



Tracés. Revue de Sciences humaines

17 | 2009

Que faire des institutions ?

La nouvelle théorie institutionnelle de l'art

George Dickie

Traducteur : Barbara Turquier et Pierre Saint-Germier



Éditeur
ENS Éditions

Édition électronique

URL : <http://traces.revues.org/4266>

DOI : 10.4000/traces.4266

ISSN : 1963-1812

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2009

Pagination : 211-227

ISBN : 978-2-84788-193-6

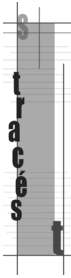
ISSN : 1763-0061

Référence électronique

George Dickie, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 30 novembre 2011, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://traces.revues.org/4266> ; DOI : 10.4000/traces.4266

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© ENS Éditions



La nouvelle théorie institutionnelle de l'art

GEORGE DICKIE

TRADUIT DE L'ANGLAIS (AMÉRICAIN) PAR BARBARA TURQUIER
ET PIERRE SAINT-GERMIER.

PRÉSENTÉ PAR PIERRE SAINT-GERMIER.

George Dickie (né en 1925 en Floride) fait partie des philosophes qui, depuis le début des années soixante, ont profondément renouvelé la philosophie de l'art anglophone en introduisant dans les discussions esthétiques la clarté et la rigueur caractéristiques de la philosophie dite « analytique »¹. Ce courant, généralement identifié sous l'appellation d'« esthétique analytique », est aujourd'hui relativement bien connu du public francophone, grâce notamment aux traductions de ses textes fondateurs dans les anthologies de Lories (2003), Genette (1992) et Cometti, Morizot et Pouivet (2005).

Outre des contributions importantes sur la notion d'attitude esthétique (1964b), sur le thème de l'évaluation de l'art (1988) ou sur l'esthétique du XVIII^e siècle (1996), George Dickie compte parmi les acteurs principaux de l'introduction de la problématique des institutions dans la philosophie analytique de l'art, et plus généralement dans l'étude de l'art². L'idée fondamentale de l'approche institutionnelle de l'art est que pour expliquer ce qui fait qu'un objet donné est ou non une œuvre d'art, il faut s'intéresser non seulement aux propriétés intrinsèques de cet objet, mais aussi, et surtout, à la place qu'il occupe au sein du contexte institutionnel fourni par ce que l'on peut appeler « le monde de l'art ».

-
- 1 Cette conférence a été publiée pour la première fois en anglais dans George Dickie, « The new institutional theory of art », *Proceedings of the 8th Wittgenstein Symposium*, n° 10, 1983, p. 57-64. Nous remercions vivement l'Austrian Wittgenstein Society et George Dickie de nous avoir donné leur accord.
 - 2 Les idées de Dickie ont en effet eu des échos en dehors du cercle de l'esthétique philosophique. Le sociologue Howard Becker, par exemple, reconnaît avoir été influencé par l'approche institutionnelle de Dickie, dans son livre *Les Mondes de l'art* (Becker, 1988).

Une définition institutionnelle de l'art apparaît pour la première fois³ sous la plume de George Dickie en 1969 dans l'article « Defining Art ». Par la suite, Dickie donne, dans l'ouvrage *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis* (1974), une formulation plus détaillée et légèrement remaniée de sa théorie de l'art. Un trait marquant de la réflexion de Dickie sur l'institution de l'art est en effet sa constante évolution. Plutôt que de défendre inlassablement la même conception de publication en publication, Dickie s'est montré très attentif aux réactions critiques suscitées par ses travaux et a régulièrement modifié sa théorie en conséquence. Après une décennie de débats consacrés à la discussion de son ouvrage de 1974, Dickie publie dans *The Art Circle* (1984) une nouvelle version de sa théorie institutionnelle de l'art. Le texte, dont nous proposons la traduction, est la transcription d'une conférence donnée à Vienne au mois d'août 1983 à l'occasion du 8th *International Wittgenstein Symposium*, où Dickie donne en avant-première un aperçu de la toute dernière version de sa théorie.

Le problème général que la théorie institutionnelle se propose de résoudre est celui de la définition de l'art : y a-t-il un ensemble de conditions nécessaires et suffisantes tel qu'un objet donné soit considéré comme une œuvre d'art, si et seulement s'il satisfait ces conditions ?

Au moment où Dickie s'empare de cette question, à la fin des années soixante, l'opinion selon laquelle le concept d'art serait indéfinissable jouissait d'une certaine popularité chez les esthéticiens de langue anglaise. Des auteurs comme Paul Ziff (1953) et Morris Weitz (1956) avaient affiché un certain scepticisme envers la possibilité de fournir des conditions nécessaires et suffisantes de l'application du concept d'art. La popularité de cette approche peut s'expliquer d'une part, par l'influence de la philosophie de Wittgenstein, et d'autre part, comme une conséquence de la difficulté qu'avaient les théories traditionnelles de l'art à rendre compte des œuvres produites par les avant-gardes du xx^e siècle et du *Pop Art* naissant. En outre, quand bien même on parviendrait à rendre compte de ces œuvres à l'aide de nouvelles théories, on voit mal comment réunir l'ensemble des productions artistiques du passé et du présent au sein d'une seule et même définition de l'art. Les théories traditionnelles avaient la particularité de construire leurs définitions autour d'une certaine propriété caractéristique des œuvres d'art. Par exemple, la théorie mimétique s'appuyait sur la propriété de représentation, la théorie formaliste sur la possession d'une forme significative, la théorie expressive sur le fait d'exprimer des états mentaux ou des émotions. Mais il est difficile, sinon impossible, d'identifier une propriété caractéristique qui soit commune à tous les objets que nous rangeons dans la classe des œuvres d'art et qui rende compte de l'unité de cette classe.

Toutefois, le scepticisme envers toute entreprise définitionnelle n'était pas la seule réponse possible à cette « crise » de la théorie. On pouvait reconnaître les difficultés des

3 Dickie, il faut le préciser, n'est pas le seul à avoir proposé à la fin des années soixante une définition institutionnelle de l'art. Contemporain de l'article de Dickie, « Defining art » (1969), T. J. Diffey affirmait explicitement la nature institutionnelle de l'art dans un article intitulé « The republic of art » (1969). Dickie reconnaît également avoir été inspiré par l'article d'Arthur Danto, « The artworld » (1964).

définitions traditionnelles, sans pour autant renoncer dans son ensemble au projet de définir l'art. D'une part, le fait que le concept d'art soit caractérisé par une grande flexibilité n'implique pas forcément que les œuvres d'art n'aient absolument aucune propriété minimale en commun. Contre Ziff et Weitz, Dickie soutient par exemple que les œuvres ont toutes en commun le fait d'être des artefacts, et que c'est là une condition nécessaire de l'art. Pour que sa thèse soit pleinement convaincante, cependant, Dickie doit montrer que les *ready-made* ou les œuvres du *found art* sont bien des artefacts, ce qui ne va pas immédiatement de soi. Autrement dit, Dickie a besoin d'une théorie de l'artefactualité. Une seconde stratégie pour contrer la thèse sceptique consistait d'autre part à attirer l'attention sur un certain type de définitions qui sont utilisées en contexte institutionnel, à savoir les définitions procédurales. Les institutions comme les États, les universités ou les clubs d'œnologie ont en effet la capacité d'attribuer des statuts aux personnes ou aux entités qui les composent. Or ces statuts ne se définissent pas par une propriété caractéristique commune, mais par une certaine procédure. Par exemple, ce qui définit le statut de président d'un État, d'une université ou d'un club d'œnologie n'est pas une propriété caractéristique de la personne considérée, mais une certaine procédure de désignation, généralement une élection. Le contexte des institutions permet donc de voir qu'il y a d'autres façons de définir un statut que par des caractéristiques communes. Une raison de l'échec des théories traditionnelles serait ainsi qu'elles cherchaient des propriétés communes là où il suffisait d'identifier une certaine procédure. En adoptant une approche institutionnelle, on pouvait donc espérer construire une théorie de l'art qui, articulée autour d'une définition procédurale, éviterait les écueils des théories traditionnelles.

Dans son livre de 1974, Dickie aboutissait ainsi à la définition suivante :

Une œuvre d'art au sens classificatoire est (1) un artefact (2) tel qu'un ensemble de ses aspects fait que le statut de candidat à l'appréciation lui a été conféré par une personne ou un ensemble de personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art). (Dickie, 1974, p. 34)

On retrouve tous les éléments d'une définition en bonne et due forme. D'abord, ce qui est défini, c'est le terme d'œuvre d'art dans son acception classificatoire, c'est-à-dire descriptive et non évaluative. Ensuite, cette définition juxtapose une condition nécessaire (1) et une condition suffisante (2), ou encore, ce qui revient au même, un genre (1) et une différence spécifiques (2). On a bien, enfin, une définition procédurale, puisque la condition suffisante (2) repose *in fine* sur l'attribution d'un statut par des agents mandatés par une institution. En vertu de cet aspect procédural, la définition peut s'appliquer en principe à toutes sortes d'objet, pourvu que ce soit un artefact et qu'il remplisse la condition (2). C'est ainsi qu'elle peut rendre compte de la plasticité de l'application du concept d'art, tout en en proposant une définition.

Cette définition de 1974 a fait couler beaucoup d'encre. De nombreuses objections ont été soulevées par les lecteurs de Dickie. Certains ont reproché à la définition d'être circulaire. La notion d'œuvre d'art, en effet, est définie à l'aide de la notion de monde de l'art. Cette notion toutefois n'est pas expliquée. Si l'on comprend le monde de l'art comme le contexte institutionnel qui entoure les œuvres d'art, alors on utilise le terme

défini (l'œuvre d'art) pour expliquer une partie de la définition (celle du monde de l'art), ce qui revient à entrer dans un cercle vicieux. D'autres objections concernaient la conception des institutions qui accompagne la théorie de Dickie. Dans son ouvrage de 1974, Dickie caractérise le monde de l'art comme un type d'institution informelle, dont le fonctionnement repose sur des règles implicites. Mais les notions de « conférer un statut » et « d'agir au nom de » qu'il utilise dans sa définition n'ont de sens que lorsqu'elles s'appliquent à des institutions particulières, et en particulier à des institutions formelles, dont le fonctionnement repose sur des règles explicites. Il y aurait donc une incohérence dans la description que Dickie donne du monde de l'art, ce qui est plutôt gênant dans la mesure où ce sont ces procédures qui définissent les œuvres d'art comme œuvres d'art.

Tel est le contexte dialectique dans lequel Dickie élabore sa « nouvelle théorie institutionnelle », dont la conférence que nous traduisons fournit un exposé synthétique.

La version de la théorie institutionnelle de l'art que j'avais élaborée en 1974 dans *Art and the Aesthetic* (1974) comportait un certain nombre de défauts, mais l'approche institutionnelle est, je pense, encore viable. Par approche institutionnelle, j'entends l'idée que les œuvres d'art sont de l'art en conséquence de la position qu'elles occupent au sein d'un cadre ou d'un contexte institutionnels. Dans un livre à paraître intitulé *The Art Circle* (1984), j'ai essayé de présenter une version revue et corrigée de cette théorie. Dans le présent article, je voudrais tenter de rendre brièvement compte de cette nouvelle version de la théorie institutionnelle de l'art.

Il faut tout d'abord préciser que la théorie de l'art que j'essaie de construire est une théorie classificatoire. Certaines théories de l'art ont tenu pour acquis qu'une œuvre d'art est forcément bonne, mais ce présupposé conduit à écarter tout ce qui dans l'art est médiocre, mauvais ou dépourvu de valeur. La classe plus vaste qui englobe les objets sans valeur, indifférents ou médiocres aussi bien que les œuvres de qualité et les chefs-d'œuvre est celle que je souhaite théoriser.

Les théories traditionnelles de l'art placent les œuvres d'art au sein de réseaux de relations simples et étroitement focalisés. La théorie mimétique, par exemple, insère l'œuvre d'art dans un réseau à trois pôles, entre l'artiste et le sujet qu'il traite ; la théorie expressive place l'œuvre d'art dans un réseau à deux pôles comprenant l'artiste et l'œuvre. La théorie institutionnelle cherche à placer l'œuvre d'art dans un réseau multipolaire, dont la complexité surpasse tout ce que les diverses théories traditionnelles ont pu envisager. Les réseaux ou contextes des théories traditionnelles sont trop « minces » pour être suffisants. La théorie institutionnelle cherche à fournir un contexte qui soit suffisamment « épais » pour remplir sa tâche. J'appellerais « cadre » d'une théorie le réseau de relations ou le contexte au sein duquel cette théorie place les œuvres d'art.

En dépit de ces réserves, je pense néanmoins que les théories traditionnelles visaient juste en ce qui concerne le groupe d'objets sur lequel elles se focalisent. Elles tiennent toutes pour acquis que les œuvres d'art sont des artefacts, bien qu'elles diffèrent sur la nature de ces artefacts. En un sens, donc, l'approche institutionnelle reprend la manière traditionnelle de théoriser l'art, dans la mesure où elle maintient, elle aussi, que les œuvres d'art sont des artefacts. Précisons, au passage, que nous entendons « artefact » dans son acception ordinaire d'« objet fabriqué par l'homme, notamment en vue d'un usage ultérieur ». En outre, les artefacts n'ont pas besoin d'être des objets physiques, même si un grand nombre d'entre eux le sont : par exemple, un poème n'est pas un objet physique, mais c'est néanmoins un artefact. En allant plus loin, les performances, par exemple, ou les danses improvisées, font aussi partie des choses qui sont « produites par l'homme » et comptent par conséquent comme des artefacts.

Dans les années cinquante, Paul Ziff puis Morris Weitz ont contesté ce présupposé d'artefactualité en soutenant qu'être un artefact n'était pas une condition nécessaire de l'art. Bien que les vues de Ziff et Weitz diffèrent sur quelques points, ils ont en commun d'affirmer qu'il n'y a aucune condition nécessaire pour que quelque chose soit de l'art, pas même l'artefactualité. On pourrait appeler ce point de vue commun la « nouvelle conception de l'art ». Il consiste à concevoir les membres de la classe des œuvres d'art comme n'ayant en commun aucune propriété caractéristique présentant un intérêt théorique quelconque. Les membres de cette classe sont liés seulement par des relations de ressemblance : l'œuvre d'art A ressemble à l'œuvre d'art B et l'œuvre d'art B ressemble à l'œuvre d'art C, mais A n'a pas à ressembler à C. Selon ce nouveau point de vue, un objet devient une œuvre d'art dès lors qu'il ressemble suffisamment à une œuvre d'art préalablement reconnue comme telle.

Pour la « nouvelle conception de l'art », c'est seulement par la possession de cette ressemblance suffisante qu'un objet peut acquérir le statut d'œuvre d'art. En examinant cette conception, on remarque cependant qu'elle suppose un autre moyen d'acquérir le statut d'œuvre d'art que la seule ressemblance à une œuvre préalablement reconnue comme telle. On peut montrer de la façon suivante que cette théorie a besoin de postuler deux manières distinctes d'acquérir le statut d'œuvre d'art. Supposons que l'œuvre d'art A ait acquis le statut d'œuvre d'art en vertu d'une ressemblance suffisante avec l'œuvre d'art préalablement reconnue B. Si B est de l'art, elle a dû acquérir ce statut en vertu d'une ressemblance suffisante avec une autre œuvre d'art, que nous appelons C. Si la ressemblance avec une œuvre d'art préalablement

reconnue est la seule manière de devenir de l'art, alors le retour dans le temps de l'œuvre d'art A à l'œuvre d'art B, puis de l'œuvre d'art B à l'œuvre d'art C, engendre une régression à l'infini vers un passé toujours plus lointain. Si la ressemblance avec une œuvre d'art préalablement reconnue était le seul moyen de devenir de l'art, alors il ne pourrait y avoir aucune première œuvre d'art et par conséquent, il ne pourrait pas y avoir d'art du tout. Il faut donc postuler une seconde manière de devenir de l'art pour que la ressemblance avec une œuvre préalablement reconnue fonctionne comme une manière de devenir de l'art. On peut désigner les œuvres d'art qui deviennent de l'art en vertu d'une ressemblance suffisante avec des œuvres préalablement reconnues par l'expression « art par ressemblance ». Pour qu'il y ait de l'art par ressemblance, il doit y avoir au moins une œuvre d'art qui n'ait pas acquis ce statut par sa ressemblance avec une œuvre d'art préalablement reconnue. La nouvelle conception de l'art doit par conséquent postuler deux manières de devenir de l'art : par la ressemblance et par une forme de non-ressemblance. La nouvelle conception est une « double » théorie de l'art qui s'ignore.

Quelle est la nature de cet art par non-ressemblance, que la « nouvelle conception de l'art » est amenée à postuler ? Dans la mesure où ni Ziff, ni Weitz n'étaient conscients de la nécessité, pour leur conception, de postuler un art par non-ressemblance, il n'est pas surprenant qu'ils n'en aient rien dit. La nature de cet art devra donc être inférée de la théorie telle qu'elle est énoncée. Premièrement, l'art par non-ressemblance est primaire dans la théorie – il ne pourrait y avoir d'art par ressemblance s'il n'y avait pas d'abord un art par non-ressemblance. Deuxièmement, la classe des œuvres d'art, selon la « nouvelle conception », consiste en deux sous-ensembles distincts, dont l'un (l'art par non-ressemblance) est plus fondamental que l'autre (l'art par ressemblance). Enfin, il n'y a rien dans la « nouvelle conception de l'art », ou en dehors d'elle, qui nous oblige à penser que l'art par non-ressemblance soit une chose à usage unique dont la seule fonction est de bloquer la régression et de permettre au processus de l'art de se mettre en marche. Bien que rien dans la « nouvelle conception » n'y conduise obligatoirement, je ne vois pas d'autre manière plausible de rendre compte de la nature de l'art par non-ressemblance que celle qui consiste à dire que des œuvres d'art sont de l'art en vertu de la création d'un artefact. Ceci, bien entendu, ne prouve pas que l'art de non-ressemblance doive être identifié avec ce que l'on peut appeler « l'art artefactuel », mais mis à part l'art artefactuel, il ne semble pas y avoir d'autres alternatives recevables. La nouvelle conception de l'art implique deux sortes distinctes d'art – l'art artefactuel et l'art par ressemblance – le premier étant primaire. Il est clair que l'art artefactuel ne se confine pas à

la mise en route du processus de l'art, car des œuvres d'art artefactuel sont créées aujourd'hui, et l'ont été durant toute l'histoire de l'art.

Ziff et Weitz exigent de toute tentative de théorisation de l'art qu'elle débouche sur une théorie qui comprenne tous les membres de la classe des œuvres d'art. Or selon eux, les membres de cette classe n'ont aucun trait commun. Par conséquent, ils soutiennent qu'on ne peut théoriser l'art de la manière traditionnelle qui consiste à découvrir des conditions nécessaires et suffisantes. La seule manière de s'en approcher, pour eux, consiste à dire qu'il est pertinent d'appliquer les termes « art » et « œuvre d'art » à une certaine classe d'objets, mais qu'il est impossible de mener plus loin la caractérisation théorique de cette classe.

L'examen que nous venons de faire de la « nouvelle conception de l'art » a montré que la classe des objets auxquels il y a un sens à appliquer les termes « art » et « œuvre d'art » se divise en deux sous-classes d'art distinctes. Cette division montre qu'il est possible de pousser plus loin la caractérisation théorique de cette classe. La première chose à noter à propos de ces deux sous-classes est qu'elles résultent d'activités très différentes. C'est l'activité humaine de la fabrication qui donne naissance à l'art artefactuel. L'art par ressemblance est issu de l'activité humaine consistant à remarquer des ressemblances. Cette différence frappante entre les activités qui donnent naissance à ces deux sous-classes suggère qu'elles ne sont pas littéralement les sous-classes d'une classe unique. On peut voir ces deux classes plutôt comme, d'une part, une classe déterminée par les emplois littéraux d'un terme et, d'autre part, une classe dérivée déterminée par les emplois métaphoriques du même terme. Cependant, je ne suivrai pas ici cette voie.

Même si l'on s'accordait à dire, avec Ziff et Weitz, que l'art artefactuel et l'art par ressemblance sont tous deux littéralement de l'art, pourquoi cela devrait-il persuader les philosophes d'abandonner leur souci traditionnel de théoriser ce qui est en fait de l'art artefactuel ? Depuis Platon, les philosophes de l'art se sont souciés de théoriser la classe des objets issus d'un certain type de fabrication humaine. Les philosophes se sont intéressés à ces objets précisément parce qu'il s'agissait d'artefacts humains. Le fait qu'il existe une autre classe d'objets qui, d'une certaine manière, est dérivée par ressemblance de la classe des objets qui les ont traditionnellement intéressés n'est pas surprenant et ne justifie pas que les philosophes de l'art se détournent de leur activité traditionnelle : tenter de décrire correctement la nature de la création de l'art artefactuel et, par conséquent, la nature des objets créés. L'artefactualité est, en effet, une caractéristique « intégrée » de l'intérêt que les philosophes portent aux œuvres d'art.

La fabrication de la majeure partie des œuvres d'art artefactuelles ne semble pas, à première vue en tout cas, faire de mystères : elles sont élaborées selon les différentes voies traditionnelles – peintes, sculptées, etc. Je tenterai plus bas de dépasser cette vision superficielle. Cependant, certaines œuvres d'art récentes comme les *ready-made* de Duchamp, le *found art*⁴ etc., soulèvent une difficulté sur la question de l'artefactualité. Certains nient que ces œuvres soient de l'art parce que, selon eux, ce ne sont pas des artefacts fabriqués par des artistes. Il est possible, je pense, de montrer qu'il s'agit bien d'artefacts faits par des artistes (dans *Art and the Aesthetic*, j'ai soutenu, ce que je pense à présent être une erreur, que l'artefactualité est *conférée* aux choses telles que la *Fontaine* de Duchamp et le *found art*, mais je ne traiterai pas ce point ici).

D'ordinaire, on produit un artefact en altérant un matériau préexistant : en assemblant deux matériaux, en coupant un matériau, en aiguisant un matériau, etc. En général on fait cela de telle sorte que le matériau altéré puisse être utilisé en vue de quelque chose. Quand les matériaux sont ainsi altérés, on dispose de cas clairs qui correspondent précisément à la définition du dictionnaire du terme « artefact » : « objet fabriqué par l'homme, notamment en vue d'un usage ultérieur ». D'autres cas sont moins bien tranchés. Supposons que l'on ramasse un morceau de bois flotté et que, sans l'altérer d'aucune manière, on l'utilise pour creuser un trou ou qu'on le brandisse contre un chien menaçant. En se servant ainsi de ce morceau de bois sans l'altérer, on en *fait* une pelle ou une arme. Ces deux cas ne se conforment pas à la clause non nécessaire de la définition « notamment en vue d'un usage ultérieur » parce qu'ils sont mis à contribution *ad hoc*. On a bien l'impression qu'un artefact a été créé dans ces cas-là, mais on ne voit pas bien ce qui a été créé au juste, dans la mesure où le bois flotté n'a pas été altéré. Lorsqu'un matériau est clairement altéré, il en résulte un objet complexe : pour les besoins de la discussion présente, le matériau peut être considéré comme un objet simple dont l'altération produit l'objet complexe, le matériau altéré. Dans ces deux cas moins évidents, on obtient également des objets complexes, c'est-à-dire le morceau de bois utilisé comme une pelle, et le morceau de bois utilisé comme une arme. Dans un cas comme dans l'autre, le bois flotté n'est pas à lui seul l'artefact ; l'artefact est à chaque fois le morceau de bois flotté, manipulé et utilisé d'une certaine manière. Ces deux cas correspondent exactement à l'usage

4 N.d.t. Le *found art* renvoie à la notion de *found object* (objet trouvé) et désigne les objets dont l'usage premier n'était pas artistique, mais qui ont ensuite acquis le statut d'œuvre d'art.

que les anthropologues font de ce terme lorsqu'ils qualifient d'artefacts les pierres non altérées qu'ils peuvent trouver à côté de fossiles humains ou de type humain. Les anthropologues supposent que ces pierres étaient utilisées d'une certaine manière. Ils ont en tête la même notion d'un objet complexe constitué par l'usage d'un objet simple, c'est-à-dire non altéré.

Un morceau de bois flotté, dans le contexte du monde de l'art, peut se prêter au même genre d'utilisation, c'est-à-dire qu'il peut être ramassé et exposé de la même manière qu'est exposée une peinture ou une sculpture. On l'utilise alors comme un médium artistique et il devient de ce fait partie d'un objet plus complexe : le bois-flotté-utilisé-comme-médium-artistique. Cet objet complexe serait un artefact faisant partie d'un système du monde de l'art. *Fontaine* de Duchamp peut être compris suivant les mêmes principes. L'urinoir (l'objet simple) est utilisé comme médium artistique pour créer *Fontaine* (l'objet complexe) qui est un artefact au sein du monde de l'art : l'artefact de Duchamp. Le bois flotté ainsi que l'urinoir sont utilisés comme des médiums artistiques, tout comme les pigments, le marbre ou d'autres matériaux sont utilisés pour créer des œuvres d'art plus conventionnelles.

J'ai parlé jusqu'à présent de l'artefactualité comme d'une condition nécessaire de l'art, mais ces considérations ne distinguent pas la théorie institutionnelle de l'art des théories traditionnelles, pour autant que ces dernières ont considéré plus ou moins explicitement l'artefactualité comme une condition nécessaire de l'art. Dans le dernier paragraphe, cependant, j'ai introduit sans l'expliquer la notion de monde de l'art, et il est temps à présent d'examiner cette notion qui occupe le cœur de la théorie institutionnelle de l'art.

La meilleure manière d'initier une discussion sur le monde de l'art est peut-être de citer la définition de l'« œuvre d'art » qui figurait dans la version antérieure de la théorie institutionnelle et que j'ai abandonnée depuis.

Une œuvre d'art au sens classificatoire est (1) un artefact (2) tel qu'un ensemble de ses aspects fait que le statut de candidat à l'appréciation lui a été conféré par une personne ou un ensemble de personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art). (Dickie, 1974, p. 34)

Monroe Beardsley a observé qu'au cours de la discussion qui accompagne cette définition dans l'ancienne version de cette théorie, je caractérisais le monde de l'art comme une pratique établie, c'est-à-dire un genre d'activité informelle (Beardsley, 1976). Il poursuit en faisant remarquer que la définition citée emploie des expressions comme « statut conféré » et « agir au nom de ». Ces expressions trouvent typiquement une application dans le cadre d'institutions formelles comme les États, les entreprises, les universités, etc.

Beardsley a raison de noter que c'est une erreur d'utiliser le langage des institutions formelles pour décrire une institution informelle comme l'est, selon moi, le monde de l'art. Il soulève la question suivante :

Y a-t-il un sens à dire que quelqu'un agit au nom d'une pratique? L'autorité consistant à délivrer un statut peut être située [dans une institution formelle], mais les pratiques, en tant que telles, semblent être dépourvues de la source d'autorité requise. (Beardsley, p. 202)

Suivant la critique de Beardsley, j'ai abandonné comme étant trop formelles les notions de « conférer un statut » et d'« agir au nom de », ainsi que tout ce qui, dans la version antérieure de ma théorie, avait partie liée avec ces notions. Être une œuvre d'art est bien un statut, c'est-à-dire une position occupée au sein de l'activité humaine qu'est le monde de l'art. Néanmoins, le statut d'œuvre n'est pas conféré, mais plutôt atteint à la suite de la création d'un artefact au sein du monde de l'art ou avec le monde de l'art pour arrière-plan.

La thèse que je défends est donc que les œuvres d'art sont de l'art en conséquence de la place qu'elles occupent au sein d'une pratique établie, à savoir le monde de l'art. Cette thèse soulève deux questions cruciales : (1) est-elle vraie? (2) Si elle est vraie, comment le monde de l'art doit-il être décrit?

Cette thèse porte sur l'existence d'une institution humaine, et le test de sa vérité est le même que pour n'importe quelle autre organisation humaine : le test de l'observation. « Voir » le monde de l'art et les œuvres d'art prises dans ses structures, cependant, n'est pas aussi simple que de « voir » quelques-unes des autres institutions humaines auxquelles nous sommes plus habitués à réfléchir.

Arthur Danto a conçu un argument qui aide à « voir » la structure dans laquelle les œuvres d'art sont prises (je dois noter, cependant, que ce que Danto lui-même « voit » grâce à cet argument est assez différent de ce que je « vois », mais je ne chercherai pas ici à réfuter la théorie de Danto). Ma version de l'argument de Danto se présente comme suit. Considérons une peinture et un autre objet exactement semblable qui a été produit accidentellement et qui, par conséquent, n'est pas une œuvre d'art. Ou bien considérons *Fontaine* et un urinoir qui est son jumeau, mais qui n'est pas une œuvre d'art. Nous avons deux paires d'objets ayant des éléments visuellement indiscernables, mais dont le premier, dans chaque paire, est une œuvre d'art et non le second. Le fait que le premier élément de chaque paire soit une œuvre d'art et non le second, bien que les éléments de chaque paire soient visuellement indiscernables, montre que le premier objet de chaque paire doit être pris dans les mailles d'une structure ou d'un réseau de relations auxquelles le second échappe. C'est le fait d'être pris dans cette struc-

ture qui rend compte du fait qu'elle est une œuvre d'art, et c'est le fait d'y échapper qui rend compte du fait que le second n'est pas une œuvre d'art. La structure en question n'est pas, bien évidemment, visible à l'œil nu, à la manière dont les couleurs des deux objets le sont.

Certains objecteront que la paire *Fontaine/urinoir* ne démontre rien parce que *Fontaine* n'est pas une œuvre d'art. Heureusement, l'autre paire hypothétique suffit à faire fonctionner l'argument. On peut montrer cependant que la paire *Fontaine/urinoir* suffit, quand bien même *Fontaine* ne serait pas une œuvre d'art. *Fontaine* n'a pas en fait besoin d'être une œuvre d'art pour mettre en évidence la nécessité d'un contexte ou d'un cadre environnant. Il suffit pour l'argument qu'à un certain moment une personne ait pensé, à tort, que *Fontaine* était une œuvre d'art. Le cadre dans lequel *Fontaine* avait apparemment une place expliquerait dans ce cas l'erreur. Or certaines personnes ont pensé que *Fontaine* était une œuvre d'art.

L'argument de Danto montre qu'une œuvre d'art existe dans un contexte ou au sein d'un cadre, mais il ne révèle pas la nature des éléments qui constituent ce cadre. En outre, les cadres peuvent être de différentes natures. Chacune des théories traditionnelles de l'art, par exemple, implique son propre cadre particulier. Pour prendre un exemple, la théorie de Susanne Langer selon laquelle « l'art est la création de formes symboliques du sentiment humain » implique un cadre reliant un artiste – celui qui crée – et un type spécifique de sujet sur lequel porte la création – le sentiment humain (Langer, 1953). Et comme je l'ai noté au début de cet article, la théorie mimétique et la théorie expressive impliquent toutes deux un cadre particulier. La théorie de Langer et les autres théories traditionnelles s'exposent ouvertement à des contre-exemples et par conséquent, aucun des cadres qu'elles impliquent ne peuvent être les bons. La raison pour laquelle les théories traditionnelles s'exposent à ces contre-exemples est que les cadres qui soutiennent ces théories, plutôt que de prendre en compte *tous* les éléments du cadre, sont trop étroitement centrés sur l'artiste et sur des caractéristiques des œuvres qui sont plus faciles à discerner d'emblée. C'est pourquoi il est si facile de trouver des œuvres d'art auxquelles les propriétés qu'une théorie traditionnelle tient pour universelles et définitionnelles font défaut.

Sous un certain rapport, cependant, les cadres des théories traditionnelles vont dans la bonne direction. Chacune des théories traditionnelles conçoit le fait de faire de l'art comme une pratique humaine, comme une façon établie de se comporter. Le cadre de chacune de ces théories est dès lors conçu comme un phénomène culturel qui persiste dans le temps, susceptible de se répéter. Le fait qu'un cadre persiste en tant que pratique

culturelle suffit, je pense, à rendre les théories traditionnelles elles-mêmes quasi institutionnelles. C'est-à-dire que chacune des théories traditionnelles prétend décrire une pratique culturelle établie. Aucune théorie traditionnelle, cependant, n'envisage plus d'un seul rôle établi, et ce rôle est celui de l'artiste ou du fabricant d'artefacts. Dans tous les cas, l'artiste est vu comme le créateur d'un artefact détenant des propriétés comme celle d'être représentatif, symbolique ou d'être une expression. Pour les théories traditionnelles, le rôle de l'artiste est simplement de produire des représentations, des formes symboliques, des expressions ou d'autres choses semblables. C'est parce que le rôle de l'artiste est conçu de façon si étroite qu'il est si facile de produire des contre-exemples. Si les théories traditionnelles sont inadéquates, c'est sans doute que le rôle de l'artiste ne saurait se réduire à la production d'une ou même de toutes les choses que les théories traditionnelles envisagent. Ce qu'un artiste comprend et fait lorsqu'il crée une œuvre d'art dépasse de loin ce que postulent simplement les théories traditionnelles en matière de compréhension et d'action.

Derrière toute création il y a un artiste qui crée, mais cet artiste crée toujours pour un *public* donné. Par conséquent, le cadre doit comporter le rôle d'un *public* à qui l'art est présenté. Bien sûr, pour diverses raisons, bien des œuvres d'art ne sont en fait jamais présentées à un public. Certaines œuvres n'atteignent simplement jamais leur public, bien que leur auteur en ait eu l'intention. Ces œuvres sont soustraites par leurs auteurs au regard du public parce qu'ils les jugent d'une façon ou d'une autre inférieures ou indignes d'être présentées. Le fait que des artistes gardent certaines de leurs œuvres par devers eux montre que les œuvres sont des objets propres à être présentés, sans quoi il serait vain de les juger indignes d'être présentées. Ainsi, même l'art qui n'est pas censé être présenté à un public présuppose un public, non seulement parce qu'il est possible de le présenter à un public (comme cela se produit parfois), mais également parce qu'il s'agit d'une chose dont le but est d'être présentée à un public. La notion de public est toujours présente en toile de fond, même quand un artiste refuse de présenter son travail. Dans le cas où l'œuvre d'art n'atteint pas un public, il y a ce que l'on pourrait appeler une « double intention » : d'une part, l'intention de créer un objet propre à être présenté, d'autre part, l'intention de ne pas le présenter.

Mais qu'est-ce qu'un public du monde de l'art ? Ce n'est pas simplement un groupe de personnes. Les membres d'un tel public se définissent par leur capacité à jouer correctement un rôle qui nécessite des connaissances et une compréhension semblables, par bien des aspects, à celles qui sont requises d'un artiste. Il y a autant de publics que de formes d'art et les connaissances

requis différent d'un public à l'autre. Par exemple, une des connaissances nécessaires au public du théâtre est de comprendre ce que cela signifie de jouer un rôle. Tout membre donné d'un public détiendra un grand nombre d'éléments d'information de ce genre.

Les rôles d'artiste et de public constituent le cadre minimal de la création et l'on peut appeler ces deux rôles corrélatifs «le groupe de présentation». Le rôle de l'artiste comporte deux aspects centraux : premièrement, un trait général qui caractérise tous les artistes, la conscience que ce qui est créé pour être présenté est de l'art ; et deuxièmement, la capacité à utiliser une ou plusieurs techniques artistiques qui permettent de créer un art d'un certain type. De la même façon, le rôle du public comporte deux aspects centraux : premièrement, un trait général qui caractérise tous les publics, la conscience que ce qui est présenté est de l'art ; et deuxièmement, les capacités et les sensibilités qui permettent de percevoir et de comprendre le type particulier d'art qui est présenté.

Dans presque toute société existante où la création artistique est institutionnalisée, on trouvera, en plus du rôle de l'artiste et du public, un certain nombre d'autres rôles liés au monde de l'art tels ceux de critique, de professeur d'art, de directeur, de commissaire, de chef d'orchestre et bien d'autres. Le groupe de présentation, c'est-à-dire les rôles corrélatifs d'artiste et de public, constitue néanmoins le cadre essentiel de la création.

Une des critiques les plus fréquemment adressées à *Art and the Aesthetic* était que le livre ne parvenait pas à montrer que la création est institutionnelle parce qu'il ne parvenait pas à montrer que la création est régie par des règles. Le présupposé de cette critique est que c'est le fait d'être régi par des règles qui distingue une pratique institutionnelle comme, par exemple, la promesse, d'une pratique non institutionnelle comme, disons, le fait de promener son chien. Il est vrai que *Art and the Aesthetic* ne mettait pas en évidence le fait que la création est régie par des règles et ceci demande à être corrigé. La théorie développée dans ce précédent ouvrage comporte des règles implicites que je ne suis malheureusement pas parvenu à rendre explicites. Il ne sert à rien d'examiner les règles implicites qui régissent la création au sein de cette ancienne théorie, mais on peut énoncer celles qui sous-tendent la théorie présente. J'ai avancé plus haut que l'artefactualité était une condition nécessaire à la définition d'une œuvre d'art. Cette affirmation de nécessité implique une première règle pour la création : si l'on veut créer une œuvre d'art, on doit créer un artefact. J'ai aussi affirmé plus haut que le fait d'être propre à être présenté à un public du monde de l'art était une condition nécessaire au fait d'être une œuvre d'art. Cette affirmation

de nécessité implique une seconde règle pour la création : si l'on veut créer une œuvre d'art, on doit créer quelque chose qui soit propre à être présenté à un public du monde de l'art. Ensemble, ces deux règles sont suffisantes pour créer une œuvre d'art.

On peut naturellement se demander pourquoi c'est le cadre décrit comme institutionnel, plutôt que tel ou tel autre, qui est le cadre essentiel que nous cherchons. Le cadre des théories traditionnelles est clairement inadéquat, mais son inadéquation ne prouve pas la justesse de celui de la version présente de la théorie institutionnelle. Prouver qu'une théorie est vraie est notoirement difficile, bien qu'il soit parfois aisé de prouver qu'une théorie est fautive. On peut dire de la version présente de la théorie institutionnelle qu'elle conçoit un cadre dans lequel les œuvres d'art sont clairement intégrées et qu'aucun autre cadre plausible n'apparaît à l'horizon. À défaut d'un argument plus concluant pour prouver que le cadre de la théorie institutionnelle est le bon, je serai forcé de me reposer sur la description que j'en ai faite comme d'un argument en faveur de sa justesse. Si l'analyse est correcte, au moins approximativement, alors le lecteur ressentira, d'une façon ou d'une autre, que « c'est juste ». Dans la suite de cet article, j'essaierai en effet de poursuivre ma description du cadre essentiel de la création.

Dans *Art and the Aesthetic*, j'ai beaucoup parlé des conventions et du rôle qu'elles jouent dans la théorie institutionnelle de l'art. Dans ce livre, j'ai tenté de distinguer ce que j'ai appelé la « convention primaire » de « conventions secondaires » impliquées dans la création et la présentation de l'art. Une des conventions secondaires que j'y exposais était celle qui consiste, dans le théâtre occidental, à dissimuler les machinistes derrière le décor. Je comparais cette convention occidentale à celle du théâtre chinois classique, où le machiniste (que l'on nomme l'accessoiriste) entre en scène durant la pièce et réagence les accessoires et le décor. Ces deux façons différentes de répondre à la même nécessité – l'emploi de machinistes – révèle une caractéristique essentielle de la convention. Ce qui est fait par convention aurait toujours pu être fait différemment.

L'incapacité de voir que de telles choses sont bel et bien des conventions peut engendrer des confusions dans la théorie. Selon une autre convention du théâtre occidental, les spectateurs ne participent pas à l'action de la pièce. Certains théoriciens de l'attitude esthétique ne sont pas parvenus à reconnaître que cette convention précise était une convention, et en ont conclu que la non-participation des spectateurs était une règle dérivée de la conscience esthétique et que cette règle ne devait pas être enfreinte. Ces mêmes théoriciens sont scandalisés lorsque Peter Pan demande aux spectateurs d'applau-

dir pour sauver la vie de la fée Clochette. Cependant, cette demande revient à rien moins qu'à introduire une nouvelle convention que les enfants, au contraire de certains esthéticiens, comprennent immédiatement.

La création et la présentation de l'art impliquent d'innombrables conventions, mais contrairement à ce que j'affirmais dans mon précédent ouvrage, il n'y a pas de convention *primaire* par rapport à laquelle toutes les autres conventions seraient secondaires. En effet, dans *Art and the Aesthetic*, j'affirmais non seulement que la création et la présentation de l'art impliquent de nombreuses conventions, mais aussi qu'au fond l'activité dans son ensemble est totalement conventionnelle. Seulement le théâtre, la peinture, la sculpture ou les autres arts ne constituent pas une façon de faire quelque chose qui pourrait être fait différemment, et c'est pourquoi ils ne sont pas conventionnels. Cependant, s'il n'y a pas de convention *primaire*, il y a un *quelque chose* de primaire au sein duquel les innombrables conventions qui existent ont une place. Ce qui est primaire, c'est la compréhension, partagée par tous ceux qui sont impliqués, qu'ils participent à une activité ou à une pratique établie au sein de laquelle on trouve des rôles divers : des rôles d'artistes, de public, de critique, de directeur, de conservateur, etc. Notre monde culturel comprend la totalité de ces rôles, où les rôles d'artiste et de public occupent une place centrale. Pour le décrire de façon un peu plus structurée, le monde de l'art consiste en un ensemble de systèmes de mondes de l'art individuels, qui contiennent chacun leurs propres rôles d'artiste et de public, ainsi que d'autres rôles. Ainsi, la peinture est un système constituant un monde de l'art, le théâtre en est un autre, etc.

Dès lors, l'institution de l'art repose sur des règles de types très différents. Il y a des règles conventionnelles qui dérivent des conventions diverses employées dans la présentation et la création de l'art. Ces règles sont sujettes à changement. Il existe des règles plus fondamentales qui régissent la participation à une activité et ces règles ne sont pas conventionnelles. La règle de l'artefact – si l'on veut faire une œuvre d'art, on doit créer un artefact – n'est pas une règle conventionnelle. Elle pose une condition à la participation à un certain type de pratique.

Comme je l'ai noté plus haut, la règle de l'artefact et la seconde règle non conventionnelle suffisent à créer de l'art. Et, comme chacune de ces règles est nécessaire, elles peuvent servir à formuler une définition de « l'œuvre d'art » : une œuvre d'art est un artefact dont la spécificité est d'avoir été créé pour être présenté à un public du monde de l'art.

Cette définition contient explicitement les termes « monde de l'art » et « public », termes qui ont été évoqués mais non définis dans cet article. Cette

définition implique aussi la notion d'*artiste* et de *système de monde de l'art*, termes qui ont été évoqués mais non caractérisés sous forme de définitions dans cet article. Je n'essaierai pas ici de définir « artiste », « public », « monde de l'art » ou « système du monde de l'art », comme je l'ai fait dans le manuscrit de mon livre (Dickie, 1984), mais la définition de « l'œuvre d'art » ici présentée et les définitions de ces quatre termes centraux fournissent la description la plus élémentaire possible de la théorie institutionnelle de l'art.

Pour précéder une objection que l'on pourrait faire à cette définition, permettez-moi de reconnaître que certains artefacts créés pour être présentés à un public du monde de l'art ne sont pas des œuvres d'art : une affiche par exemple. Ce type d'objets est néanmoins parasitaire ou secondaire par rapport aux œuvres d'art. Les œuvres d'art sont des artefacts de type primaire dans ce domaine et les affiches sont, comme les autres objets qui dépendent des œuvres d'art, des artefacts de type secondaire dans ce domaine. Dans la définition, on doit comprendre le terme d'« artefact » comme faisant référence à des artefacts de type primaire.

La définition de l'œuvre d'art dans *Art and the Aesthetic* était, comme je le disais, circulaire mais sans que ce cercle ne soit vicieux. La définition de « l'œuvre d'art » que je viens de donner est également circulaire bien qu'encore une fois, le cercle ne soit pas vicieux. En fait, les définitions des cinq termes centraux constituent un ensemble de termes logiquement circulaire.

Il existe un idéal de définition non circulaire qui suppose que le sens des termes utilisés dans une définition ne renvoie pas au terme originellement défini mais plutôt qu'il mène à des termes plus fondamentaux. Cet idéal suppose aussi que nous devrions être capables d'arriver à des termes qui sont primitifs en ce qu'ils peuvent être connus autrement que par une définition, par exemple par une expérience sensorielle directe ou par une intuition rationnelle. Il se peut que certains ensembles de définitions satisfassent cet idéal mais ce n'est pas le cas de la définition des cinq termes centraux de la théorie institutionnelle. Cela signifie-t-il que celle-ci contient un cercle vicieux ? La circularité des définitions montre l'interdépendance de ces notions centrales. Elles sont *infléchies*, c'est-à-dire qu'elles s'appuient les unes sur les autres, se présupposent et se soutiennent mutuellement. Ce que révèlent ces définitions, c'est que la création a une structure complexe et corrélative dont il est impossible de donner une description directe et linéaire, comme l'envisage l'idéal de non-circularité des définitions. La nature infléchie de l'art est manifeste dans la façon dont nous acquérons des connaissances sur l'art : lorsque l'on nous enseigne comment être un artiste – en apprenant comment dessiner des images qui peuvent être montrées par

exemple, ou lorsque l'on nous enseigne comment être membre d'un public du monde de l'art – en apprenant comment regarder un tableau présenté comme la production intentionnelle d'un artiste. Ces deux approches nous enseignent à la fois des choses sur les artistes, les œuvres et les publics, car ces notions ne sont pas indépendantes les unes des autres. Je suppose que de nombreux champs du domaine culturel possèdent la même nature infléchie que l'institution de l'art, par exemple le champ qui comprend les notions de *loi*, de *législature*, d'*exécutif* et de *judiciaire*.

Selon l'idéal de la définition non circulaire, les ensembles de définitions circulaires ne peuvent être informatifs. Cela est peut-être vrai de certains ensembles de définitions, mais à mon avis cela n'est pas vrai des définitions de la théorie institutionnelle. Car ces définitions ne font que refléter des éléments mutuellement dépendants qui constituent l'entreprise artistique, et qui par là nous informent de sa nature infléchie.

Bibliographie

- BEARDSLEY Monroe, 1976, « Is art essentially institutional? », *Culture and Art*, L. Aagaard-Morgensen éd., Atlantic Highlands, Humanities Press.
- BECKER Howard, 1988 [1982], *Les mondes de l'art*, trad. J. Bouniort, Paris, Flammarion.
- COMETTI Jean-Pierre, MORIZOT Jacques, POUIVET Roger éd., 2005, *Esthétique contemporaine*, Paris, Vrin.
- DANTO Arthur, 1964, « The artworld », *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n° 19, p. 571-584.
- DICKIE George, 1964, « The myth of the aesthetic attitude », *American Philosophical Quarterly*, vol. 1, n° 1, p. 54-64.
- 1969, « Defining art », *American Philosophical Quarterly*, vol. 6, n° 3, p. 253-256.
- 1974, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press.
- 1984, *The Art Circle*, New York, Haven Publications.
- 1988, *Evaluating Art*, Philadelphie, Temple University Press.
- 1996, *The Century of Taste*, Oxford, Oxford University Press.
- DIFFEY Terry J., 1969, « The republic of art », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 9, n° 2, p. 145-156.
- GENETTE Gérard, 1992, *Esthétique et poétique*, Paris, Le Seuil.
- LANGER Susanne, 1953, *Feeling and Form. A Theory of Art*, New York, C. Scribner's Sons.
- LORIES Danielle éd., 2003 [1988], *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck.
- WEITZ Morris, 1956, « The role of theory in aesthetics », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, n° 1, p. 27-35.
- ZIFF Paul, 1953, « The task of defining a work of art », *The Philosophical Review*, vol. 62, n° 1, p. 58-78.