

Remarques sur l'esthétique analytique et la définition de l'art

Autor(en): **Mariaux, Pierre A.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1991)**

Heft 1

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870596>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

REMARQUES SUR L'ESTHÉTIQUE ANALYTIQUE ET LA DÉFINITION DE L'ART

L'esthétique analytique a souvent posé le problème de la définition de l'art: les difficultés ont surgi en nombre. En tenant compte de la dimension historique du phénomène de l'art, il est possible de distinguer les valeurs artistiques des valeurs esthétiques et, partant, de remettre l'esthétique à sa juste place.

Les remarques qui suivent visent un double but. Dans un premier temps, il s'agit de montrer que les thèses de Morris Weitz et George Dickie au sujet de la possibilité ou de l'impossibilité de définir l'art ne sont contradictoires qu'en apparence. Ensuite, opérant un retour sur l'œuvre d'art, je tenterai de distinguer l'*esthétique* de ce qui est proprement *artistique*; cette distinction me permettra de préciser le concept de base «œuvre d'art».

Définitions de l'art

Dans un article demeuré célèbre pour ses vues polémiques¹, Morris Weitz s'élevait contre les théories esthétiques traditionnelles qui cherchaient à définir l'art, c'est-à-dire qui visaient à un énoncé des propriétés suffisantes et nécessaires de ce qui est défini par ce concept. Car, selon Weitz, la théorie esthétique tente vainement de définir ce qui ne peut l'être, de poser les propriétés nécessaires et suffisantes de ce qui n'en a pas, de conce-

1. MORRIS WEITZ, «The Role of Theory in Aesthetics», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, n° 1 (1956), p. 27-35; traduit dans *Philosophie analytique et esthétique*, éd. et tr. D. Lories, Paris, Klincksieck, 1988, p. 27-40. Pour une critique détaillée des théories de M. Weitz, voir entre autres Danielle LORIES, «Philosophie analytique et définition de l'art», *Revue Philosophique de Louvain*, LXXXIII (1985), p. 214-30.

voir enfin le concept *art* comme fermé alors que son usage montre et exige son ouverture. (Cette attitude résolument anti-essentialiste sera discutée plus bas). Pour l'auteur, une définition de ce qu'est l'art est donc logiquement impossible: «[...] the very expansive, adventurous character of art, its ever-present changes and novel creations, makes it logically impossible to ensure any set of defining properties²». Weitz s'attache dès lors à démontrer l'ouverture du concept *art*. Pour ce faire, il se base sur les *Investigations philosophiques* de Wittgenstein, en transposant ce que celui-ci dit du mot *jeu* au mot *art*³:

If we actually look and see what it is that we call “art”, we will also find no common properties — only strands of similarities. Knowing what art is is not apprehending some manifest or latent essence but being able to recognize, describe, and explain those things we call “art” in virtue of these similarities⁴.

Un concept est dit «ouvert» si «ses conditions d'application sont “émendables” et corrigibles» (p. 31), c'est-à-dire si l'on peut imaginer ou établir une situation ou un cas qui ferait appel à quelque espèce de décision de notre part, soit pour étendre

2. M. Weitz, *op. cit.*, p. 32: «[...] le caractère très expansif, aventureux, de l'art, ses changements incessants et ses nouvelles créations, font qu'il est logiquement impossible d'assurer un ensemble de propriétés déterminantes». Weitz utilise le terme logique dans un sens on ne peut plus flou, équivalent à peu près aux lois du bon sens; cf. p. 28: «Its attempt [i.e. de la théorie esthétique] to discover the necessary and sufficient properties of art is logically misbegotten for the very simple reason that such a set and, consequently, such a formula about it, is never forthcoming».

3. *Investigations philosophiques*, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1986, §§ 65 et suiv. W.B. GALLIE («The Function of Philosophical Aesthetics», *Mind*, LVII, n° 227 (1948), p. 302-21) avait déjà ébranlé l'édifice esthétique traditionnel en mettant en doute le fait que l'art, en tant que concept, ne recouvre qu'une chose: «what reasons have we for thinking that the word Art stand for some *one* thing?». C'est, à ma connaissance, le premier à référer à Wittgenstein et à la notion de «family resemblance» (*Investigations philosophiques*, § 67). De même chez William E. KENNICK, «Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?», *Mind*, LXVII, n° 267 (1958), p. 317-34. Cf. Harold OSBORNE, «What is a Work of Art?», *British Journal of Aesthetics*, XXI, n° 1 (1981), p. 3-11.

4. M. Weitz, *op. cit.*, p. 31: «Si nous voyons et regardons effectivement ce que c'est que nous appelons “art” nous ne trouverons pas non plus de propriété commune — seulement des faisceaux de similarités. Savoir ce qu'est l'art n'est pas appréhender quelque essence manifeste ou latente, mais être capable de reconnaître, décrire et expliquer ces choses que nous appelons “art” en vertu de ces similarités».

l'usage du concept de façon à couvrir cette situation ou ce cas, soit de fermer le concept et d'en inventer un nouveau pour traiter du nouveau cas. Mais à aucun moment de sa réflexion Weitz ne démontre l'ouverture du concept, il la montre tout au plus en s'appuyant sur des «sous-concepts» tels que *roman*, *tragédie*, ...⁵

Selon Weitz, l'usage du mot *art* révèle qu'il en existe un emploi *descriptif* et un emploi *évaluatif*. Définir l'art étant impossible, il s'agit avant tout de préciser à quelles conditions nous énonçons correctement «X est une œuvre d'art» quand c'est un énoncé descriptif d'une part («La *Symphonie fantastique* est une œuvre d'art parce que...») et quand c'est un énoncé évaluatif de l'autre («Cette figure de proue est une véritable œuvre d'art»). Les conditions d'énonciation correcte de l'énoncé descriptif sont les «critères de reconnaissance» des œuvres d'art, c'est-à-dire les propriétés ou les critères que les théories traditionnelles de l'art (formalisme, volontarisme, intuitionnisme, etc.) avaient retenus comme pertinents à leurs définitions respectives: forme significative, acte spirituel, expression d'une émotion, par exemple. Lorsqu'on décrit une chose comme «œuvre d'art», il n'est pas nécessaire que toutes ces propriétés soient présentes, même s'il se trouve effectivement qu'une grande partie de celles-ci l'est. Mais en disant «X est une œuvre d'art», on ne décrit pas seulement cet X, on l'évalue également. Les conditions d'énonciation correcte de l'énoncé évaluatif comportent une «préférence accordée à certaines propriétés ou caractéristiques de l'art» (p. 34). Ce sont les critères d'évaluation. Weitz donne l'exemple suivant: «Consider a typical example of this evaluative use, the view according to which to say of something that it is a work of art is to imply that it is a *successful* harmonization of elements» (p. 34). Dire alors de X que «c'est une œuvre d'art», revient à dire «X est une heureuse harmonisation d'éléments». Weitz soutient que les théories traditionnelles se sont complètement fourvoyées, et par conséquent n'ont pas retenu cette distinction, fondamentale pour l'auteur, dans les usages du mot art:

5. La critique de George Dickie porte essentiellement sur ce point (voir ci-dessous note 7); cf. D. Lories, «Philosophie analytique et définition de l'art», *op. cit.* Voir également Dorothy WALSH, «Aesthetic Objects and Works of Art», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXIII, n° 1 (1974), p. 7-12 et T. J. DIFFEY, «The Idea of Art», *British Journal of Aesthetics*, XVII, n° 2 (1977), p. 122-28.

Their basic inadequacies reside instead in a fundamental misconception of art. Aesthetic theory — all of it — is wrong in principle in thinking that a correct theory is possible because it radically misconstrues the logic of the concept of art⁶.

Plus récemment, George Dickie soutenait au contraire qu'il était tout à fait possible de définir l'art⁷. S'en prenant aux thèses de Weitz, Dickie souligne tout d'abord le fait que le passage méthodologique de l'ouverture d'un sous-concept tel que roman à l'ouverture du concept art n'est pas démontré, mais affirmé. Pour Dickie, le fait qu'il n'y ait pas, à l'intérieur de l'art, de points communs à tous les romans, à toutes les peintures, etc., ne prouve pas qu'il n'y ait aucun point commun à toutes les œuvres d'art qui les distingue de ce qui est hors du domaine de l'art. Dickie soutient que Weitz est dans l'erreur lorsqu'il affirme qu'aucune condition n'est nécessaire pour qu'il y ait *art*: au sens descriptif, il faut au moins qu'une œuvre d'art soit un artefact. Ensuite, l'auteur distingue trois types (et non deux) d'usage du mot *art*: un usage paradigmatique (s'appliquant uniquement aux artefacts: les œuvres d'art incontestables), un usage dérivé (par ressemblance à des artefacts) et un usage évaluatif. Le premier usage du mot est susceptible d'une définition et pour ce faire Dickie s'appuie sur la notion de «monde de l'art» avancée par Arthur C. Danto⁸. D'où la définition:

Une œuvre d'art au sens classificatoire est 1) un artefact 2) dont un ensemble d'aspects a fait que lui a été conféré le statut de candidat à l'appréciation par une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art)⁹.

6. M. Weitz, *op. cit.*, p. 27-28: «Leurs imperfections principales résident au contraire dans une conception fondamentalement erronée de l'art. La théorie esthétique — en entier — est fautive par principe en pensant qu'une théorie correcte est possible, parce qu'elle mésinterprète radicalement la logique du concept art».

7. George DICKIE, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1974, chap. 1.

8. Arthur C. DANTO, «The Artworld», *Journal of Philosophy*, LXI (1964), p. 571-84; traduit dans *Philosophie analytique et esthétique, op. cit.*, p. 183-198.

9. G. Dickie, *op. cit.*, p. 34. Voir quelques réactions à cette définition dans *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Reading in Aesthetics*, éd. J. Margolis, Philadelphia, Temple University Press, 1987³.

A première vue, les thèses de Weitz et de Dickie sont contradictoires: pour le premier, une définition de l'art est impossible tandis qu'elle est possible pour le second. Examinons-les de plus près.

Le problème de la définition de l'art est évacué, chez Weitz, au profit de celui que pose l'énoncé «X est une œuvre d'art» et l'auteur s'interroge pour savoir dans quelles conditions cet énoncé est correct¹⁰. Dans son optique, lorsqu'un individu quelconque se trouve face à un objet X quelconque et qu'il se propose d'y reconnaître une œuvre d'art, il va effectuer soit une reconnaissance ou une évaluation, soit les deux, et cela grâce aux critères traditionnels (forme, composition, etc.) que l'auteur regroupe en vrac sous l'étiquette «critères». Mis à part le fait que ces critères de reconnaissance (et d'évaluation) sont peu clairs, il me semble aller de soi — mais Weitz ignore ce point capital — qu'il faille nécessairement les utiliser en référence à une autre œuvre d'art, reconnue au préalable comme telle. On reconnaît donc l'objet X comme une œuvre d'art en appliquant certes correctement l'énoncé «X est une œuvre d'art» d'un point de vue descriptif, mais surtout parce qu'on reconnaît l'objet X comme faisant partie d'un ensemble d'objets semblables: objets qui partagent avec lui quelque caractéristique commune sur laquelle on fonde la ressemblance. *Il ressort ainsi que l'objet X n'entre dans un ensemble donné que par référence à l'objet X' entré dans ce même ensemble auparavant; celui-ci également n'y étant entré que par référence à l'objet X'' et ainsi de suite.* Ainsi, une définition de l'art est peut-être logiquement et synchroniquement impossible

10. On reconnaît ici la méthode défendue par les analyticiens. Ainsi M. Weitz, *op. cit.*, p. 30, pose, avec cette assurance caractéristique d'une certaine philosophie analytique: «If I may paraphrase Wittgenstein, we must not ask, What is the nature of any philosophical x?, or even, according to the semanticist, What does "x" mean?, a transformation that leads to the disastrous interpretation of "art" as a name for some specifiable class of objects; but rather, What is the use or employment of "x"? What does "x" do in the language? *This, I take it, is the initial question, the begin-all if not the end-all of any philosophical problem and solution*» (je souligne). Voir les récentes bifurcations de l'esthétique analytique chez Jerrold LEVINSON, «Refining Art Historically», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XLVII, n° 1 (1989), p. 21-33 et la discussion suscitée par cet article dans le même *Journal*, XLVIII, n° 2 (1990), p. 157-62. Cf. Robert STECKER, «The Boundaries of Art», *British Journal of Aesthetics*, XXX, n° 3 (1990), p. 266-72.

mais, et l'auteur ignore en conséquence ce point essentiel, elle est tout à fait possible *historiquement*¹¹ (*diachroniquement*).

La définition institutionnelle de George Dickie prête également à quelques réserves. Je retiens seulement le fait suivant: un objet X n'est que *vraisemblablement* une œuvre d'art, il ne le devient qu'après avoir passé une épreuve qui lui confère le statut de «candidat à l'appréciation» et ce, par l'intermédiaire du «monde de l'art». Or, il me semble que cette «institution sociale» agit (entre autres) historiquement: c'est-à-dire en référence à d'autres objets X quelconques ayant franchi avec succès le cap de l'épreuve.

Revenons à la seconde partie de la thèse de Weitz. L'énoncé descriptif «X est une œuvre d'art» présuppose déjà une certaine connaissance de ce qu'est une œuvre d'art comme je pense l'avoir montré ci-dessus. Pour que l'énoncé évaluatif «X est une œuvre d'art» soit correct, j'utilise des «critères d'évaluation», c'est-à-dire je mets l'accent sur telle ou telle caractéristique propre à l'œuvre d'art. Ne retrouve-t-on pas ici la définition de Dickie: l'objet X peut devenir une œuvre d'art, i.e. peut être jugé comme tel, pour autant qu'une quelconque personne (ou mieux: qu'un quelconque locuteur) prenne en charge l'énoncé «X est une œuvre d'art».

A mon avis, les deux thèses se rejoignent: elles présupposent qu'il y a quelque chose de commun, quelque ressemblance parmi les objets que nous nommons «œuvre d'art» nous permettant de les grouper en classe d'objets. Dans le cas de la théorie de Weitz, ce fait souligne l'impossibilité d'une définition de l'art en raison de l'ouverture même des classes. Pour la théorie de Dickie, ce fait permet justement de fonder les différences qui existent entre ce qui est du domaine de l'art et ce qui ne l'est pas, et donc de définir l'art. Il me semble dès lors que, tout en niant la composante historique, nos deux auteurs s'y rejoignent en fait. En effet, il est indéniable que les ressemblances que les deux auteurs tentent de cerner sont fondées historiquement; s'ils n'étaient analytiques, ils arriveraient sans doute à la conclusion suivante: l'art est définissable historiquement (ou, peut-être, en continuité).

11. De là, il ne faut pas tomber dans l'erreur et remonter vers une *ur-œuvre* d'art; cf. Jerrold LEVINSON, «Defining Art Historically», *British Journal of Aesthetics*, XIX, n° 3 (1979), p. 232-50 et T. J. DIFFEY, «On Defining Art», *British Journal of Aesthetics*, XIX, n° 1 (1979), p. 15-23.

Dans ce contexte de philosophie analytique, il n'est pas étonnant de constater que Weitz est résolument anti-essentialiste. Il prétend, et dans une certaine mesure Dickie aussi, qu'il est impossible, chimérique et contre les lois les plus élémentaires de la logique de trouver ce qu'est l'essence de l'art. Apparemment, Weitz combat plus un essentialisme platonicien qu'aristotélien, puisqu'il s'oppose aux définitions qui tentent de cerner l'art comme un tout et d'épuiser TOUT ce qui fait son essence¹². Cela est caractéristique d'une idée platonicienne de l'essentialisme — qu'il faudrait plutôt nommer idéalisme —, puisqu'on recherche là une *idée* archétypique de l'œuvre d'art. Mais s'il est vrai qu'il est à la limite de l'impossible de se mettre d'accord sur l'essence-idée de l'œuvre d'art, est-ce une raison suffisante pour condamner sans appel toute forme d'essentialisme? Sans entrer dans ce débat, je ne crois pas ridicule de proposer une définition essentialiste de l'art, à condition qu'elle soit *minimaliste*: qu'est-ce qui fait qu'une chose est ce qu'elle est ou, ce qui revient au même, que doit-on lui enlever pour qu'elle ne soit plus ce qu'elle est? Ainsi, contrairement à ce que Weitz et Dickie pensent de l'essentialisme, il ne s'agit pas de rechercher TOUS les traits similaires, TOUS les dénominateurs communs à toutes les œuvres d'art, mais de dégager le *ce qu'est* qui fait qu'elles sont ce qu'elles sont, les éléments *sine qua non* qui les constituent. Il ne s'agira donc pas d'une définition extensive (collectionnant les traits caractéristiques possibles de l'œuvre d'art comme le fait Roman Ingarden par exemple, dont c'est presque le hobby¹³), mais d'une définition intensive minimaliste. Une meilleure distinction entre l'*esthétique* et l'*artistique* me permettra d'énoncer une définition de ce qu'est l'art dans ce sens.

Une autre critique que l'on peut adresser à Weitz, comme à beaucoup d'autres analyticiens, est la suivante: l'auteur utilise des notions qui ne correspondent pas à ses principes. Weitz pose qu'il faut rechercher les conditions d'utilisation correcte de «X est une œuvre d'art», donc faire un pur examen de l'emploi de

12. Cf. M. Weitz, *op. cit.*, p. 27: «Each [i.e. des théories de l'art] claims that it is the true theory because it has formulated correctly into a real definition the *nature* of art; and that the others are false because they have left out some necessary or sufficient property» (je souligne).

13. Voir entre autres *Man and Value*, tr. A. Szylewicz, München/Wien, Philosophia Verlag, 1983. Voir également Robert BLANCHÉ, *Des catégories esthétiques*, Paris, Vrin, 1979, en particulier les pages 31-49.

termes; puis il introduit la distinction Reconnaissance/Evaluation. Mais cette distinction n'est pas fondée sur ses propres principes anti-essentialistes: on ne sait pas comment, dans la langue, peut se faire une distinction entre usage évaluatif et usage descriptif du mot *art*. Cependant, je ne souhaite pas nier l'intérêt de sa distinction; elle peut s'avérer fort intéressante, et ce d'autant plus si on la replace dans une théorie qui ne se limite pas volontairement à l'analyse de la langue.

Valeur esthétique et valeur artistique

Des deux thèses présentées ci-dessus, il ressort qu'une connaissance préalable de ce qu'est l'œuvre d'art est nécessaire. De quelle nature est cette connaissance ou, en d'autres termes, quelle est la nature du discours sur l'œuvre d'art? Nous rejoignons ici le problème de la distinction entre ce qui est proprement artistique et ce qui est proprement esthétique¹⁴. En partant de la distinction Reconnaissance/Evaluation proposée par Weitz, et en la dépassant, on peut résoudre ce problème. Face à un objet X, j'applique des critères de *reconnaissance* qui me permettent d'énoncer correctement «X est une œuvre d'art» d'un point de vue descriptif. Avec le résultat suivant: je mets en évidence des caractéristiques de l'objet X qui m'autorisent à l'appeler «œuvre d'art»; *c'est dire que je lui attribue certaines qualités qui résultent d'une confrontation avec d'autres œuvres d'art reconnues comme telles. Je la reconnais*. Dans un mouvement similaire, les critères d'évaluation mettent à jour les qualités d'un objet X susceptible de devenir une œuvre d'art.

En d'autres termes, dans un énoncé descriptif je reconnais des qualités de l'objet X qui font de lui une œuvre d'art par assimilation (analogie, confrontation) à d'autres œuvres d'art. J'appellerai ces qualités: *valeurs artistiques*. Dans un énoncé évaluatif, j'évalue des qualités propres à l'objet X, susceptibles de faire de lui une œuvre d'art par «émotion». Par émotion, j'entends l'évaluation sensitive sinon psychologique de la beauté de l'objet.

14. Une question peu débattue par l'esthétique analytique. Cf. Roman INGARDEN, «Artistic and Aesthetic Values», *British Journal of Aesthetics*, IV, n° 3 (1964), p. 198-213, Robert MCGREGOR, «Art and the Aesthetic», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXII, n° 4 (1974), p. 549-59, Tomas KULKA, «The Artistic and the Aesthetic Value of Art», *British Journal of Aesthetics*, XXI, n° 4 (1981), p. 336-50.

Voilà bien longtemps que les historiens de l'art ont renoncé à traiter du problème de la beauté; à croire qu'il est devenu aussi tabou que l'origine du langage pour les linguistes. Cependant, à moins de prétendre que le beau n'existe pas, il faut bien se contenter du fait que nous savons le ressentir, quitte à ne pas savoir le définir. Les qualités qui suscitent en nous cette émotion caractéristique, je les appellerai: *valeurs esthétiques*.

Cette distinction préalable va me permettre de préciser le concept «œuvre d'art» de façon plus pointue. La figure 1 présente les deux voies par lesquelles on s'approche de l'œuvre d'art, sans poser la primauté de l'une sur l'autre:

Œuvre d'art	
Evaluation	Description
Valeurs esthétiques	Valeurs artistiques

Figure 1

Si l'on essaie de saisir ce processus de connaissance en tenant compte de ce qui est avancé plus haut (tout nouvel objet s'inscrit en continuité historique avec ceux qui le précèdent), la figure 1 devient:

Œuvre d'art	œuvre d'art
Evaluation	Description
Valeurs esthétiques	Valeurs artistiques
Propre et nécessaire	Contingent
Goût	Histoire
Privé	Public



 Axe temporel

Figure 2

La figure 2, qui se veut un outil d'analyse pour l'historien de l'art¹⁵, ne révèle pas la présence de deux œuvres d'art, mais souligne la bipolarité d'une œuvre. Je relevais plus haut l'existence

15. Ce tableau ne veut absolument pas rendre compte de la création artistique: il ne vaut que pour le spectateur. En opposant goût et histoire, je ne tiens pas à signifier que le goût n'a pas d'histoire; je signale tout au plus des pôles.

de deux jugements sur l'œuvre d'art: l'évaluation d'une part, qui ressortit au domaine privé, au mouvement intime d'un individu face à un quelconque objet susceptible d'être une œuvre d'art, au goût; la description d'autre part, qui ressortit au domaine public, à ce que chacun apprend à nommer œuvre d'art tout objet qui partage quelque ressemblance avec un modèle reconnu comme tel. Quelques exemples éclairciront ces propos.

Prenons la *Naissance de Vénus* de Botticelli. Reconnue dans un premier temps (par un individu ou un nombre restreint de personnes) comme esthétiquement *aimable*, cette œuvre est passée progressivement dans le domaine public, à mesure qu'elle fut offerte à l'admiration d'autrui. Actuellement, c'est une œuvre d'art au sens plein et double du terme. On l'apprécie autant pour ses valeurs artistiques que esthétiques: il y a donc équilibre entre les deux pôles. Si l'évaluation esthétique fait défaut, indépendamment des références artistiques, l'objet ne peut être une œuvre d'art au sens plein (par exemple, une «croûte» qui reprend le thème classique de la nature morte). De même, la seule appréciation esthétique d'un objet, si celui-ci ne parvient pas à s'imposer publiquement, ne peut lui garantir le statut d'œuvre d'art au sens plein (comme il peut arriver avec certains «artistes» d'avant-garde qui ne percent jamais, par exemple).

Si nous tenons compte de la dimension historique, nous remarquons que toute œuvre d'art s'inscrit dans le prolongement de celles qui la précèdent. Car reconnaître un objet susceptible d'être une œuvre d'art présuppose en effet que nous connaissions déjà, même vaguement, l'espèce d'objet à laquelle nous sommes confrontés, indépendamment de la valeur esthétique de l'objet. La continuité en art peut se comprendre par analogie avec les relations qu'entretiennent parents et enfants: aux extrêmes, on rencontre des enfants conformistes et d'autres révoltés (avec une multitude de cas possibles entre ces deux bornes); pourtant, ils restent inévitablement les enfants de quelqu'un. Et de même, il y a des œuvres d'art conformistes (les Petits Maîtres) et des œuvres d'art révoltées (les «novateurs», comme Marcel Duchamp avec *Fontaine*).

L'histoire générale de l'art se résume donc à l'évolution des valeurs artistiques. Cependant, l'histoire individuelle des œuvres d'art ressortit également au domaine esthétique (l'*ur*-œuvre d'art

— sans vouloir entrer dans le débat de son hypothétique existence —, n'était évidemment, dans cette optique, *que* esthétique). C'est aussi la raison pour laquelle les valeurs esthétiques, ou mieux: la faculté d'éveiller des émotions esthétiques que doit posséder toute œuvre d'art au sens plein, sont le propre et l'essence même de l'œuvre d'art. En conclusion, je crois qu'on peut se satisfaire de cette définition: une œuvre d'art est un artefact qui, premièrement et essentiellement, procure une émotion esthétique, et qui, secondairement, est acceptée comme «modèle» artistique par le public.

Pierre A. MARIAUX

