

musique atonale, art conceptuel, non-fiction novel, happenings, multi-medias, etc.), de déborder ses limites et de bousculer ses catégories. La radicalité de cette démarche a contribué à réveiller une discipline quelque peu engourdie dans des conceptions héritées de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le mythe classico-romantique d'un Système des Beaux-Arts établi dans ses frontières extérieures et intérieures n'a pas résisté à cet ébranlement, ni l'utopie d'une définition essentialiste de l'œuvre d'art, du poème ou de la fiction. De fait, l'autre trait commun à l'ensemble de ce recueil est sans doute son caractère hypothétique et relativiste, et le sentiment partagé que les critères, ou, comme préfère dire un de ses auteurs, les « symptômes » de la relation artistique, ne sont pas de l'ordre de la substance, mais de l'usage, de la circonstance et de la fonction : non du quoi mais du quand, du comment, du pour quoi faire. Cette révolution copernicienne renverse aussi les termes du rapport, évoqué plus haut, entre création et réception, ou du moins il dévectorise leur échange : il n'y a d'œuvre qu'à la rencontre active d'une intention et d'une attention. L'art aussi est pour tous une pratique.

Gérard Genette.

George Dickie

## Définir l'art \*

La tentative de définir le terme « art » en spécifiant ses conditions nécessaires et suffisantes est une entreprise qui remonte très loin. La première définition — la théorie de l'imitation — semble avoir plus ou moins satisfait tout le monde jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, en dépit de difficultés qui, aujourd'hui, nous semblent évidentes. Depuis que la théorie expressive de l'art a rompu le charme de la théorie de l'imitation, il y a eu une cascade de définitions de l'art prétendant mettre en lumière ses conditions nécessaires et suffisantes. Il y a quinze ans environ, plusieurs philosophes — inspirés par les propos de Wittgenstein concernant les concepts — commencèrent à soutenir que l'art ne possède pas de telles conditions. Jusqu'à peu encore cet argument convainquait tant de philosophes que le flot de définitions avait pratiquement cessé. Bien que je m'apprête à tenter de montrer que le terme « art » peut être défini, l'affirmation qu'il ne peut pas l'être a eu le très grand mérite de nous obliger à sonder davantage le concept d'art. Pour de multiples raisons, l'ensemble des définitions plates et superficielles qui ont été proposées sont bien évidemment à rejeter. On peut considérer les tentatives traditionnelles pour définir le terme « art », en commençant par la théorie de l'imitation, comme la première phase, et l'affirmation selon laquelle la notion ne

\* Publié originellement sous le titre « Defining Art II », dans Matthew Lipman, *Contemporary Aesthetics*, Boston, Allyn & Bacon Inc., 1973 ; inédit en français.

saurait être définie comme la deuxième. Je me propose d'inaugurer la troisième par une définition du terme qui évite les inconvénients des définitions traditionnelles et prenne en compte les résultats des analyses plus récentes.

Les tentatives traditionnelles pour établir une définition ont parfois été victimes de traits marquants mais accidentels de certaines œuvres, traits caractéristiques de l'art à un stade particulier de son développement historique. Par exemple, très récemment encore, les choses clairement identifiables comme œuvres d'art étaient, soit des objets manifestement représentationnels, soit des objets supposés l'être. Les peintures et les sculptures l'étaient de manière évidente, et on pensait généralement que la musique elle aussi devait l'être en un certain sens. La littérature était « représentationnelle » au sens où elle décrivait des scènes familières de la vie. Il était donc tentant de penser que l'imitation était l'essence de l'art. La théorie de l'imitation se concentrait sur une propriété relationnelle manifeste des œuvres d'art, à savoir la relation entre l'art et le sujet traité. Le développement de l'art non figuratif a montré que l'imitation n'est même pas toujours une propriété concomitante de l'art, et encore moins une propriété essentielle.

La théorie concevant l'art comme une expression d'émotions se concentrait sur une autre propriété relationnelle des œuvres, leur rapport avec l'artiste. Comme certains philosophes l'ont soutenu récemment, la théorie de l'expression s'est révélée inadéquate, ceci dans les multiples formes qu'elle a revêtues et dans toutes les définitions proposées les unes à la suite des autres. Cependant, même si aucune des définitions proposées par les deux conceptions n'est satisfaisante, les théories de l'imitation et de l'expression peuvent nous fournir une indication. Ainsi que nous l'avons constaté, toutes les deux ont traité comme essentielles des propriétés *relationnelles* de l'art. Or, il apparaîtra que les deux caractéristiques qui définissent l'art sont effectivement des propriétés relationnelles, dont une extrêmement complexe.

## I

La plus célèbre négation de la possibilité de définir le terme « art » se trouve dans l'article de Morris Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique<sup>1</sup> ». La conclusion de Weitz repose sur deux arguments qu'on peut appeler l'« argument de généralisation » et l'« argument de classification ». En énonçant l'« argument de généralisation », Weitz distingue, de manière tout à fait correcte, entre le concept générique de *l'art* et ses divers sous-concepts tels la tragédie, le roman, la peinture et d'autres. Ensuite, il avance un argument qui prétend démontrer que le sous-concept *roman* est ouvert, c'est-à-dire que les membres de la classe des romans ne partagent aucune caractéristique essentielle ou définitoire. Puis il affirme, sans fournir d'autre argument, que ce qui est vrai des romans l'est également de tous les autres sous-concepts de l'art. La généralisation à partir d'un sous-concept à tous les autres peut être ou ne pas être justifiée, mais je n'examinerai pas ici ce problème. Ce que je mets en question en revanche, c'est l'affirmation supplémentaire de Weitz — qu'il avance également sans fournir d'argument — selon laquelle le concept générique de *l'art* est un concept ouvert. Tout ce qu'on peut dire au sujet de sa conclusion concernant le sens générique du terme c'est qu'elle n'est pas motivée. Il se pourrait fort bien que tous les sous-concepts de l'art ou quelques-uns d'entre eux soient ouverts, et que néanmoins le concept générique de l'art soit fermé. Il serait donc possible que tous les sous-concepts de l'art ou certains d'entre eux, tels le roman, la tragédie, la sculpture, la peinture et d'autres, fussent dépourvus de conditions nécessaires et suffisantes, sans que ceci empêchât le terme

1. « The Role of Theory in Aesthetics », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956, p. 27-35 ; trad. fr. in Danielle Lories (éd. et trad.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988, p. 27-40.

« œuvre d'art » — le genre commun de tous les sous-concepts — de pouvoir être défini par des conditions suffisantes et nécessaires. Il se peut qu'il n'existe pas de caractéristiques communes à toutes les tragédies qui les distingueraient, par exemple, des comédies à l'intérieur du domaine de l'art, mais cela n'empêche pas que les œuvres d'art puissent avoir en commun des caractéristiques qui les distinguent du non-art. Rien ne s'oppose à l'existence d'une relation genre fermée/espèces ouvertes. Weitz lui-même a donné récemment un exemple similaire (quoique inversé) d'une telle relation genre-espèce. Il soutient que *jeu sportif* (le genre) est un concept ouvert, mais que *major league baseball* (une espèce) est un concept fermé<sup>2</sup>. Son deuxième argument, l'« argument de classification », se propose de montrer que même l'artefactualité n'est pas une propriété nécessaire de l'art. Sa conclusion est quelque peu provocante, parce que les philosophes tout comme les non-philosophes tenaient généralement pour assuré qu'une œuvre d'art était nécessairement un artefact. Son argument se réduit à dire que parfois nous avançons des affirmations du genre : « Ce morceau de bois de dérive est une jolie sculpture » ; comme de telles affirmations sont parfaitement intelligibles, il s'ensuit que certains non-artefacts, par exemple tels bois de dérive, sont des œuvres d'art (des sculptures). Autrement dit, une chose n'a pas besoin d'être un artefact pour pouvoir être correctement classée comme œuvre d'art. Je tenterai plus loin de réfuter cet argument.

Récemment, Maurice Mandelbaum a soulevé un problème ayant trait en même temps à la célèbre affirmation de Wittgenstein que le concept de « jeu » ne peut pas être défini et à la thèse de Weitz concernant l'art<sup>3</sup>. Il lance un

2. Lors d'une conférence donnée en 1970 à l'occasion d'un symposium à l'université d'État du Kansas.

3. « Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts ». *American Philosophical Quarterly*, 1965, p. 219-228 ; rééd. dans Morris Weitz (éd.), *Problems in Aesthetics*, Londres, 1970, 2<sup>e</sup> éd., p. 181-197.

défi à tous les deux, en leur reprochant d'avoir été concernés uniquement par ce qu'il appelle les caractéristiques « apparentes » (*exhibited*) et d'avoir par conséquent échoué à prendre en considération les aspects non apparents — c'est-à-dire relationnels — des jeux et de l'art. Par caractéristiques « apparentes » Mandelbaum désigne des propriétés faciles à percevoir, comme le fait que certain genre de jeu utilise une balle, qu'une peinture possède une composition triangulaire, qu'une partie d'un tableau est de couleur rouge, ou que l'intrigue d'une tragédie comporte un renversement de fortune. Il conclut que, lorsque nous considérons les propriétés non apparentes des jeux, nous voyons qu'ils ont en commun « de pouvoir susciter [... un...] très vif intérêt non pratique chez les participants ou les spectateurs<sup>4</sup> ». Bien qu'il ne tente pas de fournir une définition du terme « art », Mandelbaum suggère néanmoins qu'à condition de prendre en compte les propriétés non apparentes de l'art on pourrait peut-être découvrir un (des) trait(s) commun(s) à toutes les œuvres, trait(s) qui constituerai(en)t une base pour sa définition.

Après avoir pris note de la suggestion inestimable de Mandelbaum au sujet de la définition, revenons à l'argument de Weitz concernant l'artefactualité. Lors d'une tentative antérieure visant à démontrer que Weitz a tort à propos de l'artefactualité et de l'art<sup>5</sup>, j'avais pensé qu'il suffirait de faire remarquer que l'expression « œuvre d'art » possède deux sens, un sens évaluatif et un sens classificatoire — que Weitz lui-même distingue dans son article comme sens évaluatif et sens descriptif du terme. L'argument que j'avais avancé à l'époque consistait à dire que si l'expression « œuvre d'art » a plus d'un sens, alors le fait que l'énoncé : « Ce bois de dérive est une jolie sculpture », soit intelligible ne prouve pas ce que Weitz veut lui faire prouver. Il devrait montrer que dans la

4. *Ibid.*, p. 185, dans l'anthologie de Weitz.

5. Il s'agit de l'article « Defining Art », *American Philosophical Quarterly*, 6, 1969, p. 253-256. (N.d.T.)

phrase en question le terme « sculpture » est utilisé au sens classificatoire, ce qu'il n'essaie pas de faire. Mon argument présupposait qu'une fois la distinction faite il serait évident que, dans cet exemple, le terme « sculpture » était employé au sens évaluatif. Richard Sclafani<sup>6</sup> a montré entre-temps que mon argument prouve uniquement que celui de Weitz n'est pas concluant, et que celui-ci peut néanmoins avoir raison même si son argument ne prouve pas l'exactitude de sa conclusion. Cependant, sur ce point particulier Sclafani a formulé un argument contre Weitz que j'adopte ici.

Sclafani montre que l'expression « œuvre d'art » a un troisième sens et que les « cas de bois de dérive » (les cas de non-artefacts) relèvent de celui-ci. Il commence par comparer une œuvre d'art paradigmatique, le *Bird in Space* de Brancusi avec un bois de dérive supposé lui ressembler étroitement à certains égards. Selon Sclafani, il nous paraît naturel de dire que le bois de dérive est de l'art et que ce qui nous motive en ce sens c'est le fait qu'il a tellement de propriétés en commun avec la pièce de Brancusi. Il nous demande ensuite de réfléchir à notre manière de caractériser le bois de dérive ainsi qu'à la direction qu'elle a prise. Si nous le considérons comme étant de l'art, c'est parce qu'il ressemble à une œuvre d'art paradigmatique ou parce qu'il partage des propriétés avec plusieurs œuvres d'art paradigmatiques. L'œuvre ou les œuvres paradigmatiques sont bien sûr toujours des artefacts ; la direction que nous suivons nous mène d'œuvres paradigmatiques (artefactuelles) à l'« art » non artefactuel. Sclafani interprète ceci de manière tout à fait correcte comme indication qu'il y a un sens premier, paradigmatique, de l'expression « œuvre d'art » (mon sens classificatoire) et un sens dérivé ou second, dont relèvent les « cas de bois de dérive ». D'une certaine façon Weitz a raison

6. « Dickie on Defining Art », à paraître dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* ; voir aussi son article « Art and Artfactuality », *Southwestern Journal of Philosophy*, automne 1970.

de dire que le bois de dérive est de l'art, mais il a tort de conclure que l'artefactualité n'est pas nécessaire pour qu'il y ait de l'art (au sens premier du terme).

L'expression « œuvre d'art » a donc au moins trois sens différents : le sens premier ou classificatoire, le sens second ou dérivé et le sens évaluatif. Il se peut que dans la plupart des emplois de l'énoncé du bois de dérive, donné comme exemple par Weitz, les sens dérivé et évaluatif soient à l'œuvre tous les deux : le sens dérivé si le bois de dérive a en commun un certain nombre de propriétés avec une œuvre d'art paradigmatique, et le sens évaluatif si les propriétés communes sont considérées comme précieuses par le locuteur. Sclafani indique un cas où seul le sens évaluatif est opérant, à savoir lorsque quelqu'un dit : « Le gâteau de Sally est une œuvre d'art ». Dans la plupart des emplois d'un tel énoncé, l'expression « œuvre d'art » signifie simplement que son référent possède des qualités précieuses. Il est vrai qu'on peut imaginer des contextes dans lesquels le sens dérivé pourrait s'appliquer à des gâteaux. (Étant donné la situation présente de l'art, il n'est même pas difficile d'imaginer des gâteaux auxquels le sens premier du terme « art » puisse être appliqué.) Dans un énoncé du genre : « Ce Rembrandt est une œuvre d'art », le sens classificatoire et le sens évaluatif seraient présents tous les deux. L'expression : « Ce Rembrandt » transmettrait l'information que son référent est une œuvre d'art au sens classificatoire, l'affirmation : « est une œuvre d'art » ne pouvant alors être raisonnablement comprise qu'au sens évaluatif. Enfin, parlant d'un coquillage, ou d'un autre objet naturel qui aurait quelque ressemblance avec un visage humain, mais sans présenter d'autre intérêt, on pourrait dire : « Ce coquillage (ou autre objet naturel) est une œuvre d'art. » Dans ce cas on utiliserait uniquement le sens dérivé.

Nous énonçons souvent des phrases où l'expression « œuvre d'art » est utilisée au sens évaluatif, en l'appliquant aux objets naturels aussi bien qu'aux artefacts. Nous parlons un peu moins souvent d'œuvres d'art au sens

dérivé. Quant au sens classificatoire d'« œuvre d'art », qui indique simplement qu'une chose appartient à une catégorie donnée d'artefacts, il apparaît très peu souvent dans notre discours. Si nous énonçons rarement des phrases dans lesquelles nous employons le sens classificatoire, c'est parce qu'il s'agit d'une notion tellement fondamentale : nous nous trouvons rarement dans une situation où nous devons nous demander si un objet est une œuvre d'art au sens classificatoire du terme. En général nous savons immédiatement si un objet est une œuvre d'art, de sorte qu'il n'est pas nécessaire de dire, dans une perspective classificatoire : « Ceci est une œuvre d'art. » Il se peut cependant que certains développements récents de l'art, tels la sculpture à partir de déchets (*junk sculpture*) et l'art utilisant des objets trouvés (*found art*), imposent parfois l'emploi de tels énoncés. Mais même si nous ne parlons pas souvent de l'art dans cette perspective, le sens classificatoire des termes est un concept fondamental qui structure et guide notre réflexion sur le monde et ses contenus.

## II

Il est clair maintenant que l'artefactualité est une condition nécessaire (disons le *genre proche*) du sens premier de la notion d'art. Cependant, c'est là un fait qui ne paraît pas très surprenant, et si Weitz et d'autres ne l'avaient pas nié, il ne serait même pas très intéressant. Il est clair également que la question ne se réduit pas à l'artefactualité et que, pour obtenir une définition satisfaisante du terme « art », il faut encore déterminer une autre condition nécessaire (la *différence spécifique*). Tout comme l'artefactualité, la deuxième condition est une propriété non apparente, mais elle s'avère être aussi compliquée que l'artefactualité est simple. La tentative de découvrir et de déterminer la deuxième condition de l'art nécessitera un examen de l'intrication complexe du monde

de l'art. W. E. Kennick<sup>7</sup> considère comme inefficace le genre d'approche qui sera la nôtre ici et qui suit la direction indiquée par Mandelbaum. Il conclut que « la tentative de définir l'art en termes de ce que nous faisons avec des objets donnés est tout autant vouée à l'échec que toutes les autres ». Il essaie d'étayer cette conclusion par le fait que les anciens Égyptiens ont enfermé des peintures et des sculptures dans des tombes, et par d'autres faits de ce genre. L'argument de Kennick présente deux points faibles. D'abord, le fait que les anciens Égyptiens aient enfermé des peintures et des sculptures dans des tombes n'implique pas qu'ils les considéraient d'une manière qui diffère de la nôtre. Il se peut qu'ils les aient posées en cet endroit afin qu'elles soient appréciées par les morts, ou simplement parce qu'elles appartenaient au défunt, ou pour toute autre raison. La pratique égyptienne ne prouve pas l'existence d'une différence radicale entre leur conception de l'art et la nôtre, différence qui rendrait impossible une définition valable pour les deux. En deuxième lieu, il n'est pas nécessaire de supposer que notre conception de l'art est la même que celle des anciens Égyptiens. Il suffirait d'arriver à déterminer les conditions nécessaires et suffisantes pour le concept d'art qui est le nôtre (c'est-à-dire celui de nous autres Américains contemporains, Occidentaux contemporains, ou Occidentaux depuis la constitution du système des arts au, ou autour du, XVIII<sup>e</sup> siècle — je ne sais pas où se situe la limite exacte de ce « nous »). En dépit de Kennick, il est très probable que nous découvriions la *differentia* de l'art en analysant « ce que nous faisons avec certains objets ». Bien sûr, rien ne garantit que n'importe quoi de ce que nous pourrions faire — ou de ce qu'un ancien Égyptien aurait pu faire — avec un objet d'art permette d'éclairer le concept d'art. Tout *faire (doing)* ne nous révélera pas ce que nous cherchons.

Bien qu'il n'essaie pas de donner une définition du

7. « Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? », *Mind*, 1958, p. 330.

terme « art », Arthur Danto, dans son article provocant, « The Artworld », a suggéré la direction à suivre lors d'une telle tentative<sup>8</sup>. Réfléchissant sur l'art et son histoire en liaison avec certains développements actuels, tels les *Boîtes Brillo* de Warhol et le *Lit* de Rauschenberg, Danto écrit : « Voir quelque chose comme de l'art requiert quelque chose que l'œil ne peut discerner — une atmosphère de théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art : un monde de l'art<sup>9</sup>. » Cette réflexion stimulante a bien sûr besoin d'être élucidée, mais il est clair que, en parlant de « quelque chose que l'œil ne peut pas discerner », Danto est d'accord avec Mandelbaum sur l'importance majeure de certaines propriétés non apparentes lorsqu'il s'agit d'établir (*in constituting*) quelque chose comme art. Cependant, en parlant d'atmosphère et d'histoire, la remarque de Danto nous fait franchir un pas de plus que l'analyse de Mandelbaum. Elle pointe vers la structure complexe dans laquelle s'inscrivent les œuvres d'art particulières : elle fait référence à la *nature institutionnelle de l'art*.

J'emprunterai à Danto l'expression « monde de l'art » pour référer à la vaste institution sociale dans laquelle les œuvres d'art trouvent leur place. Mais une telle institution existe-t-elle ? Bernard Shaw parle quelque part de la ligne de succession apostolique s'étendant d'Eschyle à lui-même. Shaw a certainement dit cela pour faire de l'effet et pour attirer l'attention, comme il en avait la coutume, mais sa remarque contient une vérité importante. Le théâtre possède une longue tradition, une institution continue, qui trouve ses origines dans l'ancienne religion grecque ou dans d'autres institutions de la Grèce antique. Cette tradition a été très ténue à certaines époques, par moments elle a même peut-être complètement cessé

8. « The Artworld », *Journal of Philosophy*, 1964, p. 571-584 ; trad. fr. « Le monde de l'art », in Daniëlle Lories (éd. et trad.), *Philosophie analytique et esthétique*, op. cit., p. 183-198.

9. *Ibid.*, p. 580 ; trad. fr., op. cit., p. 193.

d'exister, pour renaître ensuite du souvenir qu'elle avait laissé et du besoin d'art ressenti par les hommes. Les institutions qui ont été associées au théâtre ont changé d'une époque à l'autre : à l'origine il s'agissait de la religion et de l'État grecs ; au Moyen Âge le théâtre était lié à l'Église ; plus près de nous il a été associé à l'entreprise privée et à l'État (théâtre national). Ce qui est resté constant, maintenant sa propre identité tout au long de son histoire, c'est le théâtre lui-même comme manière établie d'agir et de se comporter. Ce comportement institutionnalisé se retrouve de part et d'autre des « feux de la rampe » : les acteurs et l'auditoire à la fois sont impliqués et contribuent à former l'institution du théâtre. Les rôles des acteurs et de l'auditoire sont définis par les traditions du théâtre. Ce que l'auteur, les organisateurs et les acteurs présentent c'est de l'art et il en est ainsi parce que cela est présenté dans le cadre du monde théâtral. Les pièces sont écrites pour trouver place dans le système du théâtre et elles existent en tant que pièces, c'est-à-dire comme art, à l'intérieur de ce système. Bien entendu, je ne nie pas que les pièces existent comme œuvres littéraires, comme art, à l'intérieur du système littéraire : le système du théâtre et le système littéraire se chevauchent.

Le théâtre est un des systèmes seulement du monde de l'art. Chacun de ces systèmes a ses origines et son développement historique propres. Si nous disposons d'informations quant aux étapes ultérieures de ces développements, nous en sommes réduits aux conjectures concernant les origines des systèmes fondamentaux de l'art. (Sans doute disposons-nous d'un savoir complet concernant certains sous-systèmes ou genres qui se sont développés récemment, tels le mouvement Dada et les *happenings*.) Mais, même si notre savoir n'est pas aussi complet que nous pourrions le désirer, nous avons des connaissances substantielles au sujet des systèmes du monde de l'art tels qu'ils existent actuellement et tels qu'ils ont existé depuis un certain temps. Une caractéristique centrale commune à tous les systèmes du monde de l'art

réside dans le fait que chacun constitue un cadre pour présenter des œuvres d'art particulières. Étant donné la grande diversité des systèmes du monde de l'art, il n'est pas surprenant que les œuvres d'art n'aient pas de propriétés apparentes en commun. Si toutefois nous prenons du recul et considérons les œuvres dans leur contexte institutionnel, nous serons à même de voir les propriétés essentielles qui leur sont communes.

Le théâtre illustre de manière riche et instructive la nature institutionnelle de l'art. Mais c'est un développement dans le domaine de la peinture et de la sculpture — le dadaïsme — qui nous révèle le plus aisément l'essence institutionnelle de l'art. Duchamp et ses amis ont conféré le statut d'art à des « ready-mades » (urinoirs, portemanteaux, pelles à neige et autres choses de cette espèce) et l'analyse de ce qu'ils ont fait nous permet de prendre conscience d'un type d'action humaine qui, jusqu'à présent, est passé inaperçue et a été méconnue — l'action de conférer le statut d'art à quelque chose. Bien entendu, les peintres et les sculpteurs sont engagés depuis toujours dans l'action de conférer le statut d'art aux objets qu'ils créent. Mais aussi longtemps que les objets créés étaient conventionnels eu égard aux paradigmes de l'époque à laquelle ils appartenaient, c'étaient les objets eux-mêmes et leurs fascinantes propriétés apparentes qui étaient le point de mire de l'attention, non seulement des spectateurs et des critiques, mais également des philosophes de l'art. Lorsqu'un artiste d'une époque antérieure peignait un tableau, il accomplissait un certain nombre d'actions comme, par exemple, dépeindre un être humain, faire le portrait d'un homme particulier, exécuter une commande, peindre pour vivre et ainsi de suite. Par-dessus le marché, il remplissait aussi le rôle d'agent du monde de l'art et conférait le statut d'art à sa création. Les philosophes de l'art prêtaient attention à quelques-unes seulement des propriétés dont ces diverses actions avaient pourvu l'objet créé, par exemple à ses caractéristiques représentationnelles ou expressives. Ils ignoraient complètement la pro-

priété non apparente qu'est son statut. Toutefois, lorsque les objets sont bizarres, comme dans le cas des dadaïstes, notre attention est déviée de leurs propriétés manifestes vers la considération de ces objets dans leur contexte social. Il se peut qu'en tant qu'œuvres d'art les « ready-mades » de Duchamp n'aient pas beaucoup de valeur, mais comme exemples d'art ils sont très précieux pour la théorie artistique. Je voudrais préciser que je n'affirme pas que Duchamp et ses amis ont inventé l'action de conférer le statut d'art : ils ont simplement utilisé un moyen institutionnel existant et l'ont appliqué de manière inhabituelle. Duchamp n'a pas inventé le monde de l'art, il a toujours existé.

Le monde de l'art consiste en un ensemble de systèmes : le théâtre, la peinture, la sculpture, la littérature, la musique et ainsi de suite ; chacun d'eux fournit un arrière-plan institutionnel à l'action de conférer le statut d'art à des objets appartenant à son domaine. Le nombre de systèmes qui tombent sous la conception générique de l'art est illimité, et chacun des systèmes majeurs comporte des sous-systèmes supplémentaires. Ces caractéristiques du monde de l'art lui assurent la souplesse nécessaire pour accueillir même la créativité du type le plus radical. Il est possible, bien qu'improbable, qu'un nouveau système entier, comparable à celui du théâtre, soit ajouté d'un seul coup. Ce qui est plus vraisemblable c'est qu'un nouveau sous-système s'ajoute à un système donné. Ainsi, la sculpture utilisant des déchets s'est insérée au domaine de la sculpture, les *happenings* à celui du théâtre, etc. Avec le temps de tels ajouts pourraient se transformer en systèmes complets. Ainsi la créativité radicale, l'esprit d'aventure et l'exubérance de l'art dont parle Weitz sont possibles à l'intérieur du concept d'art, même si celui-ci est fermé par les conditions nécessaires et suffisantes que sont l'artefactualité et le statut conféré. Après cette description partielle du monde de l'art, je suis en position de proposer une définition de l'expression « œuvre d'art ». Elle sera formulée en termes d'artefactualité et de statut conféré.

Cependant, afin d'éviter toute apparence de cercle vicieux, l'expression « statut d'art » n'entrera pas dans la définition. Je pense qu'une définition similaire à celle que je vais donner, mais qui comporterait l'expression « statut d'art », ne constituerait pas un cercle vicieux, mais je ne débattrai pas de cette question ici. Par ailleurs, l'expression *statut d'art* implique plusieurs choses qui doivent être distinguées et clarifiées et il vaut tout aussi bien que ceci se dégage de la définition elle-même. Une fois qu'elle aura été formulée, elle demandera encore bon nombre de clarifications.

Une œuvre d'art au sens classificatoire est 1) un artefact 2) auquel une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art) ont conféré le statut de candidat à l'appréciation.

La seconde condition de la définition utilise quatre notions, reliées entre elles de différentes manières, à savoir : 1) agir au nom d'une institution, 2) conférer un statut, 3) être un candidat, et 4) appréciation. Les deux premières notions sont si intimement liées qu'elles doivent être traitées ensemble. Je décrirai d'abord des cas paradigmatiques dans lesquels un statut donné est conféré en dehors du monde de l'art et je montrerai ensuite, ou j'essaierai au moins d'indiquer, comment des actes similaires ont lieu à l'intérieur du monde de l'art. Les exemples les plus marquants de l'action de conférer un statut sont certains actes de l'État impliquant un statut légal. Un roi qui confère le titre de chevalier, une chambre de mise en accusation qui inculpe quelqu'un, le président d'un comité d'élection certifiant qu'un tel est qualifié pour être candidat, ou encore un officier communal qui déclare deux personnes mari et femme, constituent autant de cas où une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une institution sociale (l'État) confère(nt) un statut *légal* à des individus. Le Congrès, ou une commission légalement constituée, peut conférer le statut de parc national ou de monument

historique à une région ou à un objet. Les exemples donnés paraissent suggérer que la pompe et la cérémonie sont indispensables à l'acte d'instaurer un statut légal ; il n'en est pas ainsi, bien que l'existence d'un système légal soit évidemment présumée. Par exemple, certaines juridictions autorisent le mariage par droit commun — ce qui représente un cas de statut légal acquis sans cérémonie. Lorsqu'une université confère un titre de docteur, quand on élit le président du Rotary ou lorsque l'Église déclare qu'un objet est une relique, une ou plusieurs personnes confère(nt) un statut extra-légal à des individus ou à des choses. Dans de tels cas il doit y avoir un système social qui fournisse le cadre dans lequel s'insère l'acte d'instaurer un statut, mais, comme précédemment, un cérémonial n'est pas indispensable pour établir un statut : par exemple, un individu peut sans cérémonie acquérir à l'intérieur d'une communauté le statut de sage ou d'idiot du village.

Le lecteur aura peut-être l'impression que la notion de conférer un statut à l'intérieur du monde de l'art est extrêmement vague. Il est certain qu'elle n'est pas aussi précise que dans le domaine du système légal où les procédures et les domaines d'autorité sont définis de manière explicite et sont intégrés à la loi. Ce qui dans le monde de l'art correspond à ces procédures et domaines d'autorité n'est codifié nulle part : il fonctionne au niveau d'une pratique coutumière. Néanmoins *il y a* une pratique et ce fait définit une institution sociale. Pour exister et avoir la capacité de conférer un statut, une institution sociale n'a pas besoin d'une constitution formellement établie, de fonctionnaires ou de règlements — certaines institutions sociales sont formellement établies, d'autres sont informelles. Le monde de l'art pourrait devenir une institution formalisée — peut-être que dans certains contextes politiques il l'a été jusqu'à un certain point —, mais la plupart des personnes qui s'intéressent à l'art le regretteraient probablement. Un tel fonctionnement formalisé menacerait la fraîcheur et l'exubérance de l'art. Le



noyau du monde de l'art consiste en un ensemble de personnes organisées de manière lâche, mais néanmoins liées entre elles : en font partie les artistes (c'est-à-dire les peintres, auteurs, compositeurs et ainsi de suite), les reporters de presse, les critiques écrivant dans des publications diverses, les historiens, théoriciens et philosophes de l'art, et d'autres encore. Ce sont ces personnes qui maintiennent en état de marche le mécanisme du monde de l'art, et qui, ce faisant, garantissent son existence continue. De plus, toute personne qui se considère elle-même comme membre du monde de l'art en est un de ce seul fait.

Admettons que nous ayons établi l'existence du monde de l'art, ou au moins que nous l'ayons rendue plausible : le problème qui se pose maintenant c'est de voir comment cette institution confère le statut d'art. Selon ma thèse, de manière analogue à ce qui se passe lorsqu'une personne est déclarée apte à être candidat à une fonction, qu'un couple accède au statut de mariage d'après les lois du droit commun d'un système légal, qu'un individu est élu président du Rotary ou qu'un autre accède au statut de sage à l'intérieur d'une communauté, un artefact peut acquérir le statut de candidat à l'appréciation à l'intérieur du système social qu'on peut appeler « le monde de l'art ». Comment peut-on savoir quand ce statut a été conféré ? L'accueil d'un artefact dans un musée d'art en tant qu'élément d'une exposition, la représentation d'une pièce dans un théâtre et d'autres événements de ce genre sont des signes certains que le statut d'art leur a été conféré. Bien sûr, rien ne garantit qu'on puisse toujours savoir si quelque chose est un candidat à l'appréciation, tout comme on ne peut pas toujours dire si tel ou tel individu est un chevalier ou s'il est marié. Lorsque le statut d'un objet dépend de caractéristiques non apparentes, un simple coup d'œil sur cet objet ne le révélera pas nécessairement. Bien entendu, la relation non apparente *peut* être symbolisée par un signe distinctif, un anneau de mariage par exemple, auquel cas il suffira d'un coup d'œil pour découvrir son statut.

Plus importante est cependant la question de savoir comment est conféré le statut de candidat à l'appréciation. Les exemples qu'on vient de voir — l'exposition d'un artefact dans un musée et la représentation d'une pièce dans un théâtre — semblent suggérer que la participation de plusieurs personnes est indispensable pour conférer réellement le statut. En un sens, il faut plusieurs personnes, mais, en un autre sens, une seule suffit. Un certain nombre d'individus est nécessaire pour former l'institution sociale qu'est le monde de l'art, mais une personne seule peut agir au nom de ce monde et conférer le statut de candidat à l'appréciation. En fait, beaucoup d'œuvres d'art ne sont vues que par une seule personne — celle qui les crée — et pourtant elles sont de l'art. Le statut en question peut être acquis par l'acte d'une seule personne *traitant un artefact comme un candidat à l'appréciation*. Bien sûr, rien n'empêche qu'un groupe d'individus confère ce statut, mais en général il est conféré par une personne unique, à savoir l'artiste qui crée l'artefact. Il peut être utile de comparer et de confronter la notion de « conférer le statut de candidat à l'appréciation » à la situation dans laquelle quelque chose est simplement présenté en vue d'être apprécié : espérons que ceci éclairera la notion d'« accession au statut de candidat ». Prenons l'exemple d'un marchand d'appareils sanitaires qui étale ses marchandises devant nous. Il y a une différence importante entre « exposer devant » et « conférer le statut de candidat à l'appréciation » et on peut la faire ressortir en comparant l'action du marchand avec l'acte superficiellement similaire de Duchamp consistant à faire figurer dans une exposition maintenant fameuse un urinoir qu'il avait baptisé *Fontaine*. La différence réside dans le fait que l'acte de Duchamp s'inscrivait dans le contexte institutionnel du monde de l'art tandis que l'action du marchand d'appareils sanitaires se situe en dehors de ce contexte. Le marchand pourrait agir comme Duchamp, c'est-à-dire convertir un urinoir en une œuvre d'art, mais une telle idée ne l'effleurerait probablement pas. N'oublions pas

que si *Fontaine* est une œuvre d'art, ceci n'implique pas qu'elle soit une bonne œuvre d'art, ni ne veut insinuer qu'elle en soit une mauvaise. Les canulars d'un artiste contemporain en particulier renforcent la signification du cas Duchamp et mettent en évidence un point important de la pratique d'intitulation des œuvres d'art. Dans le cas d'une de ses œuvres, Walter de Maria — dans une visée burlesque sans doute — a même été jusqu'à utiliser une procédure utilisée par beaucoup d'institutions légales et quelques autres, à savoir la procédure de la patente. Sa *High Energy Bar* (une barre d'acier inoxydable) est accompagnée d'un certificat qui donne le nom de l'œuvre et précise que cette barre est une œuvre d'art uniquement lorsqu'elle est accompagnée du certificat. Outre le fait qu'il met l'accent sur le statut d'art en le « certifiant » par un document, cet exemple fait apparaître également la signification de l'acte consistant à intituler les œuvres d'art. Un objet peut acquérir le statut d'art sans jamais avoir reçu de nom, mais le fait de le doter d'un titre indique à quiconque s'y intéresse qu'il s'agit d'une œuvre d'art. Les titres particuliers remplissent des fonctions diverses — ainsi par exemple ils aident à comprendre une œuvre ou ils permettent une identification aisée — mais tout titre quel qu'il soit (même *Sans titre*) est un signe distinctif indiquant le statut artistique.

La troisième notion contenue dans la deuxième condition de la définition est l'état de candidat : un membre du monde de l'art confère le statut de *candidat* à l'appréciation. La définition n'exige pas que l'œuvre soit effectivement appréciée, ne serait-ce que par une seule personne. Le fait est que beaucoup d'œuvres d'art, et peut-être même la plupart, ne sont jamais appréciées. Il est important de ne pas intégrer à la définition du sens classificatoire d'« œuvre d'art » des propriétés relevant de la *valeur*, telle l'appréciation effective : cela nous empêcherait de parler d'œuvres d'art non appréciées. Peut-être même serions-nous embarrassés pour traiter d'œuvres d'art mauvaises. Toute théorie de l'art doit prendre en compte certaines

caractéristiques centrales de notre manière de parler de l'art : or, il nous semble parfois indispensable de parler d'art non apprécié ou de mauvais art. D'autre part, tous les aspects d'une œuvre ne font pas partie de l'état de candidat à l'appréciation ; par exemple, en général on ne considère pas qu'il convient d'apprécier la couleur du dos d'un tableau. J'ai abordé ailleurs<sup>10</sup> — dans une tentative de fournir une analyse de la notion d'objet esthétique — la question de savoir quels aspects d'une œuvre d'art sont pertinents quant à son statut de candidat à l'appréciation. Il ne faudrait donc pas croire que la définition de la notion d'« œuvre d'art » implique l'affirmation que tous les aspects d'une œuvre sont pertinents quant à son état de candidat à l'appréciation.

La quatrième notion contenue dans la deuxième condition de la définition est celle de l'appréciation elle-même. Certains penseront peut-être que la définition se réfère à une appréciation spécifiquement *esthétique*. J'ai soutenu ailleurs<sup>11</sup> qu'il n'y a pas de raison de penser qu'il existe une perception spécifiquement esthétique. De même, je suis d'avis qu'il n'y a aucune raison de penser qu'il existe une appréciation qui serait spécifiquement esthétique. Le terme d'« appréciation » tel qu'il est employé dans la définition veut dire simplement qu'« en faisant l'expérience des propriétés d'une chose on les trouve précieuses ou valables », et ce sens du terme s'applique d'une manière tout à fait générale à l'intérieur comme à l'extérieur du domaine de l'art.

J'ai fait remarquer plus haut qu'une définition de la notion d'« art » qui ferait intervenir l'expression « statut de l'art » ne comporterait pas un cercle vicieux. La définition que j'ai proposée ne contient pas l'expression « statut de l'art », mais elle fait référence au monde de

10. « Art Narrowly and Broadly Speaking », *American Philosophical Quarterly*, 1968, p. 71-77.

11. « The Myth of the Aesthetic Attitude », *American Philosophical Quarterly*, 1964, p. 56-65 ; trad. fr. in *Philosophie analytique et Esthétique*, op. cit., p. 115-134.

*l'art*. Par conséquent, certains lecteurs auront peut-être l'impression désagréable qu'elle constitue un cercle vicieux. Il est vrai qu'en un sens elle est circulaire, mais elle ne constitue pas pour autant un cercle vicieux. Si j'avais dit, par exemple : « Une œuvre d'art est un artefact auquel le monde de l'art a conféré un statut », et si ensuite j'avais défini le monde de l'art simplement comme ce qui confère le statut d'art, alors la définition serait un cercle vicieux, parce qu'il s'agirait d'un cercle très étroit et *ne transmettant pas d'informations*. Or, j'ai consacré un espace considérable à la description et à l'analyse des complexités historiques, organisationnelles et fonctionnelles du monde de l'art, et si l'examen auquel je me suis livré est correct, le lecteur aura reçu une quantité importante d'*informations* concernant le monde de l'art. Le cercle que j'ai parcouru n'est ni étroit ni pauvre en informations. Si, en fin de compte, le monde de l'art ne peut pas être décrit indépendamment de l'art, c'est-à-dire si sa description contient des références aux historiens de l'art, aux journalistes spécialisés dans l'art, aux pièces dramatiques, aux théâtres et ainsi de suite, alors la définition au sens strict du terme est circulaire. Cependant, elle ne constitue pas un cercle vicieux parce que la description dans laquelle elle est enchâssée comporte beaucoup d'informations au sujet du monde de l'art. Il ne faut pas se fixer de manière étroite sur la définition, car il importe de voir que l'art est un concept institutionnel et ceci exige qu'on place sa définition dans le contexte de la description globale. J'ai le soupçon que le « problème » de la circularité se pose fréquemment (toujours?) lorsque des concepts institutionnels sont en jeu.

### III

Les œuvres d'art dadaïstes et des développements similaires de l'art contemporain, qui nous ont rendus attentifs à la nature institutionnelle de l'art, suggèrent plusieurs questions. D'abord, si Duchamp peut convertir

en art des artefacts comme un urinoir, une pelle à neige et un portemanteau, pourquoi des objets naturels, par exemple des bois de dérive, ne peuvent-ils pas devenir eux aussi des œuvres d'art au sens classificatoire? Je répondrai qu'ils peuvent éventuellement le devenir, à condition qu'on leur fasse subir l'un ou l'autre traitement spécifique. Une des façons de réaliser la chose en question serait de ramasser un objet naturel, de l'emporter à la maison et de l'accrocher au mur. Une autre façon serait de le ramasser et de l'intégrer dans une exposition. Soit dit en passant, nous avons présupposé plus haut que le bois de dérive auquel se réfère la phrase de Weitz (choisie comme exemple) gisait sur une plage et qu'aucune main humaine ou, du moins, aucune intention humaine ne l'avait « touché », et que pour cette raison il s'agissait d'art au sens dérivé du terme. Les objets naturels qui deviennent des œuvres d'art au sens classificatoire du terme sont transformés en artefacts sans l'aide d'outils — l'artefactualité est conférée à l'objet plutôt que de résulter d'un travail effectué sur lui. Cela signifie que les objets naturels qui deviennent des œuvres d'art acquièrent la propriété d'artefactualité en même temps que leur est conféré le statut de candidat à l'appréciation. Mais peut-être que quelque chose de semblable se produit d'ordinaire dans le cas de tableaux, de poèmes et ainsi de suite : ils en viennent à exister comme artefacts en même temps que le statut d'art leur est conféré. Bien entendu, être un artefact et être candidat à l'appréciation n'est pas la même chose — mais ce sont deux propriétés qui peuvent être acquises au même moment. De nombreux lecteurs estimeront peut-être que cette notion d'une artefactualité qui serait conférée à un objet, plutôt que de résulter d'un *travail* sur l'objet, est trop étrange pour être acceptée, et j'admets qu'il s'agit d'une conception inhabituelle. Il est possible qu'il faille élaborer une explication spéciale pour les bois de dérive *exposés* et autres cas de ce genre.

Une autre question qui est posée assez souvent en relation avec les discussions suscitées par le concept d'art,

et qui paraît spécialement pertinente dans le contexte de la théorie institutionnelle, est la suivante : « Que penser des peintures réalisées par des individus comme Betsy, le chimpanzé du zoo de Baltimore ? » Le fait d'appeler peintures les produits de Betsy ne préjuge en rien de leur statut éventuel d'œuvres d'art — simplement, il faut bien un terme pour les désigner. La question de savoir si les peintures de Betsy sont de l'art dépend de ce qu'on fait d'elles. Par exemple, il y a un an ou deux, le Field Museum of Natural History de Chicago a exposé un certain nombre de peintures réalisées par des chimpanzés et des gorilles. Nous sommes obligés de dire que ces peintures ne sont pas des œuvres d'art. Si cependant elles avaient été exposées quelques kilomètres plus loin à l'Art Institute, elles auraient été des œuvres d'art — elles auraient été de l'art si le directeur de l'Art Institute s'était engagé en faveur de ses cousins primates. Pour une grande part c'est le contexte institutionnel qui est décisif : certains contextes institutionnels se prêtent à l'acte de conférer le statut d'art, d'autres non. Bien que les peintures de Betsy restent ses peintures même si elles étaient exposées dans un musée d'art, il faut pourtant noter qu'en tant qu'*art* elles émaneraient de la personne responsable de leur exposition. Betsy serait incapable (je suppose) de se considérer elle-même comme un membre du monde de l'art et, partant, ne pourrait pas conférer le statut en question. L'art est un concept qui implique nécessairement l'intentionnalité humaine. Ces remarques ne sont pas destinées à dénigrer la valeur (y compris la beauté) des peintures de chimpanzés exposées dans des musées d'histoire naturelle ou celle des créations des ptilorinques, etc. — elles concernent la question de savoir ce qui relève d'un concept particulier.

Selon Weitz, définir le terme « art » et ses sous-concepts revient à bannir la créativité. Parmi les définitions traditionnelles du terme, certaines ont peut-être empêché la créativité (certaines définitions traditionnelles de ses sous-concepts l'ont même probablement fait), mais ce danger appartient désormais au passé. On peut facilement imagi-

ner un auteur d'antan dans la situation suivante : il a conçu et désire écrire une pièce à caractère tragique, mais dépourvue de telle ou telle caractéristique spécifique, prescrite par exemple par Aristote dans sa définition de la « tragédie » ; acculé à ce dilemme, il est intimidé et abandonnera peut-être son projet. Cependant, compte tenu de l'indifférence actuelle vis-à-vis des genres établis et vu qu'en art on réclame à cor et à cri la nouveauté, cet obstacle à la créativité a probablement cessé d'exister. Lorsque de nos jours quelqu'un crée une œuvre inédite et inhabituelle, il y a deux options : si l'œuvre est assez proche de certaines autres d'un type d'art établi, elle trouve généralement place à l'intérieur de ce type ; si elle est très différente de toutes les œuvres existantes, un nouveau sous-concept sera probablement créé. Les artistes contemporains ne sont pas facilement intimidés et ils considèrent les genres artistiques comme des repères à titre indicatif plutôt que comme des prescriptions rigides. Même si les remarques d'un philosophe pourraient avoir de l'effet sur ce que font les artistes de nos jours, la conception institutionnelle de l'art n'empêcherait certainement pas la créativité. L'exigence concernant l'artefactualité ne peut pas entraver la créativité, puisque l'artefactualité est une condition nécessaire de la créativité. Il ne peut pas y avoir d'exemple de créativité sans qu'un artefact, à quelque type qu'il appartienne, ne soit produit. La deuxième condition, celle qui concerne l'acte de conférer un statut, ne peut pas inhiber la créativité ; en fait, elle l'encourage. Comme d'après notre définition n'importe quoi peut devenir de l'art, elle n'impose pas de contraintes à la créativité.

On pourrait être tenté de dire que la théorie institutionnelle de l'art se borne à affirmer qu'« une œuvre d'art est un objet dont quelqu'un a dit " Je baptise œuvre d'art cet objet " ». D'une certaine manière, c'est bien ce dont il s'agit, ce qui ne signifie pas que l'acte de conférer le statut d'art soit chose simple. Tout comme le baptême d'un enfant a pour toile de fond l'histoire et la structure de l'Église, l'acte de conférer le statut d'art a comme toile de

fond la complexité byzantine du monde de l'art. D'aucuns trouveront peut-être étrange que dans les cas ne relevant pas de l'institution de l'art — et abordés plus haut — l'acte de conférer un statut puisse échouer dans certaines conditions, tandis qu'il ne semble pas y avoir de modalités en vertu desquelles l'acte de conférer le statut d'art pourrait être invalide. Par exemple, si un acte d'accusation est rédigé de manière incorrecte, l'accusé n'est en fait pas inculpé; en revanche, dans le monde de l'art rien de comparable ne semble être possible. Ce fait reflète simplement les différences entre le monde de l'art et les institutions légales : le système légal s'occupe d'affaires pouvant avoir des conséquences personnelles graves et ses procédures doivent refléter ce fait; le monde de l'art s'occupe d'affaires qui, bien qu'elles soient également importantes, sont de nature tout à fait différente. Le monde de l'art n'a pas besoin de procédures rigides, il admet — voire encourage — la frivolité et la fantaisie, sans perdre pour autant son but sérieux. Il vaut peut-être la peine de noter que toutes les procédures légales ne sont pas aussi rigides que les procédures judiciaires et que, dans certains cas, le fait de commettre des erreurs en conférant des statuts légaux n'est pas fatal pour ceux-ci. Un officier municipal peut commettre des erreurs en célébrant la cérémonie de mariage, mais le couple en face de lui accédera néanmoins au statut matrimonial. Cependant, s'il est impossible de commettre une erreur *en* conférant le statut d'art, il est possible d'en commettre une *du fait* de le conférer. En conférant le statut d'art à un objet, on endosse une certaine responsabilité vis-à-vis de l'objet doté du nouveau statut — si on présente un candidat à l'appréciation, on doit toujours envisager la possibilité que personne ne l'appréciera et que donc on perdra la face pour avoir conféré le statut. On *peut* faire une œuvre d'art avec l'oreille d'une truie, mais cela n'en fera pas forcément une bourse en soie.

Traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer

Timothy Binkley

« *Pièce* » :  
contre l'esthétique \*

*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<sup>e</sup> 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.