion du flux du temps, etc. En fait ce n'est pas le « contenu » d'une illusion esthétique qui détermine le support communicationnel. Avant de pouvoir décider si quelque chose présente un semblant de l'espace, nous devons d'abord savoir où chercher le semblant ; et cela nous est rendu possible par la compréhension des conventions, c'est-à-dire du support communicationnel à travers lequel l'objet s'offre à l'expérience esthétique. Tout ce qui est visible peut être vu esthétiquement, c'est-à-dire peut être contemplé dans l'intention de découvrir ses qualités esthétiques. Si nous cherchons les qualités esthétiques d'un tableau en inspectant sa face de devant plutôt que son dos, ce n'est pas parce que le dos serait dépourvu de qualités esthétiques, mais plutôt parce que les conventions de la peinture nous invitent à regarder l'endroit plutôt que l'envers. Même si le dos d'un tableau lui semble plus intéressant que sa face antérieure, le directeur du musée est néanmoins obligé d'accrocher la toile de manière conventionnelle, c'est-à-dire à l'endroit. C'est le support communicationnel qui nous indique ce dont il faut faire l'expérience pour connaître l'œuvre d'art esthétique.

Le xx^e siècle a été le témoin d'une prolifération de nouveaux *médias*. Un support communicationnel nouveau

semble émerger chaque fois que de nouvelles conventions sont instituées, permettant d'isoler différemment des qualités esthétiques sur le fond de matériaux inédits ou de nouvelles machines. Ainsi, le film est devenu un support communicationnel artistique à partir du moment où sa structure physique spécifique a été utilisée pour identifier de manière inédite des qualités esthétiques. Le réalisateur de cinéma est devenu un artiste à partir du moment où il a cessé d'enregistrer les créations des auteurs dramatiques et a découvert que le film dispose de ressources créatrices qui font défaut au théâtre. Les qualités esthétiques qui peuvent être celles d'un film tourné à partir de la fosse d'orchestre et respectant la structure temporelle de la pièce théâtrale sont fondamentalement les mêmes que celles de la pièce théâtrale elle-même. Mais, dès lors que la caméra se met à filmer deux actions différentes en deux endroits différents à deux moments différents et que les images finissent par être vues au même moment et au même endroit, il est possible de mettre en œuvre des qualités esthétiques qui sont inaccessibles au théâtre : une nouvelle convention pour spécifier des propriétés esthétiques est née. Nous disons : « Regardez ce film » au lieu de : « Regardez cette pièce de théâtre. » Dans chaque cas, ce que vous recherchez est déterminé par les conventions du support communicationnel. [...]

4. *Arts et œuvres.* L'esthétique s'est servie des conventions des médias pour classer et identifier les œuvres d'art, mais sa vision de la nature de l'art ne reconnaît pas de manière adéquate la structure totalement conventionnelle à l'intérieur de laquelle les œuvres d'art se situent. Cela est dû au fait que l'esthétique a tendance à voir les médias comme des sortes de substances (peinture, bois, pierre, son, etc.) plutôt que comme une trame de conventions.

L'intérêt qu'elle porte aux entités perceptuelles amène l'esthétique à exalter et à examiner l'« œuvre d'art », ainsi qu'à détourner son attention presque totalement de la multiplicité des autres aspects de cette activité culturelle complexe que nous appelons « art ». En d'autres termes, pour l'esthétique, l'art est fondamentalement une classe d'objets, les œuvres d'art, objets qui sont les sources de l'expérience esthétique. Parler de l'art revient à parler d'un ensemble d'objets. Définir l'art revient à définir les conditions d'appartenance à cette classe. Ainsi, fréquemment, les discussions esthétiques concernant la question : « Qu'est-ce que l'art ? » aboutissent rapidement à la question : « Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? », comme si l'identité des deux questions allait de soi. Et pourtant il s'agit de deux questions différentes.

Pour savoir si un objet est une œuvre d'art, il faut examiner la pratique artistique. L'art est, comme la philosophie, un phénomène culturel, et toute œuvre d'art

particulière dépend largement de son contexte artistique et culturel pour la transmission de son message. *L.H.O.O.Q.* rasée ressemble autant à *La Joconde* que n'importe quelle reproduction, mais sa signification artistique est radicalement différente. De même que je serai incapable de vous dire ce que signifie *rot*, à moins que vous ne me précisiez s'il s'agit d'un mot anglais ou d'un mot allemand, je ne puis expliquer la signification d'une peinture sans la situer dans un contexte artistique. L'effet de choc que provoqua *L'Olympia* de Manet n'existe pratiquement plus pour le public moderne, même si on peut le reconstruire en étudiant la société dans laquelle le tableau a été créé. Même une question aussi banale que celle de savoir ce qu'un tableau représente ne saurait trouver de réponse indépendamment d'une prise en compte des conventions de dépeintion adoptées. Ce sont les conventions représentationnelles qui décident si une tache de peinture plus petite sur la toile est une personne plus petite ou une personne plus éloignée, ou autre chose. Le préjugé, moribond aujourd'hui, contre une grande partie de l'art « non réaliste » du passé est dû à une erreur de jugement fondée sur des standards qui sont étrangers à cet art, à savoir ceux de notre culture actuelle.

Ainsi, tenter de définir l'« art » en définissant l'« œuvre d'art », c'est un peu comme si on tentait de définir la philosophie en disant ce qu'est un livre de philosophie. Une œuvre d'art ne saurait mener une existence isolée comme simple membre d'un ensemble. L'appartenance à un ensemble ne correspond pas à la structure de cette activité humaine que nous appelons « art ». La supposition selon laquelle on peut aborder le problème de la définition de l'art en tentant de l'expliquer comme relation d'appartenance à une classe d'entités n'est qu'un préjugé de l'esthétique qui sous-estime la structure culturelle de l'art afin de pouvoir privilégier les objets perceptifs. Mais même *La Joconde*, paradigme par excellence d'une œuvre esthétique, est une entité de part en part culturelle : sa signification artistique et esthétique est garantie par des

¹⁶ Voir Allan Tormey, « Aesthetic Rights », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 32, 1973, p. 163-170.

forces culturelles, et non pas par les forces chimiques qui permettent à la peinture de rester matériellement intacte pendant un certain laps de temps.

Au fur et à mesure que les *média* ont proliféré, les impératifs esthétiques impliqués par leurs conventions se sont affaiblis. Au XX^e siècle, l'art est devenu de plus en plus non esthétique, forçant les conventions des *média* au point que leurs frontières commencent à s'effacer. Il existe des œuvres d'art qui sont présentées comme des « multi-*média* » ; d'autres (comme celles de Duchamp) ne peuvent trouver de place dans aucun support communicationnel. Le concept de support communicationnel a été inventé par la pensée esthétique afin d'expliquer l'identité des œuvres d'art qui s'articulent autour de qualités esthétiques. Dès lors que l'art met en question les dictats de l'esthétique, il abandonne les conventions des *média*. Voyons pourquoi.

L'art hors de l'esthétique

L'art n'a pas besoin d'être esthétique. C'est ce que *L.H.O.O.Q.* *rasée* démontre graphiquement : elle réduplique l'apparence de *La Joconde* tout en la privant de sa valeur esthétique. Les deux œuvres ont exactement le même aspect, mais sont complètement différentes. La blague osée qu'est *L.H.O.O.Q.* *rasée* représente une humiliation pour *La Joconde*. Et, bien que son apparence originale soit restituée, elle ne retrouve pas son statut initial. Duchamp s'est borné à ajouter une moustache et une barbiche, mais en les supprimant il a fait disparaître du même coup *l'aura* formée par les qualités esthétiques — il a montré qu'elles n'étaient qu'un simple revêtement artistique conventionnel qui restait attaché à la moustache et à la barbiche lorsque celles-ci furent enlevées, comme de la peinture adhérente à un ruban adhésif qu'on arrache d'une surface. L'image originale demeure intacte, mais elle est en quelque sorte « littéralisée » : sa fonction dans la « pièce » de Duchamp est simplement de dénoter *La*

Joconde. *L.H.O.O.Q.* a un aspect irrespectueux, tel un graffiti griffonné sur un chef-d'œuvre. Son effet est fondé sur le fait que nous voyons à la fois *l'aura* esthétique et sa violation impudente. Mais lorsque *L.H.O.O.Q.* *rasée* restitue l'apparence du tableau de Léonard, le chef-d'œuvre est ironiquement ridiculisé une deuxième fois, puisque sa dignité esthétique, qui avait fondé le statut de transgression de *L.H.O.O.Q.*, disparaît à son tour. La première « pièce » se moque de *La Joconde*, la seconde la démolit à travers le processus de sa « réinstauration ». *L.H.O.O.Q.* *rasée* réindexe l'œuvre d'art de Léonard comme si elle était dérivée de *L.H.O.O.Q.*, ce qui inverse l'ordre temporel et « littéralise » l'image, supprimant ses qualités esthétiques. Vue sous la forme de *L.H.O.O.Q.* *rasée*, l'image de Léonard est privée de sa force artistique et esthétique — elle semble presque vulgaire lorsque, ainsi profanée, elle fait le tour du monde. Cela est dû au fait qu'elle est placée dans un contexte où ses propriétés esthétiques sont non pertinentes et où sa « personnalité » artistique est réduite à ce qui n'est qu'une toile enduite de peinture parmi d'autres.

J'ai déjà fait remarquer qu'on peut connaître *L.H.O.O.Q.* sans en avoir une expérience directe, c'est-à-dire en passant simplement par une description. L'œuvre de Duchamp partage cette caractéristique avec beaucoup de produits artistiques récents, qui évitent de lier leur problématique à des *média* spécifiques. Lorsque Mel Bochner trace des lignes mesurant les degrés d'un arc sur le mur d'une galerie, leur fonction est de communiquer des informations et non d'offrir du plaisir esthétique. Il en est de même des cartes postales d'On Kawara intitulées *I Got up*, qui se bornent à noter l'heure à laquelle il s'est levé tel ou tel jour¹⁷. Les choses qu'il faut voir, les expériences qu'il faut faire pour arriver à connaître une œuvre de ce genre sont, contrairement à ce qui se passe pour l'art esthétique, accessibles à des tests intersubject-

¹⁷ Voir Ursula Meyer, *Conceptual Art*, New York, 1972.

tifs : c'est pour cette raison que la description d'une œuvre d'art peut dans certains cas réussir à communiquer l'œuvre elle-même.

Lorsque Duchamp écrivit « L.H.O.O.Q. » en dessous de l'image de *La Joconde*, il ne voulait pas démontrer ses aptitudes de calligraphe. La beauté d'une écriture dépend des propriétés esthétiques des lignes tracées. Mais la signification d'une phrase manuscrite est fonction de la manière dont les traits correspondent à la structure d'un alphabet. L'esthétique soutient que la signification artistique doit être conçue selon le premier type de relation entre le sens et les traits, et non selon le second. Elle identifie faussement l'expérience des qualités esthétiques à la substance de l'art. Or, ce qui est remarquable dans le cas de l'art, même lorsqu'il est esthétique, ce n'est pas la beauté (ou quelque autre qualité esthétique) comme telle, mais le fait qu'elle soit une création humaine articulée à travers un support de communication.

Le défaut essentiel de l'esthétique est qu'elle ne tient pas compte du fait que l'aspect perceptif d'un objet est toujours en partie fonction de ce que nous y projetons et que l'art est culturellement trop dépendant pour pouvoir survivre simplement à travers l'aspect perceptif des objets. L'importance des titres inventés par Duchamp réside dans le fait qu'ils attirent notre attention sur l'environnement culturel qui est capable soit de renforcer, soit d'éteindre le statut esthétique d'un objet. Les titres de Duchamp ne nomment pas des objets : ils dotent en quelque sorte les choses de manches par où on peut les saisir. Ils attirent l'attention sur le cadre artistique à l'intérieur duquel les œuvres d'art sont indexées par leurs titres et par d'autres moyens. La culture contamine l'œuvre.

De larges secteurs de l'art ont choisi d'articuler leurs messages à travers le support communicationnel d'un espace esthétique, mais il n'existe pas de raison *a priori* en vertu de laquelle l'art devrait se borner à créer des objets esthétiques. L'artiste peut choisir un espace sémantique plutôt qu'un espace esthétique, de telle sorte que la

signification artistique n'est plus incarnée dans un objet ou événement physique selon les conventions spécifiques d'un support communicationnel. C'est ce que Duchamp a prouvé en créant un art non esthétique, c'est-à-dire un art dont la signification n'est pas véhiculée par l'apparence sensible d'un objet. En particulier, la fonction de l'inscription dans *L.H.O.O.Q.* ressemble davantage à son rôle dans une phrase que dans un dessin ou une peinture¹⁸. C'est la raison pour laquelle l'apparence visuelle de la moustache et de la barbiche importe peu à l'œuvre. La première version de *L.H.O.O.Q.* avait été exécutée non pas par Duchamp mais par Picabia selon les instructions du premier, et la barbiche avait été omise. Ce serait faire preuve d'une vaine curiosité que de chercher à savoir laquelle des deux versions est meilleure ou plus intéressante du point de vue de l'aspect visuel. Le but de l'œuvre en question ne saurait être éclairci par un examen de son apparence visuelle. Elle n'est pas une union de qualités physiques et perceptuelles, à la manière d'une personne. Ses traits artistiques saillants ne dépendent pas de qualités non esthétiques, au sens où les premiers seraient incarnés dans les secondes. Les qualités esthétiques de *L.H.O.O.Q.*, de même que celles de De Kooning effacé par Rauschenberg, ne sont pas proposées par l'artiste en vue de la délectation esthétique : ce ne sont que des aspects accidentels de l'œuvre, comme son poids ou son âge. Dans la « pièce » de Duchamp, l'inscription est conçue exactement comme elle le serait dans une phrase d'un livre. Dans les deux cas nous pouvons découvrir la présence de qualités esthétiques. Mais ni le but du livre ni celui de la « pièce » de Duchamp ne sauraient être déduits de leur physionomie. Les traits de l'inscription sont utilisés pour transmettre de l'information, et non pas pour évo-

¹⁸ Il est intéressant de noter que Duchamp dit qu'il y a quatre lettres dans le titre « *L.H.O.O.Q.* ». Il y a cinq *tokens*, chacun ayant son apparence individuelle, mais seulement quatre *types* : un *type* ne possède pas d'apparence particulière.

Les conventions qui consistent à donner un titre aux œuvres d'art et à publier des catalogues facilitent la pratique de l'indexation de l'art. Il importe cependant de distinguer entre l'indexation que réalise l'artiste qui crée et celle du conservateur de musée lorsqu'il édite un catalogue. C'est le premier de ces actes qui produit de l'art : le second se borne généralement à indexer sous des rubriques plus spécifiques des choses qui sont déjà considérées comme des œuvres d'art : il les classe en œuvres produites par un artiste spécifique, ou faisant partie d'une exposition spécifique, ou appartenant à une personne ou à un musée spécifiques, etc. Faire de l'art consiste fondamentalement à isoler quelque chose (un objet, une idée...) et à dire à son sujet : « Ceci est une œuvre d'art », affirmation qui revient à la cataloguer sous la rubrique « œuvres d'art ». Il peut sembler que, de cette manière, la responsabilité des jugements artistiques incombe aux créateurs officiels de l'art, c'est-à-dire aux artistes, en sorte que le problème de déterminer ce qu'est l'art se transforme en celui de déterminer qui sont les artistes. Mais cette manière de voir les choses met une fois de plus à tort l'accent sur les entités, éclipsant la pratique artistique. Tout un chacun peut être un artiste. Être un artiste, c'est utiliser (ou peut-être inventer) des conventions artistiques pour indexer une « pièce ». Il peut s'agir des conventions d'un support de communication qui permettent d'indexer une « pièce » esthétique au moyen de son matériau non esthétique. Mais même l'artiste esthétique doit à un certain moment prendre du recul par rapport à son tableau ou à sa pièce de théâtre et dire : « Voilà ! C'est fait. » C'est ici que l'artiste s'en rapporte aux conventions fondamentales servant à indexer l'art. L'acte fondamental du faire artistique (la

« Pièce » : contre l'esthétique

quer des apparences. Par conséquent, la relation entre la signification et le matériau est ici similaire à celle qui régit le dessin d'un triangle dans un livre de géométrie.

Si une œuvre d'art est une personne, alors Duchamp l'a dévoté de son *aura* esthétique. *L.H.O.O.Q.* traite donc une personne comme un objet, cela par l'intermédiaire de la blague qui résulte des lettres si on les épelle en français. En même temps elle traite une œuvre d'art comme une « simple chose ». La présence de la moustache viole les droits esthétiques de *La Joconde* et donc viole l'œuvre d'art en tant que personne. En se moquant de ces personnes, la « pièce » de Duchamp nie son propre statut de personne.

L'esthétique est condamnée à concevoir l'œuvre d'art selon le modèle d'une personne. Certaines entités analogues à des personnes sont des œuvres d'art, mais toutes les œuvres d'art ne sont pas des personnes. Si une œuvre n'est pas une personne, qu'est-elle alors ?

Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?

Une œuvre d'art est une « pièce ». Le concept « œuvre d'art » n'isole pas une classe de personnes particulières, esthétiques. Le concept possède une fonction d'indexation dans le monde de l'art. Pour être une « pièce » d'art, il suffit qu'une chose soit indexée comme œuvre d'art par un artiste. Le simple fait de catégoriser une entité quelconque comme étant de l'art suffira. Ainsi la question : « Est-ce de l'art ? » n'a que peu d'intérêt. La question qui importe est : « Si c'en est, qu'est-ce qui s'ensuit ? » L'art est un épiphénomène qui supplombe la classe de ses œuvres.¹⁹

¹⁹ George Dickie développe une notion apparentée dans sa « théorie institutionnelle de l'art ». Voir spécialement *Art and the Aesthetic*, *op. cit.* Son idée fondamentale est que quelque chose est de l'art dès lors que cela a été baptisé de ce nom. Une des difficultés de cette conception réside dans le fait qu'elle ne prend pas en compte la spécification intensionnelle des œuvres d'art. Ce point est discuté plus loin. La notion d'« indexation » est présentée plus en détail dans « Deciding about Art », art. cité.

création de « pièces » réside dans la spécification d'une « pièce » : « La pièce est - - - - - » Déposer des pigments sur une toile — ou fabriquer n'importe quel objet — n'est qu'une des multiples manières de spécifier une œuvre d'art. Lorsque Duchamp inscrivit « L.H.O.O.Q. » en dessous de la reproduction, ou lorsque Rauschenberg effaça le De Kooning, l'œuvre ne résulta pas de leur ouvrage (de leur travail). Une œuvre d'art n'est pas forcément quelque chose qui a été travaillé ; c'est avant tout quelque chose qui a été conçu. Être un artiste ne consiste pas toujours à fabriquer quelque chose, mais plutôt à s'engager dans une entreprise culturelle qui propose des « pièces » artistiques à l'appréciation. Robert Barry organisa un jour une exposition où rien n'était exposé :

Mon exposition en décembre 1969 à la galerie Art & Project d'Amsterdam va durer deux semaines. Je leur ai demandé de verrouiller la porte et d'y clouer l'avis suivant : « Pendant l'exposition la galerie sera fermée »²⁰.

Le fait que quelqu'un puisse être un artiste simplement en qualifiant d'œuvre d'art sa radio ou son angoisse peut paraître contraire au bon sens. Cependant, le cas du peintre du dimanche qui ne montre que rarement ses tableaux à qui que ce soit n'est pas substantiellement différent. Il faut se garder de confondre la question du statut de l'art avec celle du bon art ou de l'art reconnu. Il se peut que l'amateur qui indexe sa radio ou son angoisse ne réalise qu'un acte trivial, l'absence d'effort nécessaire pour cet acte pouvant sembler être à la mesure de l'absence d'intérêt artistique du résultat. Mais le cas du peintre du dimanche qui produit d'horribles aquarelles sans le moindre intérêt artistique n'est guère différent. Malgré leurs échecs artistiques, le réalisateur occasionnel d'indexations comme le peintre occasionnel demeurent

des artistes, et les « pièces » qu'ils produisent sont des œuvres d'art, de même que le travail de fin de semestre de l'étudiant en économie est un travail en économie, quelque naïf ou mal fait qu'il soit. Pour faire une « déclaration » artistique, il suffit de produire une « pièce » ; le bon art, quant à lui, se caractérise par l'intérêt ou le caractère significatif de ce qu'il dit. Bien sûr, en général le bon art, comme les bons travaux en économie, est produit par des gens qui sont considérés en quelque sorte comme des « professionnels ». Ainsi, les termes d'« artiste » et d'« économiste » sont souvent utilisés pour se référer à des personnes qui s'adonnent à leur discipline respective avec un attachement particulier. Mais ce que font ces « professionnels » n'est pas différent de ce que font les amateurs ; la seule différence réside dans le fait que dans le premier cas l'activité est choisie comme une vocation. Cela montre que la question : « Est-ce que cette personne est un artiste? », comme la question : « Est-ce que cette chose est une œuvre d'art? », n'a guère d'importance du point de vue artistique. [...]

²⁰ Voir U. Meyer, *Conceptual Art, op. cit.*, p. 41.

procède est un simple acte d'indexation. Comme le dit Duchamp :

Un point sur lequel je veux particulièrement insister est que le choix de ces ready-mades n'a jamais été dicté par des critères de plaisir esthétique. J'ai fondé mon choix sur une réaction d'indifférence ²²visuelle, sans aucune référence au bon ou mauvais goût²³.

Le ready-made démontre que le concept d'« œuvre d'art » est un index, et il le fait en montrant qu'un objet est une œuvre d'art non pas en vertu de son apparence, mais en vertu de la manière dont il est considéré dans le monde de l'art. Le même roman peut, selon les moments, être un simple item matériel ou au contraire une œuvre d'art, selon la relation que le monde de l'art entretient avec lui. De même, une œuvre d'art ancienne peut être transformée en une œuvre d'art nouvelle sans transformation de l'apparence de la première, simplement « en créant une nouvelle idée s'y rapportant », comme l'a dit Duchamp à propos de son urinoir, le ready-made appelé *Fontaine*. On n'a pas apprécié à sa juste mesure le titre de cette pièce. Un urinoir est une fontaine, c'est-à-dire un objet fait pour libérer un jet d'eau. La raison pour laquelle la plupart des urinoirs ne sont pas des fontaines, et cela malgré leur forme, c'est que, du fait de leur emplacement et de leur utilisation, ils diffèrent d'appareils similaires que nous considérons comme des fontaines. Les objets sont structurellement similaires, mais leurs fonctions culturelles sont très différentes. Dès lors qu'un urinoir est placé dans une galerie d'art, on le voit comme une « fontaine » et comme une œuvre d'art, cela parce que le contexte a changé. Les contextes culturels dotent les objets de significations spéciales et déterminent ce qui est de l'art²³.

Timothy Binkley

Mais les contre-exemples décisifs se trouvent du côté des œuvres d'art qui doivent leur statut simplement à un acte d'indexation, comme c'est le cas pour les ready-mades de Duchamp. Les index indexent leurs items de manière intensionnelle : du fait que « l'étoile du matin » fait partie d'un index donné, on ne peut pas conclure que « l'étoile du soir » en fait partie également, bien que les deux expressions dénotent le même objet. A des fins de démonstration, on pourrait même imaginer que le support de *L.H.O.O.Q.* soit le même objet physique que celui de *La Joconde*. Dans ce cas, on aurait un seul objet spécifié extensionnellement, mais deux objets spécifiés intensionnellement. Cette possibilité a été suggérée par Rauschenberg, puisque les seuls éléments importants qu'il a changés en effaçant le dessin de De Kooning étaient des qualités esthétiques. Pour compléter son cycle à la manière de Duchamp, il devrait acheter un De Kooning et l'exposer dans son prochain accrochage sous le titre *De Kooning non effacé*. Le fait important est que les œuvres d'art sont identifiées intensionnellement et non pas extensionnellement. Si *L.H.O.O.Q. rasée* et *La Joconde* sont des œuvres d'art différentes, ce n'est pas parce qu'il s'agit d'objets distincts, mais parce qu'elles expriment des idées différentes. Elles sont spécifiées comme deux « pièces » différentes dans le champ de la pratique artistique.

C'est la pratique du ready-made qui démontre qu'une œuvre d'art est une pièce et non pas une personne. On sait que Duchamp a sélectionné des objets communs et les a transformés en œuvres d'art simplement en les indexant comme œuvres d'art. Parfois, cette transformation était accompagnée de cérémonies explicites d'indexation, consistant par exemple à dater et signer une œuvre, à lui donner un titre, à la faire entrer dans une exposition. Mais dans tous les cas ce qui différencie le ready-made comme œuvre d'art de l'objet tout fait (*ready made*) d'où il

²² Marcel Duchamp, *op. cit.*, p. 89.

²³ Arthur Danto soutient une conception du même genre dans « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, vol. 61, 1964, p. 571-584 ; trad. fr. « Le monde de l'art », in Danielle Lories (ed. et trad.), *Philosophie analytique et esthétique, op. cit.*, p. 183-198. Je remercie Lars Aagaard-Mogensen, Linda Ashley et Monroe Beardsley pour les remarques utiles qu'ils ont formulées à propos des versions antérieures de ce travail.

On a fait remarquer que si *Fontaine* a été acceptée comme une œuvre d'art, c'est uniquement parce que Duchamp avait déjà acquis un statut d'artiste grâce à la création d'œuvres de forme traditionnelle. Il est sans doute vrai que n'importe qui n'aurait pas pu réussir un tel coup. On ne peut pas révolutionner les conventions d'indexation si on ne jouit pas déjà d'une certaine réputation dans le monde de l'art. Cela ne signifie cependant pas que la « pièce » de Duchamp n'est que de l'art marginal et que quoiconque désirerait suivre son exemple et procéder à des indexations devrait d'abord devenir peintre. Lorsque Duchamp réalisa sa première œuvre non esthétique, les conventions d'indexation des œuvres d'art étaient *grosso modo* celles liées aux différents *médias* esthétiques : faire une œuvre d'art revenait à articuler entre eux les différents éléments relevant d'un support communicationnel spécifique. Duchamp ne s'est pas borné à proposer des exceptions par rapport à ces conventions, il a institué une convention nouvelle, la convention d'indexation qui légitime l'art non esthétique, bien qu'il serait sans doute plus juste de dire qu'il a *mis à nu* la convention esthétique, dans la mesure où celle-ci conditionne l'usage des *médias* qui ne sont qu'autant de manières spécifiques d'indexer des qualités esthétiques. Quoi qu'il en soit, dès lors que la nouvelle convention est instituée, n'importe qui peut s'en servir avec autant de facilité que de celle de l'indexation esthétique. Comme le peintre du dimanche, le réalisateur occasionnel d'indexations peut s'en donner à cœur joie.

Le legs de Duchamp

Parce que Duchamp était un homme spirituel doué de beaucoup d'humour, il était facile au début d'écarter son art, ou du moins de se tromper à son égard. Pourtant, le fait qu'un art soit drôle ne veut pas dire qu'il soit trivial. Avec Duchamp, l'art s'est révélé ouvertement comme une pratique. Ainsi, son « Grand Verre »²⁴, dont la signification est inaccessible à quiconque se borne à scruter l'objet physique en question, est le premier monument d'un art de l'esprit.

Ce genre d'art est un développement de l'histoire et non pas une anomalie. Son origine se trouve probablement dans ce que Clément Greenberg appelle le « modernisme », dont le trait caractéristique réside dans l'autocritique. L'évolution de l'art a été telle que, comme la philosophie, il a atteint un stade où un acte critique à propos de la discipline (ou une partie de la discipline) peut faire partie intégrante de la discipline elle-même. Une fois embarqué dans l'auto-analyse, l'art a pris conscience du fait que son domaine est beaucoup plus vaste que le champ délimité par la création d'objets esthétiques. C'est une pratique, ce qui explique pourquoi des blagues à propos de l'art peuvent faire partie de l'art, de la même manière que des blagues au sujet de la philosophie font partie de la philosophie. Les tentatives de caractérisation de la pratique de l'art sont à peu près aussi profitables et utiles que celles de la philosophie. Vouloir définir l'art n'est probablement pas un but très intéressant. Une œuvre d'art est une « pièce » indexée à l'intérieur des conventions de la pratique artistique, et le fait qu'elle soit une œuvre d'art n'est pas déterminé par ses propriétés, mais par sa localisation dans le monde de l'art. Ses propriétés sont

²⁴ Il s'agit de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (N.d.T.).

utilisées pour dire *ce qui est* telle ou telle œuvre dans sa particularité.

Si l'art doit être esthétique, alors les instruments dont on se sert pour indexer des œuvres d'art doivent relever des *médias*, qu'ils soient purs ou mélangés. Selon cette convention, faire une œuvre d'art revient à utiliser un support de communication pour telle ou telle qualité physiques littérales et des qualités esthétiques créées. De ces rapports naît une « personne » esthétique.

L'esthétique traite de l'expérience esthétique, non de l'art. N'importe quoi, de la musique aux mathématiques, peut être vu esthétiquement. C'est là le fondement de l'intérêt traditionnel de l'esthétique pour la beauté, une qualité qu'on trouve à la fois dans l'art et la nature. L'esthétique traite de l'art et d'autres choses sous la rubrique de l'expérience esthétique. Inversement, tout art n'est pas esthétique. Considérant que son union avec l'esthétique est un mariage forcé, l'art cherche des significations au-delà des apparences de surface. Le réalisateur d'indexations crée avec des idées. Les instruments d'indexation sont des langages d'idées, même lorsque les idées sont esthétiques.