UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

Université de Nancy 2
Ecole Doctorale Langage, Temps, Sociétés
Laboratoire d'Histoire des Sciences et de Philosophie
Archives Poincaré
UMR 7117 CNRS / Nancy-Université

Métaphysique des propriétés esthétiques

Une défense du réalisme

Sébastien Réhault

Thèse présentée en vue de l'obtention du Doctorat de philosophie

DIRECTEUR : Roger Pouivet (Archives Poincaré / Université de Lorraine)

SOUTENANCE : 28 octobre 2011

JURY :

Christophe Bouriau (Archives Poincaré / Université de Lorraine)

Pierre-Henri Frangne (Université de Rennes)

Jacques Morizot (Université d'Aix-Marseille)

Roger Pouivet (Archives Poincaré / Université de Lorraine)

Bernard Sève (Université de Lille)

Nick Zangwill (Durham University)

À Bénédicte, Ariel & Isaac.

METAPHYSIQUE DES PROPRIETES ESTHETIQUES : UNE DEFENSE DU REALISME

Résumé :

Cette étude est un travail d'esthétique philosophique et de métaphysique. La principale hypothèse examinée et défendue est l'hypothèse selon laquelle le réalisme esthétique constitue la meilleure explication de la normativité esthétique. Les explications antiréalistes sont discutées et critiquées. Une ontologie et une épistémologie pour les propriétés esthétiques sont proposées. Enfin, les conséquences éthiques du réalisme esthétique sont mises en avant.

METAPHYSICS OF AESTHETIC PROPERTIES : A DEFENCE OF REALISM

Summary :

This study is a work in philosophical aesthetics and metaphysics. The main hypothesis examined and defended is that aesthetic realism is the best explanation of aesthetic normativity. Antirealist explanations are discussed and criticized. An ontology and an epistemology for aesthetic properties are proposed. Lastly, ethical consequences of aesthetic realism are highlighted.

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à Roger Pouivet. Dire que je lui dois beaucoup serait peu dire. Sans sa bienveillance et ses encouragements, ce travail n'aurait certainement pas vu le jour. Son exigence intellectuelle m'a guidé non seulement tout au long de la rédaction de cette thèse, mais également pendant une grande partie de mes études universitaires. Durant tout ce temps, il n'a pas été seulement un directeur de recherche, mais également un modèle et un ami. Je lui suis extrêmement reconnaissant pour tout ce qu'il m'a apporté.

Par ailleurs, un certain nombre de personnes m'ont apporté leur aide par les échanges écrits ou oraux que j'ai eu avec elles à diverses occasions. Je remercie donc Julia Beaucquel, Noel Carroll, Yannick Chin-Drian, Sandrine Darsel, Patrick Ducray, Catherine Elgin, Olivier Fontaine, Fabrice Louis, Ronan Sharkey, Yann Schmitt, ainsi que les membres du Groupe de Recherche en Philosophie du Langage et de l'Esprit de l'Institut Catholique de Paris.

Je remercie chaleureusement Eddy M. Zemach pour les échanges stimulants que nous avons eus à l'occasion de la traduction française de *Real Beauty*.

Je remercie les membres du jury pour avoir accepté de lire et de juger cette thèse. Je pense en particulier à Pierre-Henri Frangne et Jacques Morizot, qui ont bien voulu en être les rapporteurs, et à Nick Zangwill qui a accepté de la lire en français.

Enfin, je remercie ma famille pour son soutien indéfectible, et plus particulièrement Bénédicte, Ariel et Isaac pour leur patience et leur affection *au quotidien*, et je leur dédis cette thèse.

Une note sur les notes

Lors de leur première apparition, les ouvrages et articles utilisés sont mentionnés avec leur titre complet dans une note de bas de page et ils sont indiqués ensuite par le nom de l'auteur suivi uniquement de la date de l'édition utilisée. L'édition utilisée correspond à la deuxième date dans la bibliographie (en particulier pour les traductions). La première date correspond à celle de la première publication.

TABLE DES MATIERES

1 Introduction 10

1.1 Le sujet de la thèse **10**
1.1.1 Les principales positions défendues 10
1.1.2 Les principales motivations 18
1.1.3 Un aperçu de l'antiréalisme esthétique 21
1.2 Remarques méthodologiques 23
1.2.1 Esthétique et philosophie de l'art 23
1.2.2 Esthétique et métaphysique 26
1.2.3 Esthétique analytique et esthétique continentale . . . 28

2 La plausibilité initiale du réalisme esthétique 34

2.1 La métaphysique des propriétés 34
2.1.1 Objet et propriétés 34
2.1.2 Critique du nominalisme 40
2.1.2.1 Le rejet des propriétés 40
2.1.2.2 Le nominalisme des prédicats 44
2.1.2.3 Le nominalisme des classes (naturelles) . . . 45
2.1.2.4 Le nominalisme de la ressemblance 48
2.1.3. Bilan 56
2.2 L'esthétique du sens commun 57
2.2.1 Réalisme esthétique et intuitions esthétiques 57
2.2.2 La normativité esthétique 59
2.2.2.1 Grammaire et métaphysique 59
2.2.2.2 Le naturalisme et le sens commun 63
2.2.2.4 L'universalisme esthétique ordinaire 69
2.2.2.5 Autres phénomènes normatifs en attente d'explication 84
2.2.3 Bilan 90
2.3 L'esthétique du sens commun à l'épreuve de la philosophie expérimentale 93
2.3.1 Le rôle épistémique des intuitions 93
2.3.2 Le paradoxe du goût 98
2.3.3 Tester empiriquement nos intuitions esthétiques . . 101
2.3.4 Difficultés et réponses 105
2.3.5 Bilan 108

3 Antiréalismes esthétiques 109

3.1 L'expressivisme esthétique 109
3.1.1 Arguments ontologiques et sémantiques 109
3.1.2. Objections 116
3.1.2.1 L'absence de normativité 116
3.1.2.2 L'argument de Frege-Geach 117
3.1.2.3 L'argument de Zemach 120
3.1.3 Le quasi-réalisme esthétique 125
3.1.3.1 Un réalisme sans engagement métaphysique 125
3.1.3.2 Objections 128
3.2 La théorie de l'erreur de Mackie 130
3.2.1 La thèse 130
3.2.2 L'argument de la relativité 134
3.2.3 L'argument de l'étrangeté ontologique 139
3.2.3.1 Reconstruction et critique de l'argument . 139
3.2.3.2 Expliquer l'étrangeté ontologique 144
3.2.4 L'argument de l'étrangeté épistémologique 147
3.2.4.1 Le problème du sens esthétique 147
3.2.4.2 Justifier l'analogie du sens esthétique . . . 148
3.3 Le subjectivisme et l'expérience esthétique 152
3.3.1 Le programme subjectiviste en esthétique 152
3.3.2 L'hédonisme esthétique 154
3.3.2.1 Un plaisir spécifiquement esthétique 154
3.3.2.2 Critique de la théorie hédoniste 155
3.3.3 Les théories de l'attitude esthétique 161
3.3.3.1 Thèse et concepts clés 161
3.3.3.2 Critique du désintéressement 163
3.3.3.3 Le formalisme esthétique 170
3.3.3.3.1 Thèse et motivation 170
3.3.3.3.2 Les avantages du formalisme . . 173
3.3.3.3.3 Objections 176
3.3.3.4 L'esthétique de la vie ordinaire 185
3.3.3.4.1 Présentation 185
3.3.3.4.2 L'argument de Saito 187
3.3.4 Le subjectivisme relativiste 190
3.3.4.1 L'universalisation impossible 190
3.3.4.2 Critique de la théorie de la fascination . . 195
3.3.5 Bilan : pour une théorie réaliste de l'expérience esthétique 198

3.4 Le naturalisme esthétique 201
3.4.1 L'antiréalisme humien 201
3.4.1.1 Diversité du goût et principe de tolérance . 201
3.4.1.2 Jugement et sentiment 204

3.4.1.3 L'argument par la postérité. 206
3.4.1.4 Les vertus du critique idéal 210
3.4.1.5 Difficultés, paradoxes, objections 218
3.4.2 Esthétique et psychologie évolutionniste 226
3.4.2.1 Le projet de la psychologie évolutionniste . . 226
3.4.2.2 Satisfaction esthétique et capacité de groupement 228
3.4.2.3 Beauté et symétrie 232
3.5 Bilan 235

4 Ontologie des propriétés esthétiques 237

4.1 Prédicats et propriétés esthétiques 237
4.1.1 Une troisième voie en esthétique 237
4.1.2 Esthétique et non esthétique 240
4.1.3 L'objection de Wittgenstein 251
4.1.4 Mise en ordre des prédicats et des propriétés esthétiques 255
4.2 La survenance des propriétés esthétiques 265
4.2.1 Dépendance et irréductibilité ontologiques 265
4.2.2 Survenance et contextualisme esthétique 278
4.2.1 Elargir la base de survenance 278
4.2.2 Les catégories de l'art. 283
4.2.3 Survenance modérée 286
4.3 Difficultés et objections 290
4.3.1 L'indétermination de la base de survenance 290
4.3.2 L'art conceptuel est-il anesthétique ? 298
4.3.2.1 Le problème 298
4.3.2.2 L'approche anti-esthétique 300
4.3.2.3 Le traditionalisme esthétique 304
4.3.2.4 L'idéalisme esthétique 307
4.3.2.5 Bilan 309
4.3.3 La réalité des dispositions 310
4.3.3.1 Quelques arguments en faveur du réalisme dispositionnel. 310
4.3.3.2 La nature dispositionnelle des propriétés esthétiques 314
4.3.3.3 Des propriétés constitutives des choses 316
4.3.4 Les propriétés esthétiques : tropes ou universaux ? . .318
4.3.5 Niveaux de réalité et causalité descendante. 325
4.3.5.1 Problèmes 325
4.3.5.2 Réponses 334

5 La connaissance esthétique 339

5.1 Une épistémologie pour le réalisme esthétique 339
5.1.1 Le défi de l'intégration 339
5.1.2 Les raisons d'être sceptique 341
5.1.3 Trois modèles épistémologiques 343
5.1.3.1 Le fondationnalisme classique 343
5.1.3.2 Le cohérentisme 346
5.1.3.3 Vers un fondationnalisme expérientialiste et faillibiliste 348
5.1.4 La nature des émotions 355
5.1.5 Emotions et expériences perceptuelles 361
5.1.6 Les émotions comme perceptions de valeurs esthétiques 366
5.2 Un argument mooréen en faveur de la connaissance esthétique 374
5.2.1 La plausibilité des vérités esthétiques particulières . 374
5.2.2 Méthodisme et particularisme 379
5.3 L'argument du désaccord 382
5.3.1 En quoi consiste au juste l'argument 382
5.3.2 Le relativisme et l'explication des désaccords 391
5.4 Bilan 395

6 Réalisme esthétique et éthique de l'environnement 397

6.1 L'esthétique environnementale : histoire récente et concepts clés 397
6.1.1 Aperçu historique 397
6.1.2 Principales tendances 404
6.1.3 Le concept de nature 408
6.2 Les théories esthétiques influencées par le paradigme de l'art 410
6.2.1 L'approche sceptique 410
6.2.2 L'approche muséale de la nature 413
6.3 Les théories esthétiques influencées par le paradigme de la nature 418
6.3.1 Le relativisme esthétique restreint 418
6.3.2 Le formalisme esthétique appliqué à la nature 422
6.3.3 Le modèle de l'immersion 425
6.3.4 Science et esthétique de la nature 427
6.3.5 Un modèle pluraliste 433
6.4 Esthétique et préservation de la nature 434

6.4.1 Les principaux enjeux 434
6.4.2 La beauté en tant que valeur intrinsèque 440
6.4.3 Beauté et impératif esthétique 444
6.4.4 Objections et réponses 447
6.4.5 Bilan 454

7 Un argument pragmatique en faveur du réalisme esthétique 456

7.1 Raisons épistémiques et raisons pratiques 456
7.1.1 Argumentation pragmatique 456
7.1.2 Dépasser l'agnosticisme esthétique 459
7.2 La valeur pratique du réalisme esthétique 463
7.2.1 L'argument de la consistance entre pratique et théorie 463
7.2.2 L'argument de la culture humaniste 464
7.2.3 L'argument de l'accomplissement cognitif 466
7.2.4 L'argument de l'apprentissage 470
7.2.5 L'argument de l'éthique environnementale 472
7.2.6 Bilan 473
7.3. Le problème du volontarisme doxastique 474
7.3.1 Croire n'est pas volontaire 474
7.3.2 Croire et accepter 476
7.4 L'objection évidentialiste 479
7.4.1 Le paradigme de Clifford 479
7.4.2 Réponses anti-évidentialistes 480
7.5 Croire pour accepter 484

8 Conclusion 488

Bibliographie 498

1
INTRODUCTION

Tout élément de l'expérience doit être un exemplaire et un test pour les catégories de l'ontologie analytique.
Donald C. Williams[1].

1.1. Le sujet de la thèse

1.1.1 Les principales positions défendues

Cette étude est un travail en esthétique philosophique et en métaphysique. Son ambition est de tester et de défendre l'hypothèse selon laquelle les propriétés esthétiques font partie des propriétés de la réalité. En d'autres termes, il s'agit d'argumenter en faveur de la plausibilité du réalisme esthétique. Dans cette introduction, nous donnons un aperçu des principales thèses et des principaux problèmes qui seront examinés par la suite, puis nous donnons quelques indications concernant la méthode suivie.

Il existe plusieurs versions possibles du réalisme esthétique. La version que nous défendrons s'organise autour de trois grands principes : un principe métaphysique (PM), un principe sémantique (PS) et un principe épistémologique (PE). Le principe métaphysique répond à la question de l'existence des propriétés esthétiques, le principe sémantique porte sur la vérité des énoncés esthétiques et le principe épistémologique s'intéresse au problème de la connaissance

[1] Williams [1953 / 2007]. « Des éléments de l'être ». tr. fr. F. Nef. *in* E. Garcia et F. Nef (éd.) [2007]. *Métaphysique contemporaine*. Paris, Vrin, p. 34.

esthétique. Ces trois principes peuvent être résumés de la façon suivante :

(PM) Les propriétés esthétiques sont des caractéristiques réelles des objets du monde qui les possèdent.

(PS) Les vérifacteurs des énoncés esthétiques sont des états de choses esthétiques.

(PE) Nous avons un accès épistémique aux propriétés esthétiques qui est susceptible de justifier nos croyances à leur sujet.

Quelle que soit la façon dont il est défendu, le principe (PM) constitue le principe minimal de toute théorie esthétique réaliste. Selon une interprétation que nous tenterons de justifier, le principe (PM) consiste avant tout à affirmer l'existence indépendante des propriétés esthétiques. Plus précisément, si les propriétés esthétiques sont réelles, c'est d'abord parce qu'elles existent indépendamment de nos jugements ou de nos réactions émotionnelles particulières. Selon l'expression consacrée, les propriétés esthétiques sont indépendantes de l'esprit humain. Une telle affirmation s'oppose aux théories antiréalistes en esthétique, c'est-à-dire aux théories qui considèrent que les propriétés esthétiques sont des projections de l'esprit humain sur le monde. Cependant, un réalisme avisé peut difficilement admettre que les propriétés esthétiques existent indépendamment de toute autre chose. Nous avons par exemple l'intuition que la beauté d'une fleur dépend de l'agencement particulier de ses différentes propriétés physiques : sa couleur, la forme de ses pétales, l'équilibre de sa tige et la répartition de ses feuilles sont parmi les propriétés qui

permettent à la beauté de la fleur de se réaliser[2]. La beauté, en ce sens, est toujours particularisée. Nous avons par ailleurs l'intuition complémentaire selon laquelle notre accès aux propriétés esthétiques des choses est en grande partie perceptuel : nous devons faire l'expérience directe des propriétés sensorielles d'un objet afin de connaître ses propriétés esthétiques. Ce type d'intuitions démontre qu'il convient d'ajouter une clause importante au principe (PM). Cette clause, que nous appellerons la clause de dépendance ontologique, stipule que les propriétés esthétiques n'existent pas indépendamment de certaines propriétés non esthétiques des choses, en particulier de leurs propriétés physiques. Admettre la dépendance ontologique des propriétés esthétiques aux propriétés physiques permet d'exclure certaines interprétations problématiques du principe (PM). Parmi les interprétations les plus contestables de ce principe, on peut citer le platonisme esthétique, l'ineffabilisme esthétique ou encore la théorie du sens esthétique. Chacune à leur manière, ces différentes théories conduisent à faire des propriétés esthétiques des propriétés « flottantes », dénuées d'ancrage intelligible dans le monde de l'expérience ordinaire. Or, comme nous le verrons, en particulier dans le chapitre 4, une telle approche des propriétés esthétiques pose de sérieux problèmes et doit être critiquée.

La clause de dépendance ontologique comporte cependant le risque de prêter le flanc aux tentatives de réduction des propriétés esthétiques à des propriétés non esthétiques. Montrer que les propriétés esthétiques se réduisent à des propriétés non esthétiques revient à admettre que les premières ne sont, au fond, que de simples épiphénomènes. En d'autres termes, elles ne seraient pas vraiment réelles, leur présence ne faisant aucune différence. Il convient donc d'adjoindre à la clause de dépendance ontologique une clause

---

[2] Zangwill [2001]. *The Metaphysics of Beauty*. Ithaca and London, Cornell University Press, p. 1.

d'irréductibilité. Selon cette deuxième clause, les propriétés esthétiques sont ontologiquement irréductibles aux propriétés non esthétiques dont elles dépendent. Cela signifie qu'un inventaire ontologique rigoureux doit comptabiliser les propriétés esthétiques *en plus* des propriétés non esthétiques pour pouvoir être complet. Comme nous le verrons, la théorie la plus naturelle pour rendre compte de cette relation ontologique particulière entre les propriétés esthétiques et les propriétés physiques est une version antiréductionniste de la théorie de la survenance. En résumé, d'un point de vue métaphysique, le réalisme défendu est à mi-chemin entre une forme de dualisme (auquel il emprunte l'idée que les propriétés esthétiques sont réelles et irréductibles) et une forme de naturalisme (auquel il emprunte l'idée d'une priorité ontologique des propriétés physiques sur tout autre type de propriétés). Les principaux arguments en faveur de cette théorie métaphysique seront donnés dans le chapitre 4.

La formulation du principe (PS) fait appel à la théorie des vérifacteurs. Dans la mesure où cette théorie sera davantage présupposée que défendue dans la suite de notre étude, nous devons en dire quelques mots maintenant[3]. Un vérifacteur pour une vérité est l'entité ou l'état de choses en vertu duquel cette vérité est vraie. Cette théorie n'est pas une définition de la vérité, mais une façon de prendre ontologiquement au sérieux la recherche de ce qui rend vraie une proposition, une fois qu'il a été admis que celle-ci était vraie. Elle consiste à affirmer que chaque proposition vraie est rendue vraie par une certaine portion de la réalité. En d'autres termes, la vérité survient sur l'être. Par exemple, si l'on suppose que la proposition <Cette rose est belle> est vraie, la théorie des vérifacteurs nous incite

[3] Pour une présentation à la fois historique et problématisée de cette théorie, voir Armstrong [2004]. « Vérités et vérifacteurs ». *in* J.-M. Monnoyer (éd.) [2004]. *La structure du monde : objets, propriétés, états de choses. Renouveau de la métaphysique dans l'école australienne de philosophie*. Paris, Vrin

à rechercher ce qui pourrait la rendre vraie : autrement dit, comment le monde doit-il être pour que cette proposition soit vraie ? En l'absence de vérifacteurs crédibles, il conviendrait de renoncer à cette vérité. La théorie des vérifacteurs peut paraître très proche de la théorie de la vérité comme correspondance. En réalité, selon Armstrong, la théorie des vérifacteurs est une théorie de la correspondance désencombrée du dogme de la correspondance terme à terme[4]. En adoptant cette théorie, on se libère de l'idée qu'à chaque prédicat doué de signification correspond une propriété spécifique, mais on admet également qu'une même proposition puisse être rendue vraie par plusieurs vérifacteurs différents. Pour comprendre l'intérêt d'une telle approche, il faut constater qu'on peut être d'accord pour dire qu'une certaine proposition est vraie sans toutefois être d'accord sur ce qui constitue le vérifacteur de cette vérité. Par exemple, si l'on rechigne à accorder l'existence à autre chose qu'à des objets individuels, on peut se contenter de dire que la proposition <Socrate est un homme> est rendue vraie par Socrate, sans avoir à postuler des propriétés ou des universaux. Le problème, dans ce cas, c'est qu'une proposition comme <Socrate n'a pas beaucoup de cheveux> possède exactement le même vérifacteur, à savoir Socrate. Cela semble impliquer que Socrate est un objet simple, en d'autres termes qu'il ne possède pas de propriétés différenciées. Mais alors, dans ce cas, comment expliquer la différence d'information véhiculée par les deux propositions et par les prédicats qu'elles contiennent ? On peut penser que ce qui rend vraie la proposition <Socrate est un homme>, ce n'est pas seulement Socrate, mais une propriété de Socrate, à savoir son humanité. Sans chercher une propriété derrière chaque prédicat, on peut tout de même supposer que certaines contraintes doivent peser sur le choix des vérifacteurs afin que la relation de « rendre vrai » soit pertinente.

---

[4] Armstrong [2004, p. 105].

Intuitivement, ce dont nous avons besoin, c'est de déterminer le vérifacteur *minimal* d'une proposition vraie. Selon Armstrong :

> Un vérifacteur minimal est un vérifacteur qui rend vraie une vérité particulière mais qui ne contient pas d'autres vérifacteurs de cette vérité comme partie propre [Armstrong, 2004, p. 106-107].

De ce point de vue, Socrate n'est pas le vérifacteur minimal de <Socrate est un homme>, contrairement à l'humanité de Socrate. À titre d'exemple, le vérifacteur le moins pertinent serait le monde pris dans sa totalité : en effet, il rend vrai toutes les vérités à propos de ce qui existe. En nous appuyant sur le principe du vérifacteur minimal, nous tenterons de montrer que si nous voulons préserver la valeur de vérité de propositions comme <Cette rose est belle> ou <Ce tableau est serein>, nous devons postuler l'existence des propriétés correspondantes. En d'autres termes, il s'agit de prendre à la lettre l'engagement ontologique manifesté par le discours esthétique ordinaire et d'en tirer toutes les conséquences, à la fois sur un plan métaphysique et sur un plan épistémologique. Selon cette approche, la proposition <Cette rose est belle> est rendue vraie par l'état de choses constitué de cette rose et de la propriété esthétique ciblée par le prédicat <beau>. Notons, par ailleurs, que l'entité rendue vraie par le vérifacteur est ce qu'on appelle un « porteur de vérité ». Le porteur de vérité ultime est la proposition, puisque c'est le contenu de la proposition, en articulant un prédicat à un sujet, qui possède une valeur de vérité et ce, indépendamment du fait qu'elle soit assertée ou qu'elle fasse l'objet d'une croyance. Cependant, dans la mesure où les propositions sont encapsulées dans des jugements, dans des énoncés et dans des croyances, on peut considérer que les jugements, les énoncés et les croyances sont des porteurs de vérité par dérivation. Sauf dans les cas où il s'avèrera nécessaire d'être plus précis, nous utiliserons indifféremment tous ces termes pour désigner les porteurs

de vérité des vérifacteurs esthétiques. Notre principal argument en faveur du principe (RS) consistera à dire que, comme toutes les tentatives de réduction des propriétés esthétiques à des propriétés non esthétiques échouent, la seule façon de rendre vrais les énoncés esthétiques est de postuler l'existence de propriétés esthétiques en plus des propriétés non esthétiques. Les idées associées au principe (RS) seront principalement exposées dans les chapitres 2 et 3.

Défendre le principe (RE) revient à défendre ce que l'on appelle le « cognitivisme esthétique ». Selon cette théorie, non seulement les propriétés esthétiques existent, mais nous pouvons les connaître. De plus, l'expérience que nous faisons des propriétés esthétiques justifie les croyances ou les jugements que nous formons à leur sujet. Comme on le verra à plusieurs reprises, le principe (RE) permet de renforcer la plausibilité du principe (PM). Le principal problème auquel on est confronté lorsque l'on cherche à ménager la possibilité d'une connaissance esthétique, c'est celui de l'accès épistémique. En effet, à supposer que les propriétés esthétiques existent, comment les connaissons-nous ? Doit-on supposer l'existence d'une faculté esthétique spéciale ? Répondre à ces questions suppose d'étudier le rôle de la perception ordinaire, du raisonnement et des émotions dans le jugement esthétique. On est également en droit d'attendre du réaliste qu'il propose une solution à l'argument du désaccord : si les propriétés esthétiques existent et que nous pouvons les connaître, comment expliquer l'ampleur des divergences souvent constatée dans le domaine esthétique ? Existe-t-il une procédure rationnelle qui permettrait de distinguer les attributions esthétiques justifiées de celles qui ne le sont pas ? Le réalisme ne peut pas être totalement convaincant s'il n'apporte pas une réponse intelligible à ces différentes questions. Notre solution, exposée principalement dans le chapitre 5, reposera sur la défense d'une épistémologie expérientialiste pour le réalisme esthétique.

Dans une telle épistémologie, les émotions fonctionnement cognitivement : elles sont comme des expériences ou des perceptions des valeurs esthétiques et, si elles sont appropriées, elles justifient nos croyances esthétiques.

Pour terminer ce rapide examen des différentes positions qui seront défendues, il convient de noter que les principes (PM), (PS) et (PE) ne sont pas indépendants les uns des autres. Par exemple, il semble assez improbable de défendre le principe (PE) sans présupposer le principe (PM) : on ne peut tout simplement pas avoir un accès épistémique intelligible à des propriétés qui n'existent pas. D'un autre côté, si on démontre la possibilité d'un accès cognitif à des propriétés esthétiques indépendantes du jugement de l'observateur, on donne un argument en faveur du principe (PM). À l'inverse, si on réfute la possibilité d'une connaissance esthétique, on a une raison d'abandonner le principe (PM) : en effet, l'absence d'accès épistémique garanti à un type d'entités n'est-il la meilleure preuve que ce type d'entités n'existe pas ? Une réponse réaliste peu enthousiasmante à ce problème pourrait consister à admettre qu'il est possible que la réalité transcende nos meilleurs cognitifs. Nous verrons cependant qu'une meilleure solution est possible. Par ailleurs, le principe (PS) n'est vraiment défendable que si l'on parvient à donner une certaine crédibilité au (PM) : il est inutile de défendre la thèse selon laquelle les énoncés esthétiques ont des vérifacteurs pertinents dans le monde, si nous sommes incapable de donner un sens à l'existence de ces vérifacteurs. Enfin, l'intérêt de défendre le principe (PM) vient en grande partie du fait qu'il confère un fondement ontologique crédible au principe (PS), lequel n'est que l'interprétation la plus naturelle du langage esthétique ordinaire.

1.1.2 Les principales motivations

Quel peut être l'intérêt de défendre une théorie apparemment si coûteuse, à la fois sur un plan métaphysique et sur un plan épistémologique ? Les analyses auxquelles est consacrée cette thèse tendent à montrer qu'il y a principalement deux raisons de défendre l'hypothèse réaliste. La première de ces raisons consiste à prendre au sérieux la normativité du langage esthétique. Les énoncés esthétiques les plus courants ont une forme classique de type sujet-prédicat. En d'autres termes, ils se présentent le plus souvent ainsi : « *x* est E », où *x* est mis pour n'importe quel objet et E est mis pour un prédicat esthétique. Cette forme suggère que le jugement en question est vrai si *x* possède effectivement la propriété dénotée par le prédicat E et faux si *x* ne possède pas cette propriété. À première vue, les conditions de vérité du jugement esthétique impliquent donc un engagement ontologique en faveur de l'existence des propriétés esthétiques. Du point de vue du réaliste esthétique, on n'a pas de bonnes raisons *a priori* de ne pas faire confiance à cet engagement ontologique apparent. Évidemment, cet argument du langage esthétique n'est pas suffisant pour justifier le réalisme. Cependant, à titre d'hypothèse de travail, on peut considérer qu'il constitue un bon point de départ de l'enquête. Ainsi que le note Varzi :

> Le langage nous est utile, entre autres choses, justement pour parler du monde, et l'on pourrait faire l'hypothèse qu'il ait évolué, au moins en partie, afin de nous permettre de le faire de façon efficace. Il semble donc raisonnable de penser que tout ce dont nous sommes à la recherche consiste en ces choses mêmes qui rendent vrais les énoncés de notre langage, ou à tout le moins en ces choses qui

> devraient exister de manière à faire que les énoncés de notre langage soient réputés vrais [Varzi, 2010, p. 42][5].

Dans la mesure où le réalisme esthétique prend comme point de départ le langage et la pensée esthétiques ordinaires, on peut être tenté de le qualifier de « métaphysique de description », selon la distinction établie par Strawson[6]. Telle que nous l'entendons, une métaphysique descriptive se donne pour principal objectif de décrire et de clarifier les engagements ontologiques de la pensée commune, sans prétendre fournir une meilleure structure métaphysique, éventuellement jugée plus claire ou plus rigoureuse d'un point de vue scientifique. Cependant, l'attention portée à ce que semblent être les intuitions métaphysiques du sens commun ne doit pas conduire à idéaliser les capacités du langage ordinaire à répondre à toutes nos demandes d'explication. Pour cette raison, le réalisme esthétique que nous défendons est davantage une métaphysique descriptive *impure* : certaines décisions théoriques devront être prises vue de renforcer la consistance de nos engagements métaphysiques initiaux. À l'opposé, on trouve ce que Strawson appelle la « métaphysique de révision » : selon une telle approche, le sens commun ne constitue ni un point de départ, ni une norme de l'enquête. Le point de départ de l'analyse se situe dans des désidérata méthodologiques que l'on s'est fixés au préalable : il peut s'agir, par exemple, d'un principe de parcimonie ontologique ou d'un principe d'adéquation aux explications des sciences naturelles. En fonction des désidérata choisis, rien ne garantit que la conception métaphysique du sens commun, du moins telle qu'elle se manifeste à travers le langage ordinaire, sera préservée. De ce point de vue, si l'on se fie à l'apparence du langage esthétique ordinaire, l'antiréalisme esthétique semble se ranger

---

[5] Varzi [2008 / 2010]. *Ontologie*. tr. fr. J.-M. Monnoyer, T. van der Hallen, M. Mulcey. Paris, Éditions d'Ithaque.
[6] Strawson [1959 / 1973]. *Les individus : essai de métaphysique descriptive*. tr. fr. A. Shalom et P. Drong. Paris Le Seuil, p. 9.

davantage du côté des métaphysiques de révision, dans la mesure où il nie l'existence réelle des propriétés esthétiques et refuse le principe (RS). Si l'on adopte une perspective antiréaliste, les propriétés esthétiques apparaissent essentiellement comme des projections subjectives et notre pratique esthétique ordinaire doit être expliquée dans les termes d'une théorie de l'erreur. Mais, comme nous le verrons, les choses sont plus complexes. Il existe de nombreuses versions d'antiréalisme esthétique et toutes ne prennent pas à la légère la forme assertorique du langage esthétique. Cela suppose de montrer que les propositions esthétiques peuvent avoir d'autres vérifacteurs que les propriétés esthétiques : il peut s'agir, par exemple, de certains états mentaux ou de certaines propriétés physiques des choses matérielles, auxquelles se réduiraient finalement les propriétés esthétiques. Face à un tel projet, la tâche du réaliste ne peut donc pas être seulement descriptive : il doit être également en mesure de critiquer les théories alternatives afin de démontrer que c'est la métaphysique réaliste qui possède le plus grand pouvoir explicatif. Le chapitre 3 sera entièrement consacré à ce problème.

La deuxième raison qui motive la défense de l'hypothèse réaliste tient à ses implications éthiques. D'une part, comme nous le montrerons dans le chapitre 6, de la métaphysique à l'éthique, la conséquence est pertinente en ce qui concerne les questions environnementales. À partir de la reconnaissance du rôle joué par les considérations esthétiques dans nos raisonnements en faveur de la préservation du monde naturel, on peut montrer qu'une esthétique environnementale réaliste confère un fondement ontologique solide à une éthique de l'environnement qui défend la valeur intrinsèque de la nature. Expliciter les conséquences éthiques de l'ontologie esthétique est une façon de mesurer indirectement les mérites de l'approche métaphysique en esthétique. D'autre part, on peut aussi pratiquer le

chemin inverse et aller de l'éthique à la métaphysique. Le chapitre 7 consistera ainsi à défendre un argument pragmatique en faveur du réalisme esthétique. Il s'agit dans ce cas de renverser l'ordre habituel de la démonstration. La thèse défendue sera la suivante : puisque nous avons besoin du réalisme esthétique, nous devons postuler que c'est une théorie plausible, quand bien même nous n'aurions pas de preuves contraignantes en sa faveur. Un tel argument suppose de mener une réflexion sur le conflit potentiel entre nos raisons épistémiques et nos raisons pratiques de croire. Un des enjeux du chapitre 7 sera de montrer dans quelle mesure le conflit entre les deux types de raisons peut être surmonté, du moins dans le cas du réalisme esthétique.

1.1.3 Un aperçu de l'antiréalisme esthétique

L'idée selon laquelle les propriétés esthétiques seraient réelles n'est pas une théorie très populaire en philosophie. Quelques auteurs contemporains la défendent, et ils constituent d'ailleurs une source d'inspiration importante pour cette thèse, mais c'est une position qui reste largement minoritaire. Comme nous tenterons de le démontrer progressivement, cela s'explique en partie par le fait que le paradigme dominant en métaphysique, ce qu'on appelle le naturalisme, n'est pas favorable à une telle théorie. De même, les théories épistémologiques classiques sont difficilement compatibles avec l'idée d'une connaissance esthétique. Etant donné le poids des présupposés métaphysiques et épistémologiques antiréalistes, il est important d'examiner minutieusement les différentes formes que peut prendre l'antiréalisme esthétique. Par exemple, l'antiréaliste peut contester le présupposé selon lequel le sens commun esthétique serait normativiste. Comme nous le verrons dans le chapitre 2, cette critique est aujourd'hui défendue sur la base d'arguments issus de la

philosophie expérimentale. Les objections les plus fréquentes, celles qui constituent la matière du chapitre 3, sont orientées vers les trois principes du réalisme esthétique que nous avons exposés. Ainsi, l'expressivisme et le quasi-réalisme nient que les énoncés esthétiques possèdent la moindre valeur de vérité, réfutant ainsi par avance le principe (RS). Les théories de l'erreur admettent le principe (RS) et la prétention normative du langage esthétique, mais rejettent les deux autres principes, pour aboutir à la conclusion selon laquelle *tous* les énoncés esthétiques seraient faux. De leur côté, les différentes formes de subjectivisme tentent de fonder la valeur de vérité des énoncés esthétiques sur l'état mental du locuteur : ces théories rejettent en réalité les trois principes du réalisme, mais elles conservent généralement le présupposé de la normativité esthétique. Les théories naturalistes cherchent à préserver cette normativité en la faisant reposer sur le caractère saillant de certaines qualités naturelles, en relation avec une nature humaine biologique et psychologique. Enfin, les théories relativistes réfutent les trois principes du réalisme et considère la dimension normative de l'expérience esthétique comme une illusion. Avant de faire apparaître les difficultés de ces théories, nous tenterons de les exposer de la façon la plus charitable possible. Une partie de notre démonstration consistera à montrer que certains arguments antiréalistes sont manifestement faux. Pour d'autres, on se contentera de montrer que leurs coûts (par exemple, en termes explicatifs) sont plus importants que leurs bénéfices (par exemple, en termes métaphysiques).

1.2 Remarques méthodologiques

1.2.1 Esthétique et philosophie de l'art

Cette étude est en premier lieu une étude en esthétique philosophique : on y aborde les problèmes esthétiques en s'appuyant sur une conception argumentative de la philosophie. On a souvent tendance à confondre l'esthétique philosophique et la philosophie de l'art. S'il existe bien des problématiques transversales, les deux champs de recherche sont structurés par des questions très différentes[7]. Parmi les principales questions abordées par la philosophie de l'art, on trouve les questions suivantes : Qu'est-ce que l'art ? Qu'est-ce que comprendre une œuvre d'art ? Quelle est la valeur de l'art ? Quelles sortes d'entités sont les œuvres d'art ? Parmi les principales questions esthétiques, on peut citer : Qu'est-ce qu'un jugement esthétique ? Qu'est-ce que l'expérience esthétique ? Les propriétés esthétiques existent-elles ? Qu'est-ce que la beauté ? L'esthétique est une enquête sur l'existence et la nature d'un certain type de valeur, et sur la façon dont nous y avons accès. Même si la question de la compréhension des œuvres d'art constitue naturellement un objet de réflexion privilégié pour l'esthéticien, étant donné les liens historiques qu'entretient l'art avec la question du beau, son intérêt est plus large. En effet, potentiellement, tout peut se voir attribuer une valeur esthétique, que cette dernière soit positive ou négative : les œuvres d'art bien sûr, mais également l'ensemble des artefacts, tous les objets de la vie quotidienne, l'environnement urbain, les objets naturels, les animaux, les paysages, voire, peut-être, les objets abstraits comme les théories ou les idées. C'est une des

---

[7] Stecker [2005]. *Aesthetics and the Philosophy of Art*. Lanham, Rowman and Littlefield Publishers, Introduction.

raisons pour lesquelles nous avons consacré un chapitre entier à l'esthétique de l'environnement naturel : outre que cette dernière pose de façon aiguë la question de la relation entre l'esthétique et l'éthique, nous voulons également démontrer que l'enquête en esthétique a tout à gagner à se confronter aux problèmes spécifiques que pose l'appréciation esthétique de la nature. C'est un domaine qui permet en effet de tester à nouveaux frais des théories esthétiques initialement pensées pour expliquer l'expérience esthétique des œuvres d'art. Dans ce chapitre, nous formulons quelques hypothèses afin d'expliquer pourquoi, pendant la majeure partie du siècle précédent, l'esthétique a été pratiquement identifiée à la philosophie de l'art. Les raisons avancées relèvent autant de l'histoire de la philosophie que de l'histoire de l'art. La question de l'appréciation esthétique des objets de la vie quotidienne et des objets abstraits sera abordée de façon ponctuelle, en particulier quand nous discuterons du formalisme esthétique (chapitre 3) ou lorsque nous aborderons le problème de l'art conceptuel (chapitre 4).

Nous devons faire une autre remarque importante sur la façon dont cette étude envisage l'esthétique en tant que discipline. En effet, l'ampleur des difficultés soulevées par les questions esthétiques conduit à penser que l'esthétique n'est pas une discipline autonome, fermée sur elle-même et étanche aux problèmes examinés dans les autres domaines de la philosophie. S'interroger sur les conditions d'objectivité du jugement esthétique, sur la nature de l'expérience esthétique ou encore sur l'existence des propriétés esthétiques, suppose que l'on fasse de la métaphysique, de l'épistémologie, de la philosophie de l'esprit ou encore de la philosophie des valeurs. Ainsi, même si notre étude privilégie davantage la dimension métaphysique ou ontologique des problèmes esthétiques, nous aborderons de façon précise des questions épistémologiques et des questions éthiques. À plusieurs reprises, nous verrons également combien la métaphysique

des propriétés esthétiques se rapproche de la métaphysique des propriétés morales ou de celle des propriétés mentales.

Par ailleurs, même en admettant, comme nous le faisons dans ce travail, que les propriétés esthétiques sont des propriétés spécifiques, non réductibles à des propriétés non esthétiques, cela n'implique pas que l'esthétique, en tant que discipline, s'appuie sur une méthode spécifique. Disons-le clairement : il n'existe pas de méthode philosophique spécifique pour aborder les problèmes esthétiques de façon sérieuse. La même démarche rationnelle qui s'applique, par exemple, à la métaphysique, à l'épistémologie, ou à n'importe quel autre domaine philosophique, s'applique (ou devrait s'appliquer) également en esthétique. En particulier, faire de l'esthétique n'implique pas d'écrire dans un style particulier, lui-même susceptible d'une appréciation esthétique. Nous avons sans doute plus de chances de progresser dans notre compréhension de ces questions difficiles en privilégiant la clarté et la sobriété, qu'en privilégiant le « beau style ». Ces remarques valent pour toutes les autres questions philosophiques, mais le problème ne se pose pas de la même manière dans tous les domaines : personne ne pense en effet qu'il y aurait un « style politique » adapté à la philosophie politique ou un « style épistémologique » adapté à la philosophie de la connaissance. Mais ce qui paraît évident ailleurs ne l'est peut-être pas toujours en esthétique. Nous tâcherons en tous cas de mettre en pratique cette conviction que l'esthétique ne requiert rien de plus pour être abordée que le respect des principes méthodologiques propres à toute argumentation rationnelle.

Un dernier point concernant le rapport entre esthétique et philosophie de l'art : dans la mesure où il s'agit de deux domaines distincts, nous n'avons pas cherché à produire une théorie ou une définition de l'art. C'est une question que nous rencontrerons à plusieurs reprises, mais défendre la possibilité du réalisme esthétique

ne nous oblige pas à adopter une théorie esthétique de l'art, c'est-à-dire une théorie qui définirait l'art principalement par sa fonction esthétique. Par conséquent, la question de la définition de l'art demeurera largement ouverte tout au long de ce travail.

1.2.2 Esthétique et métaphysique

Les termes de métaphysique et d'ontologie seront souvent utilisés dans cette étude. Même si, en fonction des circonstances, il peut être utile et même nécessaire de les distinguer clairement, nous ne nous embarrasserons pas d'une longue discussion à ce sujet et nous les tiendrons largement pour synonymes ici. Il faut dire que les questions de la définition et de la démarcation de la métaphysique et de l'ontologie sont elles-mêmes l'objet de débats contradictoires parmi les métaphysiciens contemporains[8]. Selon la distinction classique, la métaphysique est la science des principes premiers de l'être et l'ontologie en est une subdivision, attachée à la connaissance de l'être en général, tandis que la métaphysique spéciale s'intéresse principalement à la connaissance de Dieu, du monde et de l'âme. Les lignes ont sans doute un peu bougé aujourd'hui, mais l'ancienne conception a laissé des traces dans notre compréhension de ce en quoi consistent la métaphysique et l'ontologie. Il semble aujourd'hui admis que les deux disciplines se distinguent par leur niveau de généralité et d'abstraction. À l'ontologie, reviennent les questions les plus générales : Qu'est-ce qu'une substance ? Qu'est-ce qu'une propriété ? Qu'est-ce qu'une relation ? Qu'est-ce que l'identité ? Qu'est-ce que la causalité ? Qu'est-ce que la survenance ? Autrement dit, l'ontologie interroge nos présupposés les plus fondamentaux quant à ce qui existe et examine les concepts compris dans ces

[8] Voir notamment Nef [2009]. *Traité d'ontologie pour les non-philosophes (et les philosophes)*. Paris, Gallimard, p. 19-20 et Varzi [2010, p. 13-28].

présupposés, autant à l'aune de nos intuitions communes qu'à l'aune de nos explications logiques et scientifiques. Par comparaison, les questions métaphysiques sont moins générales (mais, pas moins importantes). À titre d'exemple, on peut citer notamment les questions suivantes : Existe-t-il un être nécessaire ? La liberté est-elle compatible avec le déterminisme ? Quelle est la relation entre l'esprit et le corps ? Qu'est-ce que l'identité personnelle ? Le monde est-il indépendant de nos représentations ? Les valeurs morales et esthétiques existent-elles ? Il s'agit toujours de questions relatives aux types d'entités qui existent, mais elles sont abordées en fonction de domaines particuliers. La frontière entre la métaphysique et l'ontologie est de toute façon régulièrement franchie quand on pratique l'une ou l'autre. Ainsi, pour répondre aux questions que nous avons qualifiées de « métaphysiques », il faut mobiliser les concepts et les théories de l'ontologie. C'est exactement ce que nous ferons en examinant l'hypothèse métaphysique des propriétés esthétiques réelles : afin de tester sa validité, nous examinerons le concept de propriété, le concept de survenance, la question des dispositions ou encore certains aspects du concept de causalité. Nous retrouverons dans le champ de l'esthétique certaines des grandes oppositions qui structurent le débat ontologique, par exemple l'opposition entre le nominalisme et le réalisme des universaux. Nous parlerons également de dualisme, de naturalisme ou encore de platonisme à l'égard des propriétés esthétiques. En ce sens, nous ferons de l'ontologie appliquée au domaine esthétique[9]. D'un autre côté, faire de l'ontologie suppose de pouvoir tester nos hypothèses dans les domaines particuliers étudiés par la métaphysique. Par exemple, en fonction de la théorie des propriétés adoptées, on peut être confronté à des difficultés différentes selon que l'on applique cette théorie aux propriétés physiques ou aux propriétés morales ; or

[9] Sur l'ontologie appliquée, voir Pouivet [2010]. *L'ontologie de l'œuvre d'art* (2e éd.). Paris, Vrin, p. 27-28.

ces difficultés peuvent nous contraindre à revoir une hypothèse ontologique préalablement acceptée. Si l'ontologie et la métaphysique peuvent être distinguées, leurs points communs sont plus intéressants que leurs différences : dans les deux cas, on se situe dans la partie de la philosophie qui consiste à se poser des questions d'existence. Un des objectifs de cette thèse est de montrer l'intérêt qu'il y a à pratiquer la métaphysique et l'ontologie pour comprendre la nature du jugement et de l'expérience esthétiques. Plus précisément, on souhaite montrer que certains développements récents de la métaphysique et de l'ontologie analytiques peuvent apporter un éclairage nouveau sur le problème de la valeur esthétique. Notre objectif est aussi de montrer que le domaine particulier des questions esthétiques peut servir de test pour certaines hypothèses ontologiques plus générales.

1.2.3 Esthétique analytique et esthétique continentale

Comme cela a déjà pu transparaître, notre travail s'inscrira principalement dans la tradition analytique. Ainsi que l'a récemment démontré Glock, il est notoirement difficile de définir la philosophie analytique[10]. Aucun des critères habituellement mentionnés n'est à la fois nécessaire et suffisant pour permettre de donner une définition unitaire de ce qu'on appelle la « philosophie analytique ». Le critère géographique suggéré par la distinction entre philosophie analytique et philosophie *continentale* est évidemment insuffisant : même si cela peut éventuellement se comprendre d'un point de vue historique,

[10] Glock [2008 / 2011]. *Qu'est-ce que la philosophie analytique ?* tr. fr. F. Nef. Paris, Folio Gallimard.

c'est un critère qui est devenu aujourd'hui totalement caduque[11]. Le critère doctrinal, qui veut que les philosophes analytiques partagent tous un même ensemble de doctrines et de thèmes, n'est pas plus convaincant. En effet, toutes les positions sont défendues aujourd'hui et tous les thèmes sont abordés par les philosophes analytiques, de la philosophie du langage à la métaphysique, en passant par l'éthique, l'esthétique, la philosophie de la religion, la philosophie de l'esprit ou encore la philosophie politique. Les critères méthodologique et stylistique ont pu paraître un temps plus prometteurs, mais ils ne fournissent pas non plus de conditions nécessaires et suffisantes. La méthode longtemps associée à la philosophie analytique a été l'analyse purement logique et linguistique des problèmes. Or, ce n'est plus la seule méthode pratiquée aujourd'hui. En particulier, la formalisation logique des arguments n'est plus considérée comme un réquisit méthodologique nécessaire, si elle l'a jamais été. Concernant le style, on a pu vanter la clarté, la précision et l'absence de jargon des textes analytiques. Pourtant, ces qualités ne sont pas manifestées par tous les philosophes considérés comme analytiques. L'analyse de ces critères, ainsi que de quelques autres, conduit Glock à défendre la thèse selon laquelle le concept de philosophie analytique n'est unifié que par des ressemblances familiales. Autrement dit, il n'existe aucune caractéristique commune à tout ce qui compte comme philosophie analytique, il n'y a qu'un réseau complexes de ressemblances qui se coupent et s'entrecroisent sans jamais former un ensemble parfaitement unitaire[12]. Pourtant, s'il n'est pas possible de donner une définition en bonne et due forme de la philosophie analytique, il est tout de même possible d'indiquer en quoi consiste

---

[11] En réalité, le critère géographique n'a jamais été un critère exact, dans la mesure où les origines de la philosophie analytique sont au moins autant anglaises, que polonaises et autrichiennes.

[12] Glock [2011, chap. 8]. Glock emprunte à Wittgenstein cette notion de ressemblance familiale appliquée à la définition d'un concept. Voir Wittgenstein [1953 / 2004]. *Recherches philosophiques*. tr. fr. F. Dastur, M. Elie, J.-L. Gautero, D. Janicaud et E. Rigal. Paris, Gallimard, § 66-67.

cet air de famille qui fait qu'on *reconnaît* un texte ou un auteur appartenant à cette tradition, même sans pouvoir la définir. De façon générale, il n'est pas nécessaire de pouvoir définir un concept pour être capable de reconnaître les objets qui tombent sous son extension. Ainsi, même si chaque texte de philosophie analytique ne manifeste pas au même degré ces différentes caractéristiques, on peut dire que la philosophie analytique a plutôt tendance à privilégier l'argumentation explicite par rapport à l'argumentation implicite, une lecture directe des problèmes par rapport à une lecture historique, la minutie et la clarté par rapport à la profondeur, le caractère littéral des formulations par rapport à l'usage métaphorique et la recherche de la vérité par rapport à l'interprétation du sens des évènements[13].

Dans cette étude, nous essayerons de respecter le plus possible ces exigences, certes sans préjuger de notre degré de réussite. Cela signifie que nous tenterons de répondre de la façon la plus littérale et la plus précise possible à la question de savoir si les propriétés esthétiques existent et si oui, de quelle manière. Cela implique aussi qu'avant de défendre un argument ou de discuter l'argument d'un autre auteur, nous devrons faire apparaître clairement la structure de l'argument : quelles sont ses prémisses, ses présupposés non exprimés, sa conclusion. Cela suppose enfin d'évaluer aléthiquement les thèses et les arguments : quelles sont les objections que l'on peut leur faire et quelles sont les réponses que l'on peut apporter à ces objections. Contrairement à ce que l'on pense parfois, l'approche directe des problèmes n'implique pas d'ignorer les auteurs du passé. Cependant, quand nous faisons appel à ces derniers, c'est uniquement en vertu de leur position sur le problème particulier qui nous intéresse et en vertu de la valeur paradigmatique de leur argumentation. Par exemple, il nous arrivera fréquemment de citer et

[13] Pouivet [2008]. *Philosophie contemporaine*. Paris, Presses Universitaires de France, p. 31.

d'examiner les positions de Kant, mais cela ne sera jamais dans un but d'exégèse historique, ni dans le souci d'être exhaustif. Ce qui nous intéresse avant tout, ce sont les arguments kantiens qui peuvent être mobilisées pour résoudre le problème des propriétés esthétiques, indépendamment de leur rôle dans le système philosophique kantien. Une telle attitude face aux philosophes du passé revient à isoler certaines chaînes argumentatives de leur contexte d'origine pour les confronter à des arguments et des problèmes actuels, éventuellement en les reformulant afin de les adapter au débat contemporain. Cette façon d'utiliser l'histoire de la philosophie est ce qu'on appelle la *reconstruction relationnelle*. Dans la mesure où elle suppose que l'auteur étudié suive certains principes de rationalité partagés, la méthode de la reconstruction rationnelle permet de le considérer comme un interlocuteur dont les arguments peuvent être légitimement utilisés dans les débats contemporains, à condition de respecter une contrainte de fidélité (ne pas faire dire à l'auteur ce qu'il n'a manifestement pas dit) et une contrainte de pertinence (l'auteur apporte une réponse possible au problème que nous nous posons)[14]. On pourrait croire que cela revient à traiter les philosophes du passé avec légèreté ou désinvolture ; c'est au contraire une façon de les prendre très au sérieux[15]. Au lieu de considérer leurs œuvres comme des monuments que l'on visite sans jamais les habiter, on les invite au contraire à se joindre à nous pour nous aider à résoudre les problèmes philosophiques tels que nous nous les posons aujourd'hui.

Cette façon de pratiquer l'esthétique se distingue des formes habituelles que prend l'esthétique dans la philosophie continentale, en particulier en France. Selon Pouivet, on peut distinguer au moins

---

[14] Sur la reconstruction rationnelle en philosophie, voir Panaccio [2000]. « Philosophie analytique et histoire de la philosophie ». *in* P. Engel (dir.) [2000]. *Précis de philosophie analytique*. Paris, Presses Universitaires de France.

[15] Sur ce point, voir Granger [1997]. « Analyse des œuvres, analyse des idées ». *in* J.-M. Vienne (dir.) [1997]. *Philosophie analytique et histoire de la philosophie*. Paris, Vrin, p. 122.

trois approches typiques de l'esthétique continentale[16]. Nous ne les mentionnons pas dans le but de les réfuter, mais seulement pour préciser un peu plus, par contraste, en quoi va consister notre approche dans cette étude. Sous le nom d'esthétique, on peut tout d'abord pratiquer de *l'histoire de la philosophie* : dans ce cas, il s'agit simplement d'écrire des livres sur ce que certains philosophes du passé ont dit de l'expérience esthétique et de proposer une interprétation de leurs arguments. Cela peut être une façon utile, bien qu'indirecte, d'étudier les questions esthétiques. Cependant, cette approche repose bien souvent sur le présupposé implicite selon lequel la philosophie est identique à l'histoire de la philosophie. Or, un tel présupposé est problématique. Deuxièmement, faire de l'esthétique peut consister à écrire une *histoire de l'art philosophante*. Dans ce cas, il s'agit d'étudier l'histoire de l'art ou de la sensibilité esthétique à l'aune de catégories philosophiques empruntées à la psychanalyse, à la phénoménologie, au déconstructionisme, à la politique ou encore à la conception d'un philosophe particulier, tel que Nietzsche ou Adorno[17]. Cette forme d'esthétique est souvent associée à l'idée selon laquelle l'histoire de l'art et de l'esthétique se déroulerait selon un processus nécessaire qu'il appartiendrait à la philosophie de révéler. Dans une perspective qui doit beaucoup à Hegel, l'esthéticien serait donc en charge de nous dévoiler le sens profond de cette histoire et de nous indiquer où nous en sommes dans les étapes de son développement. Cependant, le présupposé d'une nécessité à l'œuvre dans l'histoire humaine est pour le moins discutable. Par ailleurs, l'idée que, pour comprendre un problème philosophique, il conviendrait avant tout d'en retracer l'histoire, conduit à ignorer que les problèmes philosophiques sont

---

[16] Pouivet [2005]. « Review of Lamarque and Olsen, *Aesthetics and the Philosophy of Art : the Analytic Tradition* ». *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, N° 1, 2005.
[17] Voir par exemple Jimenez [2000]. *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris, Gallimard, p. 230.

dans une large mesure intemporels et universels[18]. Ainsi, la question de la valeur esthétique se pose à peu de choses près dans les mêmes termes pour nous qu'elle se posait pour Platon dans l'*Hippias Majeur* : on se demande ce qu'est la beauté, si on peut la définir, si elle existe réellement, si elle est dans les choses ou si elle est indépendante, si elle est perçue par les sens ou par l'âme, etc. Comme le dit Strawson, s'il existe un certain nombre de vérités qui ne changent pas, elles doivent en revanche être redécouvertes par chaque génération à la lumière de ses propres outils intellectuels[19]. Enfin, pour un certain nombre d'auteurs continentaux, faire de l'esthétique consiste essentiellement à pratiquer une *critique d'art spéculative* : il s'agit, dans ce cas, d'interpréter une œuvre ou un ensemble d'œuvres avec pour objectif d'en livrer le sens philosophique profond, au-delà de toute interprétation de surface. Quels que soient ces éventuels mérites, une telle approche est trop étroite pour permettre de répondre aux questions esthétiques générales qui sont au centre de notre étude.

Dans le chapitre suivant, nous examinerons les raisons de penser que le réalisme esthétique est une hypothèse initialement plausible : ce n'est qu'une fois que cette plausibilité initiale aura été démontrée, qu'il deviendra utile d'exposer des arguments métaphysiques et épistémologiques en faveur du réalisme, et de répondre aux objections que ne manqueront pas de soulever ces arguments.

---

[18] Lamarque and Olsen [2004]. *Aesthetics and the Philosophy of Art : The Analytic Tradition*. Oxford, Blackwell Publishing, « General Introduction ».
[19] Strawson [1973, p. 11].

2
LA PLAUSIBILITÉ INITIALE DU RÉALISME ESTHÉTIQUE

Il est évident que, pour un défenseur de l'ontologie descriptive, le langage naturel continue d'être l'une des sources principales d'inspiration, parce que c'est justement à travers le langage que le système de concepts en fonction duquel nous pensons le monde trouve son expression la plus explicite.

Achille Varzi[20].

2.1. La métaphysique des propriétés

2.1.1 Objets et propriétés

Avant de montrer pourquoi l'existence des propriétés esthétiques mérite d'être défendue, il convient de dire quelques mots des propriétés en général. Il ne s'agit pas de proposer ici une ontologie complète des propriétés, ce qui dépasserait largement l'objet de ce travail, mais seulement d'indiquer quelques raisons en faveur de l'idée selon laquelle les propriétés font partie de l'ameublement du monde, pour reprendre une métaphore de Russell. Cela ne constitue en aucun cas un argument direct en faveur du réalisme esthétique. On peut être réaliste à l'égard de certaines propriétés, par exemple les propriétés physiques, sans l'être à l'égard des propriétés esthétiques. Par contre, un scepticisme global à l'égard

[20] Varzi [2010, p. 55].

des propriétés constitue bien une raison de refuser toute tentative pour défendre le réalisme esthétique[21]. Les théories qui admettent l'existence des propriétés sont les théories réalistes. Il en existe trois versions principales : le platonisme, qui considère les propriétés comme des universaux transcendants ; le réalisme d'inspiration aristotélicienne, qui considère les propriétés comme des universaux immanents ; le réalisme des tropes, qui considère les propriétés comme des manières d'être particularisées. Il existe actuellement un certain consensus parmi les réalistes pour dire que seules les deux dernières versions constituent de réelles options, dans la mesure où le platonisme soulève des difficultés que beaucoup considèrent comme insurmontables. Les théories qui affirment que l'on ne devrait pas postuler l'existence des propriétés sont les théories nominalistes. Le débat contemporain en reconnaît principalement deux versions : le nominalisme des classes et le nominalisme de la ressemblance[22]. Dans cette section, nous ne donnerons aucune raison de choisir parmi les différentes formes de réalisme des propriétés : nous nous contenterons de présenter les principales difficultés rencontrées par le nominalisme. Encore une fois, notre but ici est seulement d'indiquer dans quelle mesure il est raisonnable d'inclure les propriétés dans un inventaire ontologique avisé. Dans la section 4.3.4, nous justifierons notre préférence pour une théorie des tropes appliquée au cas des propriétés esthétiques, à la fois pour des raisons métaphysiques générales et pour des raisons liées à la nature particulière des propriétés esthétiques. Avant cela, il convient de passer en revue quelques « platitudes » métaphysiques au sujet des propriétés.

---

[21] En vertu du raisonnement suivant : (1) Le réalisme esthétique postule l'existence d'un certain type de propriétés ; (2) Or, aucun type de propriétés n'existe ; (3) Par conséquent, le réalisme esthétique est faux.

[22] Notre typologie des principales positions à l'égard des propriétés s'inspire de Armstrong [1989 / 2010a]. *Les universaux : une introduction partisane*. tr. fr. S. Dunand, B. Langlet, J.-M. Monnoyer. Paris, Éditions d'Ithaque, chap. 1.

Pour commencer, qu'est-ce qu'une propriété ? Intuitivement, le concept de propriété provient de ce que nous distinguons, dans le monde, les choses de ce qu'elles sont. De ce point de vue, une propriété est tout ce qu'une chose peut être. Les propriétés incluent, entre autres, la couleur, la forme, la taille, la température, la localisation, l'âge, la masse, la charge électrique ou encore, comme nous espérons le montrer, des propriétés axiologiques, en particulier des propriétés esthétiques. Il paraît naturel de distinguer les propriétés des objets individuels qui les exemplifient ou qui les portent. La catégorie d'objet peut être comprise en un sens très large : elle est alors identique aux catégories d'entité, d'être et de quelque chose. Si la catégorie d'objet est prise en ce sens, les propriétés peuvent à leur tour être considérées comme des objets[23]. Mais, en un sens plus précis de la catégorie d'objet, l'objet et les propriétés sont deux types d'entités distincts. C'est ce deuxième sens que nous utiliserons désormais. L'attribution et la réattribution de propriétés aux objets jouent un rôle important pour notre connaissance : c'est ainsi que nous identifions les objets, que nous les classons et que nous les comparons[24]. De ce point de vue, un objet individuel – qu'il soit considéré comme une personne, comme un objet vivant, comme un objet matériel ou comme un artefact – entretient des relations ontologiques et épistémologiques complexes avec ses propriétés. En effet, nous considérons généralement qu'un objet n'est pas identique à ses propriétés et qu'il pourrait, ne serait-ce que de façon abstraite, exister sans elles. Mais nous avons par ailleurs l'intuition que nous ne pourrions pas identifier et connaître un objet sans avoir accès à ses propriétés. Par exemple, une pomme verte, ronde et acidulée n'est pas identique à sa couleur, à sa rondeur et à son acidité, mais c'est

---

[23] Schmitt [2010]. *L'ontologie réaliste du théisme*. Thèse de doctorat (EHESS), p. 324. Je remercie chaleureusement Yann Schmitt qui m'a permis de consulter sa thèse et de l'utiliser dans le cadre de ce travail.

[24] Darsel [2008]. « A Realistic and Non Reductionnist Strategy with Respect to Properties ». *Philosophia Scientae*. Vol. 12, Cahier 1, 2008, p. 35.

grâce à ces propriétés que nous pouvons l'identifier comme étant la pomme qu'elle est. Enfin, il paraît naturel de penser que les propriétés ne peuvent pas exister indépendamment des objets individuels qui les exemplifient – sauf à adopter une forme de platonisme, mais il ne semble pas que ce soit, du moins dans un premier temps, une approche très naturelle. Pour mettre en ordre ces quelques remarques au sujet des propriétés et des objets qui les exemplifient, on peut être tenté d'avoir recours à deux principes relativement simples[25]. Le premier est un principe d'indépendance ontologique (IO), principe que l'on peut formulé en termes d'implication existentielle asymétrique :

> (IO) x est ontologiquement indépendant de y si et seulement si l'existence de y implique l'existence de x et que le contraire n'est pas vrai.

Appliqué à la relation entre les objets et leurs propriétés, le principe (IO) implique de façon assez intuitive que les objets sont les réalités fondamentales et que les propriétés dépendent sans réciprocité de ces réalités fondamentales. L'indépendance ontologique des objets ne doit pas être considérée comme une indépendance causale, mais bien comme une indépendance existentielle[26]. Par exemple, l'enfant dépend causalement de sa mère, mais il en est ontologiquement indépendant, dans la mesure où il peut exister sans elle. Les objets ainsi entendus paraissent très proches de la catégorie de la substance première chez Aristote, mais cette identification demanderait à être davantage argumentée. En effet, pour certains auteurs, en particuliers pour certains théoriciens des tropes, les objets ne sont

---

[25] Pouivet [2002]. « Manières d'être ». *Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen*, n° 38-39, 2002 (*Le réalisme des universaux*) et Pouivet [2004]. « Apologie du particulier ». *in* Monnoyer [2004].
[26] Pouivet [2004, p. 388].

que des faisceaux ou des collections de propriétés : la catégorie d'objet est alors conçue comme une catégorie dérivée par rapport à celle de propriétés[27]. On se contentera ici de *postuler* que la catégorie d'objet est bien la catégorie ontologique fondamentale, en accord, semble-t-il, avec le sens commun. Dès lors, la description la plus neutre que l'on puisse donner d'un objet est qu'il s'agit d'un porteur de propriétés. Mais, dans la mesure où il peut exister des propriétés de propriétés, c'est-à-dire des propriétés porteuses de propriétés, cette description n'est pas encore assez fine pour rendre compte de la distinction entre les objets et les propriétés. Par conséquent, il faut dire que l'objet est le porteur de propriétés qui n'est pas lui-même une propriété d'un objet[28]. Cette conception de l'objet rappelle finalement davantage la théorie lockéenne des « substrats », conçus comme quelque chose qui soutient les propriétés et sans laquelle les propriétés ne pourraient pas exister. Cependant, la priorité ontologique des substrats ne doit pas faire oublier que le substrat considéré indépendamment de ses propriétés n'est qu'une abstraction[29]. Les entités de base de la réalité sont bel et bien les objets *avec* leurs propriétés. Ce qui le démontre, ce sont avant tout des considérations d'ordre épistémologique, en particulier le fait que nous faisons toujours l'expérience de particuliers-ayant-certaines-propriétés et jamais l'expérience de particuliers nus[30]. Ce constat nous conduit à notre deuxième principe : le principe de dépendance épistémologique (DE). Ce principe peut être formulé de la façon suivante :

---

[27] Voir en particulier Williams [2007, p. 52], qui considère les tropes comme « l'alphabet de l'être ». À l'encontre de l'idée selon laquelle les objets ne seraient que des faisceaux de tropes, Armstong fait remarquer que « les tropes ne sont pas vraiment taillés pour être les substances du monde » [2010a, p. 137]. C'est un point qui paraît évident si l'on considère que les objets ou les substances sont supposés avoir une existence indépendante.
[28] Schmitt [2010, p. 324].
[29] Heil [2003 / 2011]. *D'un point de vue ontologique*. tr. fr. D. Berlioz et F. Loth. Paris, Éditions d'Ithaque, p. 240-245.
[30] Armstrong [2010a, p. 79].

> (DE) x dépend épistémologiquement de y si et seulement si quelque chose ne peut être connu de x si y n'est pas attribué à x.

Dans la mesure où (DE) n'implique pas la négation de (IO), l'adoption du principe de dépendance épistémologique n'oblige pas à renoncer à l'indépendance ontologique des objets par rapport aux propriétés. En revanche, il permet de souligner le rôle essentiel que joue dans nos explications l'attribution de propriétés aux objets. En effet, nous postulons les propriétés aussi bien quand nous cherchons à expliquer la nature d'une chose (un objet est une pomme en vertu des propriétés qu'il partage avec les autres pommes), quand nous voulons rendre compte de la récurrence qualitative (deux objets se ressemblent en vertu du fait qu'ils partagent certaines de leurs propriétés), quand nous voulons rendre compte de la façon dont les choses agissent causalement (un objet abaisse le plateau de la balance en vertu de sa masse) ou quand nous cherchons à rendre compte de la vérité d'une proposition (<Socrate est un homme> est vraie en vertu du fait que Socrate possède la propriété d'être un homme). Ainsi, en vertu du principe (DE), le réalisme des propriétés apparaît intuitivement comme la meilleure explication de phénomènes en attente d'éclaircissements[31].

La combinaison de (IO) et (DE) constitue la reconstruction philosophique la plus simple de nos intuitions communes au sujet de la nature de la réalité. Cette reconstruction est présentée ici de façon extrêmement embryonnaire et de nombreux points demanderaient à être précisés si l'on voulait en offrir une défense complète. La question du statut ontologique de l'objet en particulier mériterait

---

[31] Pour un examen de ce type de stratégie argumentative en faveur des propriétés, voir Swoyer and Orilia [2011]. « Properties ». *in* E. N. Zalta (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2011 Edition.

d'être considérablement développée[32]. Par ailleurs, nous n'avons rien dit des problèmes que pose le statut des relations[33]. Cependant, cette reconstruction est amplement suffisante pour les besoins de notre argumentation : elle suggère que nous avons effectivement besoin de postuler à la fois des objets et des propriétés si nous voulons expliquer certains aspects importants de notre expérience et de notre connaissance. En d'autres termes, nous devons préférer une ontologie dualiste, dans laquelle coexistent les catégories de propriété et d'objet, à une ontologie moniste qui tente d'éliminer l'une ou l'autre de ces catégories. Toute la question maintenant est de savoir si nous pouvons sécuriser nos intuitions réalistes au sujet des propriétés contre les critiques qui leur sont adressées par les partisans du nominalisme. Si l'on parvient à montrer que le refus du réalisme des propriétés pose des problèmes trop importants, alors on aura non seulement de bonnes raisons d'adopter une métaphysique réaliste, mais également un premier argument, certes très indirect, en faveur du réalisme esthétique.

2.1.2 Critique du nominalisme

2.1.2.1 Le rejet des propriétés

Tous les philosophes ne s'accordent pas sur ce qui constitue la motivation ultime du refus nominaliste des propriétés. Il est vraisemblable que le nominaliste soit quelqu'un qui prenne très au sérieux le principe selon lequel il convient de contrôler sévèrement l'engagement ontologique de nos théories et de réduire au minimum le type d'entités auquel on concède l'existence. Si l'on combine ce

---

[32] Sur cette question, voir notamment Pouivet [2004], Schmitt [2010, p. 324-334 et p. 397-405] et Heil [2011, chap. 15].
[33] Sur cette question, voir par exemple Armstrong [2010b]. *Sketch for a Systematic Metaphysics*. Oxford, Clarendon Press, chap. 3.

principe d'économie avec le principe (IO), qui affirme l'indépendance ontologique des objets particuliers, il paraît naturel que ce soient les propriétés qui fassent les frais de la recherche de l'austérité en métaphysique. Le nominalisme est généralement présenté comme une alternative au réalisme des universaux, en vertu du principe selon lequel il n'existe que des entités particulières. Mais on peut aussi le comprendre comme un rejet des propriétés prises en un sens plus large – c'est-à-dire incluant aussi bien les entités répétables que sont les universaux que les entités particularisées et non-répétables que sont les tropes. Il s'agirait dans ce cas davantage d'un refus des entités abstraites. C'est principalement dans ce deuxième sens que nous l'entendrons, car nous souhaitons réserver la possibilité qu'une théorie des tropes, également appelés « particuliers abstraits », soit la meilleure théorie que nous ayons pour rendre compte de la véritable nature des propriétés esthétiques. Dans la mesure où une théorie des tropes peut être considérée comme une théorie qui n'admet que des entités particulières (qu'il s'agisse d'une théorie des objets avec attributs ou d'une théorie des objets comme faisceaux de propriétés), on pourrait croire qu'il s'agit d'une forme de nominalisme. Armstrong qualifie d'ailleurs la théorie des tropes de « compromis nominaliste », en vertu du principe, commun aux nominalistes et aux partisans des tropes, selon lequel il n'existe que des particuliers[34]. D'un autre côté, il paraît évident que le théoricien des tropes qui considère la catégorie d'objet comme fondamentale et qui interprète les objets comme des porteurs de propriétés, prend un engagement ontologique bien plus fort que le nominaliste, qui n'admet quant à lui que des individus sans propriétés. Prise en un ce sens, la théorie des tropes se rapproche davantage du réalisme des universaux que des théories nominalistes. Par ailleurs, même si nous n'avancerons pas d'arguments en faveur de cette idée, il est possible d'inclure dans une

[34] Armstrong [2010a, p. 29].

même ontologie à la fois des universaux et des tropes[35]. Ce dernier point démontre assez clairement que les théories des tropes sont généralement entreprises dans un esprit réaliste.

Avant d'examiner les stratégies d'économie ontologique proposées par les nominalistes, il convient de clarifier la différence principale qui existe entre les deux formes de réalisme des propriétés que sont la théorie des universaux et la théorie des tropes. Pour cela, on peut partir de la notion d'état de choses. Très brièvement, un état de choses peut être compris comme l'entité qui est réalisée lorsqu'un objet exemplifie une propriété[36]. C'est une entité complexe dont la propriété et l'objet sont les constituants. Maintenant, supposons deux états de choses, constitués chacun de deux pommes vertes. Les partisans des deux théories seront d'accord pour dire qu'il y a là deux pommes vertes, que nous appellerons *a* et *b*. Cependant, ils se distingueront par la façon dont ils analyseront ces deux états de choses. Selon le théoricien des universaux, le premier état de choses est constitué de *a* et de l'universel *vert*, tandis que le deuxième état de choses est constitué de *b* et du même universel *vert*. Par ailleurs, la seule différence entre les deux états de choses est que le premier a comme constituant *a*, tandis que le second a comme constituant *b*. Selon la théorie des tropes, on a affaire au contraire à deux états de choses constitués de deux objets différents et de deux propriétés distinctes, la verdeur-de-*a* dans le premier cas et la verdeur-de-*b* dans le second cas[37]. Ce qui justifie que l'on dise que *a* et *b* possèdent la *même* couleur, c'est la ressemblance, plus ou moins grande, qui existe entre ces deux propriétés de couleur. Autrement dit, pour le théoricien des tropes, l'identité *qualitative* n'implique pas l'identité *numérique* et, en cela, il se montre sans doute plus proche de notre

---

[35] Swoyer and Orilia [2011].
[36] Armstrong [2010b, p. 26-27].
[37] Certains théoriciens des tropes estiment qu'ils peuvent également se passer de la notion d'états de choses. Nous n'en tiendrons pas compte ici. Voir par exemple Heil [2011, p. 243].

conception commune de l'identité que le théoricien des universaux[38].

Il est vraisemblable que ces deux théories parviennent à expliquer avec un égal succès les phénomènes qu'une théorie réaliste des propriétés est censée expliquer. Ce qui les sépare fondamentalement, ce sont les notions primitives non définies auxquelles elles acceptent de faire appel[39]. En effet, il est inévitable qu'une théorie s'appuie à un moment ou à un autre sur des éléments qu'elle ne définit pas, sous peine de sombrer dans une régression à l'infini. Ces éléments sont en quelque sorte admis à titre de postulats ou d'axiomes. La seule contrainte qui pèse sur les notions que l'on choisit de considérer comme primitives est qu'elles doivent être intuitivement compréhensibles. Or c'est précisément sur ce point que les deux théories divergent : dans le cas de la théorie des universaux, ce qui est considéré comme intuitivement compréhensible malgré l'absence d'explication supplémentaire, c'est la possibilité pour une entité d'être entièrement présente en différents lieux en même temps, alors que dans le cas de la théorie des tropes, c'est la possibilité que des propriétés particularisées puissent se ressembler suffisamment pour qu'on puisse parler de propriétés partagées. Dans le chapitre 4, nous suivrons Heil pour dire que la ressemblance entre propriétés semble intuitivement plus intelligible que la localisation multiple.

Nous allons maintenant nous intéresser aux solutions de rechange que proposent les théories nominalistes afin d'éviter d'avoir à postuler les propriétés. En réalité, s'il veut réussir, le nominaliste doit à la fois critiquer les théories réalistes des propriétés et expliquer tout ce qui est expliqué par ces théories réalistes[40]. Pour des raisons de simplicité, nous étudierons principalement la deuxième stratégie du nominaliste : si l'économie ontologique (l'élimination des

---

[38] Armstrong [2010a, p. 15] et Garrett [2011]. *What is this Thing Called Metaphysics ?* (2nd ed.). Oxford, Routledge, p. 67-68.
[39] Heil [2011, p. 191].
[40] Schmitt [2010, p. 340].

propriétés) réalisée par le nominaliste se paye d'un coût trop important en termes de pouvoir explicatif, alors nous aurons suffisamment de raisons d'accepter une forme ou l'autre de réalisme des propriétés. Nous avions indiqué que les philosophes contemporains discutaient principalement deux formes de nominalisme : le nominalisme des classes naturelles et le nominalisme de la ressemblance. Nous commencerons cependant par évoquer brièvement une autre forme de nominalisme, le nominalisme des prédicats, non pas parce qu'elle serait plus plausible que les autres, mais parce qu'elle représente le nominalisme dans sa version historique.

2.1.2.2 Le nominalisme des prédicats

Selon le nominalisme des prédicats, les propriétés ne sont que les ombres portées de nos prédicats, c'est-à-dire des entités linguistiques que nous utilisons pour qualifier l'objet qui figure à la place de sujet dans une proposition. Par exemple, selon cette théorie, une pomme est verte parce que le prédicat « vert » s'applique à elle. Autrement dit, les propriétés ne seraient que des noms (d'où le terme de « nominalisme ») ne renvoyant en aucun cas à des propriétés réelles. Selon cette théorie, il n'existe que des individus, qui satisfont ou non la projection de nos prédicats. On peut également défendre une version conceptualiste de cette théorie : dans ce cas, on dira qu'il n'existe que des individus auxquels des concepts s'appliquent. On peut faire au moins deux objections décisives à l'encontre de cette forme de nominalisme – nos remarques portent avant tout sur le nominalisme des prédicats, mais elles s'appliquent *mutatis mutandis* au nominalisme conceptualiste.

Premièrement, il paraît naturel de penser qu'il existe des propriétés dans l'univers – par exemple des propriétés physiques qui

n'ont pas encore été découvertes – pour lesquelles aucun prédicat n'existe maintenant, voire n'existera jamais[41]. Le nominalisme des prédicats semble constitutivement incapable de rendre compte de cette possibilité. Or, l'idée selon laquelle il existerait des propriétés pour lesquelles nous n'avons ni prédicat ni concept paraît plus vraisemblable que l'idée selon laquelle les propriétés seraient simplement réductibles à des prédicats ou à des concepts. Deuxièmement, le nominaliste des prédicats contredit une autre de nos intuitions fortes. Intuitivement, il nous semble en effet que ce n'est pas parce qu'on peut lui appliquer le prédicat « vert » qu'une pomme est verte, mais, bien plutôt, c'est parce qu'elle est verte que le prédicat « vert » peut lui être attribué. En d'autres termes, il paraît raisonnable de penser que c'est la réalité qui exerce ses contraintes sur la projectibilité de nos prédicats et non l'inverse. Ces deux objections suffisent à expliquer le peu de crédit que l'on accorde aujourd'hui au nominalisme des prédicats. Nous allons à présent examiner des versions de nominalisme plus sophistiquées.

2.1.2.3 Le nominalisme des classes (naturelles)

La thèse principale du nominalisme des classes consiste à affirmer que les propriétés sont des ensembles ou des classes d'objets. Par exemple, d'après cette théorie, une pomme est verte parce qu'elle fait partie de la classe des choses vertes. Ou encore, un objet est électron parce qu'il fait partie de la classe des électrons. Une telle position a l'avantage de pouvoir éviter la première objection que l'on a adressée au nominalisme des prédicats. En effet, normalement, le fait qu'un objet dépende d'une certaine classe ne dépend pas du fait que nous ayons découvert la classe en question ou que nous possédions un mot pour qualifier cette classe. Encore faut-il pour cela

[41] Armstrong [2010a, p. 24] et Garrett [2011, p. 71].

admettre l'idée que certaines classes soient meilleures que d'autres et que la distinction entre une bonne et une mauvaise classe soit une distinction objective et qu'elle ne relève pas seulement d'une décision humaine[42]. Dans ce cas, on peut admettre que la classe des choses vertes et la classe des électrons existaient avant que nous en ayons connaissance. En disant que les classes sont indépendantes de notre connaissance, on laisse à la réalité le soin d'imposer ses contraintes et de découper les classes pertinentes qui régulent la projectibilité de nos prédicats. Une théorie qui admet qu'il existe une distinction objective entre les véritables classes et les classes simplement projetées est qualifiée de « nominalisme des classes naturelles » : elle considère l'existence de classes réelles comme un fait primitif, naturel, que l'on ne peut pas expliquer davantage.

Malgré son avantage sur le nominalisme des prédicats, le nominalisme des classes naturelles n'échappe pas à la deuxième objection qui était adressée à la théorie des prédicats. En effet, il paraît naturel de penser qu'une pomme fait partie de la classe des choses vertes parce qu'elle est verte, et non l'inverse, ou encore qu'un objet fait partie de la classe des électrons parce qu'il possède les propriétés d'un électron et non l'inverse[43]. Par ailleurs, le nominalisme des classes naturelles soulève des objections qui lui sont spécifiquement adressées. Parmi celles-ci, on peut mentionner le problème de la relation d'appartenance à une classe. Cette relation semble bien être une propriété, qui est instanciée en tant que telle à chaque fois qu'un objet est membre d'une classe. Par conséquent, le nominalisme des classes est amené à postuler implicitement l'existence de certaines propriétés et ne parvient pas à demeurer nominaliste jusqu'au bout[44].

---

[42] Armstrong [2010a, p. 27].
[43] Armstrong [2010a, p. 42-43].
[44] Garrett [2011, p. 72].

Une autre difficulté surgit si on considère le phénomène de la coextension des classes. C'est un problème qui apparaît dès que deux propriétés différentes sont possédées par exactement les mêmes individus. L'exemple classique en la matière a été donné par Quine : c'est la coextension de la classe des créatures qui sont dotées d'un cœur et de la classe des créatures qui sont dotées d'un rein. En effet, toutes les créatures qui ont un cœur ont également un rein, et *vice versa*. En vertu du principe bien connu en théorie des ensembles, selon lequel deux ensembles qui possèdent exactement les mêmes membres sont identiques, on est conduit à l'idée que la classe des créatures dotées d'un cœur est identique la classe des créatures dotées d'un rein[45]. Mais, d'après le nominalisme des classes, on devrait en conclure que la propriété d'avoir un cœur est la même que la propriété d'avoir un rein. Ce résultat est évidemment absurde. Contrairement au réaliste, le nominaliste ne peut donc pas accepter l'existence de propriétés coextensives. Cependant, de telles propriétés existent. Donc, le nominalisme est dans l'erreur.

Enfin, une dernière difficulté mérite d'être prise en compte, c'est le problème de la causalité[46]. Comme nous l'avons indiqué, il paraît naturel de penser que les choses agissent causalement en vertu de leurs propriétés. C'est la masse d'un objet qui fait peser le plateau de la balance, c'est la température d'un glaçon qui provoque une sensation de froid sur la peau, c'est la rougeur d'un objet qui occasionne notre expérience de rouge quand nous l'observons, etc. Mais, à travers ses propriétés, qu'il partage avec d'autres objets, c'est bien l'objet individuel qui agit causalement. Autrement dit, l'objet dont on décrit le pouvoir causal partage bien certaines de ses propriétés avec d'autres objets, mais on n'a pas besoin de tenir compte de ces autres objets pour expliquer son pouvoir causal. Or, si

---

[45] Conee and Sider [2005]. *The Riddles of Existence : A Guided Tour to Metaphysics*. Oxford, Clarendon Press, p. 172-173.
[46] Armstrong [2010a, p. 43].

l'on adopte le point de vue du nominaliste des classes, cette analyse de la causalité n'est plus valable. En effet, si avoir une certaine masse est une propriété constituée par l'appartenance de l'objet à une classe, alors l'ensemble des objets qui appartiennent à cette classe semble devoir être pris en compte pour expliquer le pouvoir causal de cet objet : l'effet produit par un objet est constitué par son appartenance à une classe d'objets produisant le même effet. Mais on ne voit pas en quoi l'appartenance à une classe jouerait un rôle pertinent dans le pouvoir causal que l'on attribue à un objet. Par conséquent, là encore, il apparaît qu'une analyse des propriétés par les classes est insuffisante. Les quelques objections que nous avons mentionnées (il en existe d'autres) suffisent, semble-t-il, à montrer que le nominalisme des classes paye son économie ontologique au prix fort en terme d'explication : en se passant des propriétés, il ne parvient pas à rendre compte de façon satisfaisante d'un certain nombre de phénomènes pris en charge par les théories réalistes.

2.1.2.3 Le nominalisme de la ressemblance

Passons à la dernière version des théories nominalistes : le nominalisme de la ressemblance. Il s'agit d'une théorie plus fine que la théorie des classes, dans la mesure où elle tente d'analyser les classes pour comprendre ce qui distingue une bonne classe d'une mauvaise classe[47]. On peut résumer cette approche en disant que les propriétés sont des classes d'objets qui se ressemblent. En vertu de ce principe, une pomme est verte parce qu'elle appartient à une classe d'objets semblables. Les partisans d'une théorie de la ressemblance considèrent généralement la ressemblance *entre objets* comme une relation primitive et inanalysable – la raison en est très simple : comme nous le verrons, une analyse de la relation de ressemblance

[47] Armstrong [2010a, p. 55].

conduit inévitablement aux propriétés. Alors que pour la théorie des classes, le caractère naturel d'une classe est considéré comme une propriété d'ensemble des classes, la théorie de la ressemblance tente d'analyser cette propriété comme une relation entre les membres individuels de la classe. Pour prometteuse qu'elle puisse paraître, cette nouvelle version du nominalisme pose des difficultés importantes.

La première de ces difficultés fait resurgir le problème des propriétés coextensives[48]. Supposons que la classe des objets verts soit coextensive avec la classe des objets sphériques. Cela signifie que les membres de ces deux classes se ressemblent en vertu de deux de leurs propriétés au moins : la sphéricité et la verdeur. Mais comment la théorie de la ressemblance peut-elle faire la différence entre les contributions respectives de l'une et de l'autre classe à ces ressemblances sans distinguer des propriétés ? D'après cette théorie, un objet a la propriété d'être vert en vertu de son appartenance à une classe d'objets semblables et un objet a la propriété d'être sphérique en vertu de son appartenance à une autre classe d'objets semblables. Mais si les deux classes sont en fait coextensives, alors on n'a plus qu'une seule ressemblance qui soit pertinente pour rendre compte de l'appartenance à ces classes. Autrement dit, le nominaliste de la ressemblance perd ici l'information disant que la ressemblance entre les objets est fournie par deux propriétés. Dans la mesure où l'existence de propriétés coextensives est possible et dans la mesure où le nominalisme de la ressemblance échoue à en rendre compte, il s'agit d'une théorie peu satisfaisante.

La deuxième difficulté montre que le nominalisme de la ressemblance ne s'en sort pas mieux que le nominalisme des classes avec le problème de la causalité. En effet, alors que nous aimerions dire qu'un objet agit causalement en vertu de ses propriétés sans

---

[48] Armstrong [2010a, p. 67].

tenir compte des autres objets dans l'univers qui possèdent des propriétés identiques, le nominaliste de la ressemblance est conduit à dire que l'objet agit en tant qu'il ressemble à certaines choses (par exemple, les objets dotés d'une température basse, s'il s'agit d'évoquer l'effet d'un glaçon sur la peau), plutôt qu'à d'autres (les objets dotés d'une température élevée). Mais là encore, on fait intervenir quelque chose qui n'a, semble-t-il, aucune pertinence causale.

Une troisième difficulté que rencontre le nominalisme de la ressemblance est posée par l'existence possible d'un objet unique[49]. D'après cette théorie, un objet est sphérique en vertu de sa ressemblance avec d'autres objets de même forme. Mais, dans ce cas, on exclut la possibilité que l'univers ne contienne qu'un seul objet sphérique. Or, une telle conséquence est problématique et témoigne à nouveau du manque de pouvoir explicatif du nominalisme par rapport au réalisme des propriétés.

Une quatrième difficulté que soulève le nominalisme de la ressemblance est proche de la deuxième objection que nous avions faite au nominalisme des prédicats : c'est la question de l'antériorité des propriétés sur la ressemblance[50]. En effet, le nominaliste de la ressemblance nous dit qu'un objet possède une propriété en vertu de son appartenance à une classe d'objets semblables : mais les objets ne se ressemblent-ils pas en vertu de leurs propriétés, au lieu que leurs propriétés soient telles en vertu de leur ressemblance ? Il semble bien que seule la première option soit vraiment intelligible, mais elle n'est pas accessible au nominaliste.

La cinquième difficulté qu'il peut être utile de mentionner provient du fait que la ressemblance est une relation *interne*, plutôt qu'une relation *externe*[51]. Une relation entre deux termes possédant

---

[49] Garrett [2011, p. 73].
[50] Armstrong [2010a, p. 65].
[51] Armstrong [2010a, p. 59].

une certaine nature est interne quand elle a lieu dans tout monde possible contenant ces deux termes. Autrement dit, il suffit de poser ces deux termes avec leur nature propre pour que la relation en question se réalise. Soient les nombres 2 et 4 : compte tenu de ce que sont ces nombres, ils entretiendront des relations de supériorité et d'infériorité dans tous les mondes possibles. Par conséquent, on peut dire que ces relations sont internes, au sens où elles sont fondées sur les propriétés des deux termes en question. Par contre, le fait qu'un objet *a* soit situé à un kilomètre d'un objet *b* est une relation externe : la simple existence de ces deux objets, avec leurs natures particulières, ne peut garantir que *a* se situe à un kilomètre de *b* dans tous les mondes possibles. La simple distance entre deux objets ne dépend vraisemblablement jamais de la nature des objets en question. En d'autres termes, une relation interne est nécessaire, tandis qu'une relation externe est contingente. Or, on a de bonnes raisons de penser que la ressemblance est une relation interne :

> Deux objets étant chacun dotés d'une certaine nature, leur ressemblance et ses degrés sont fixés. Il n'y a pas de monde possible où les objets demeurent inchangés tandis que leur degré de ressemblance change [Armstrong, 2010a, p. 60].

Le problème pour le nominaliste, c'est que la marque d'une relation interne est d'être fondée sur la nature des termes visés. Or qu'est-ce que cette nature, si ce n'est pas l'ensemble des propriétés des termes de la relation ? Plus précisément, dans le cas de la ressemblance, la relation serait dictée par les propriétés communes aux choses reliées. Ce n'est évidemment pas une réponse que le nominaliste peut défendre. S'il choisit de ne pas parler de la nature des objets, de façon à éviter de postuler des propriétés, et s'il décide ainsi de faire porter tout le poids de la ressemblance sur les objets seuls, le fondement de la relation deviendrait si faible que tout pourrait ressembler à

n'importe quoi. Cela transformerait la ressemblance en relation externe, ce qu'elle n'est manifestement pas.

Enfin, pour terminer, nous mentionnerons la critique célèbre que Russell a émise à l'égard de la théorie de la ressemblance. Voici ce qu'il dit :

> Si nous voulons faire l'économie de la *blancheur*, de la *triangularité*, nous devrons choisir une tache blanche, un triangle particulier, et décider qu'une chose est blanche ou triangulaire si elle a la bonne ressemblance avec l'objet choisi. Mais là encore, la ressemblance requise est un universel. Il y a un grand nombre de choses blanches, d'où de nombreuses paires de choses blanches à l'intérieur desquelles les éléments se ressemblent : et c'est là la caractéristique d'un universel. [...] puisqu'il faut bien admettre cet universel, pourquoi inventer une théorie difficile et peu plausible dont la seule fin est d'éviter des universaux comme la blancheur et la triangularité ? [Russell, 1989, p. 150][52].

Très brièvement, ce que Russell indique ici, c'est que le nominalisme de la ressemblance ne peut éviter de postuler implicitement un universel en multipliant les relations de ressemblance entre les choses. Il serait dès lors incapable de s'en tenir au nominalisme qu'il professe sans renoncer à l'intelligibilité de la notion de ressemblance. Mais ce renoncement serait trop coûteux et il rend donc le nominalisme de la ressemblance problématique.

Comme le fait remarquer Armstrong, il est possible que l'objection de Russell constitue un problème également pour les théories réalistes des propriétés, dans la mesure où elle révèle la

---

[52] Russell [1912 / 1989]. *Problèmes de philosophie*. tr. fr. F. Rivenc. Paris, Payot. Le problème soulevé ici par Russell est proche de l'argument dit du « troisième homme » que l'on trouve chez Platon dans le *Parménide* (132a-133a) *in* Platon [2008]. *Œuvres complètes* (édition publié sous la direction de L. Brisson). Paris, Flammarion, p. 1112-1114.

possibilité d'une régression à l'infini dans l'analyse de la relation fondamentale mobilisée par n'importe quelle solution au problème des universaux[53]. Par exemple, si le partisan d'une théorie réaliste des universaux postule que la relation fondamentale qui unit les objets et les propriétés est l'instanciation (une chose étant une instance d'un universel), chaque cas d'instanciation devra lui-même être analysé comme une instanciation de la relation d'instanciation et ainsi de suite, à l'infini. Cette régression est vicieuse dans la mesure où le problème à résoudre (la question de la relation entre l'objet et la propriété) se présente à nouveau à chaque étape de la régression. Cela signifie-t-il, dans ce cas, que la critique de Russell ne peut pas être utilisée par le réaliste contre le nominalisme de la ressemblance ? Pas nécessairement. Il est probable en effet que la critique nuise davantage au nominalisme qu'au réalisme, quand bien même elle révèlerait une difficulté réelle pour le réaliste des propriétés.

Pour commencer, le réaliste peut poser que l'instanciation n'est pas une relation ou alors qu'elle est une relation si forte que l'on ne peut pas réellement penser l'objet et la propriété indépendamment l'un de l'autre. Strawson est probablement le premier à avoir formulé cette thèse en évoquant, de façon certes paradoxale, le « lien non relationnel » qui unissait les particuliers et les universaux[54]. Armstrong a repris l'expression à son compte et parle également à ce sujet de « connexion fondamentale » ou de « *nexus* »[55]. La meilleure façon de comprendre cette stratégie est de considérer les propriétés non comme des choses, mais comme des *manières d'être* des choses : de ce fait, il y a une connexion intime entre les choses et leurs manières d'être, sans que la distinction entre les deux soit complètement abolie. Si l'on accepte cette théorie, la

[53] Armstrong [2010a, p. 71].
[54] Strawson [1973, p. 188-189]
[55] Armstrong [2010a, p. 118].

connexion fondamentale entre l'objet et la propriété ne peut plus être conçue comme l'instanciation d'une relation et le cercle vicieux suscité par l'argument de Russell ne menace plus le réalisme des propriétés, que ce soit dans la version universaliste ou la version tropiste. Il faut sans doute faire preuve d'un minimum de charité pour considérer que cette stratégie répond de façon vraiment convaincante aux problèmes de la régression à l'infini et de la nature de l'instanciation. Certains considèrent d'ailleurs qu'il s'agit d'une réponse totalement *ad hoc* apportée à ces problèmes[56]. D'autres estiment au contraire qu'il est possible de comprendre l'expression contradictoire de « lien non relationnel » si on la rapproche de la conception thomiste du lien entre la forme et la substance[57]. Nous n'entrerons pas dans ce débat ici et nous nous contenterons simplement de remarquer que le théoricien des propriétés n'est pas complètement démuni face à l'argument de Russell.[58]

Par ailleurs, quelque que soit la façon dont le réaliste choisit de résoudre le problème de l'instanciation, l'argument de Russell permet de montrer clairement la supériorité du réalisme des propriétés sur le nominalisme dès lors que l'on s'intéresse uniquement à la relation de ressemblance. En effet, afin d'éviter d'avoir à postuler un universel de la ressemblance qui entraînerait une régression à l'infini, le réaliste peut se contenter de poser que la ressemblance fait partie du « buffet ontologique gratuit »[59]. Cela signifie que la ressemblance n'est pas une entité qui existerait *en plus* des objets et de leurs propriétés : elle est offerte avec ces derniers sans coût métaphysique supplémentaire. Plus précisément, cela signifie que le lien de ressemblance est posé une fois que les choses ressemblantes sont posées : il n'est pas besoin d'ajouter quoi que ce soit aux propriétés ressemblantes. Pour

---

[56] Varzi [2010, p. 69].
[57] Pouivet [2002, p. 120-123].
[58] Pour une discussion de la notion de *nexus* chez Armstrong, voir Schmitt [2010, p. 368-369].
[59] Armstrong [2010a, p. 73].

comprendre ce point, il faut se rappeler ce que nous avions dit de la ressemblance précédemment : c'est une relation interne, qui dépend logiquement de la nature de ses termes. Or, le nominaliste de la ressemblance peut difficilement réaliser cette économie ontologique. Il pourrait essayer de dire que la relation de ressemblance n'est pas quelque chose d'ontologiquement additionnel aux objets qui se ressemblent et aux classes de ressemblances : une fois posés les objets ressemblants, le lien de ressemblance se réalise sans ajout ontologique. Cependant, cette solution n'est pas assez fine pour rendre du compte du fait que des objets peuvent se ressembler sous plusieurs aspects[60]. Par exemple, un objet sphérique et vert est membre de plusieurs classes de ressemblances. Il est notamment membre de la classe des objets verts et membre de la classe des objets sphériques. Or cet objet sphérique n'est pas vert en vertu de son appartenance à la classe des objets sphériques, mais en vertu de son appartenance à la classe des objets verts. Autrement dit, il est vert parce qu'il ressemble à d'autres objets du point de sa couleur et non du point de vue sa forme. Cela signifie que la ressemblance varie en fonction de l'aspect de l'objet considéré. Mais considérer différents aspects d'un objet équivaut à parler de ses différentes propriétés, ce que le nominaliste ne peut se permettre de faire. Dans la mesure où il est contraint de considérer la ressemblance comme une notion inanalysable, le nominaliste ne peut donner un sens clair à l'idée que la ressemblance repose simplement sur la ressemblance entre les termes mis en relation. Contrairement à celui qui admet des propriétés, il ne dispose donc pas des moyens suffisants pour répondre à l'argument de Russell.

---

[60] Garrett [2011, p. 72].

2.1.3 Bilan

Même si notre critique des différentes formes de nominalisme n'a fait qu'effleurer le problème métaphysique posé par les propriétés, il semble bien que la tentative de se passer des propriétés pose bien plus de problèmes qu'elle n'en résout. Si l'on devait comparer le réalisme des propriétés et le nominalisme du point de vue de leurs coûts et de leurs bénéfices respectifs, il semble que le réalisme des propriétés, qui était en quelque sorte au départ la position par défaut, demeure la meilleure possibilité que nous ayons. Le nominalisme, quelle que soit la version considérée, semble incapable d'expliquer tout ce que le réalisme explique et il soulève plusieurs difficultés apparemment insurmontables. Certes, le réalisme des propriétés pose lui aussi des difficultés importantes – difficultés que nous n'avons pas réellement développées ici. Parmi ces difficultés, une des plus importantes est évidemment celle du lien entre l'objet et la propriété. Néanmoins, le pouvoir explicatif du réalisme et son caractère naturel sont tels qu'il paraît raisonnable de le préférer au nominalisme. Dans la suite de ce travail, nous aimerions montrer que le réalisme esthétique possède globalement les mêmes vertus que le réalisme des propriétés en général : c'est une position plus naturelle et qui permet d'expliquer plus de choses que l'antiréalisme esthétique.

2.2. L'esthétique du sens commun

2.2.1 Réalisme esthétique et intuitions esthétiques

Maintenant que nous avons justifié de façon générale le projet d'une métaphysique réaliste des propriétés, pourquoi faudrait-il défendre l'existence des propriétés esthétiques ? Il est évident que l'on peut tout à fait être partisan d'une théorie réaliste des propriétés sans admettre que des propriétés du type des propriétés esthétiques existent. On peut considérer par exemple que les seules propriétés qui existent réellement sont les propriétés physiques, laissant à nos meilleures théories scientifiques le soin de délimiter les classes naturelles objectives, et choisir d'éliminer toutes les autres propriétés de l'ameublement du monde. Le problème du réalisme esthétique est qu'il semble ontologiquement plus exigeant que l'antiréalisme, dans la mesure où il affirme l'existence d'un type de propriétés que l'antiréalisme rejette. On pourrait donc penser que c'est au réaliste qu'incombe en premier lieu la charge de la preuve. Conformément au principe du rasoir d'Occam, à pouvoir explicatif équivalent, nous devons préférer une hypothèse qui postule le moins de types d'entités possibles. Mais ce principe n'est recevable que si l'économie ontologique réalisée ne se fait pas au prix du pouvoir explicatif de l'hypothèse retenue. Or, il y a des raisons de penser que le pouvoir explicatif du réalisme esthétique est supérieur à celui de l'antiréalisme. Plus précisément, il s'agit de défendre la thèse selon laquelle le réalisme esthétique est davantage conforme à nos intuitions esthétiques que l'antiréalisme. Par *intuitions esthétiques*, nous entendons ici nos intuitions à l'égard de problèmes considérés comme relevant de l'esthétique philosophique.

La première étape de cette argumentation consiste à montrer que le sens commun penche naturellement vers ce que l'on appelle le normativisme esthétique, c'est-à-dire vers l'idée selon laquelle nos jugements esthétiques possèdent, si ce n'est une valeur de vérité, du moins une norme de correction. Plus simplement, nous tendrions spontanément vers l'idée que tous les jugements esthétiques ne se valent pas. Comme on le verra, c'est une idée qui est défendue aussi bien par des théoriciens de l'antiréalisme, par exemple Hume, Kant et Mackie, que par des partisans du réalisme, notamment Reid, Zangwill et Carroll. La deuxième étape de l'argumentation consiste à montrer que c'est le réalisme qui est le mieux à même de rendre compte du normativisme intuitif du sens commun, en situant la norme de correction du jugement esthétique dans les choses elles-mêmes et non dans l'état d'esprit du sujet de l'expérience esthétique. Si cette thèse est correcte, alors le réalisme esthétique possède bien, malgré son coût ontologique élevé, une plausibilité initiale : cette plausibilité initiale provient de l'ancrage de la théorie réaliste dans notre expérience et nos pratiques esthétiques ordinaires. Au contraire, toujours selon cette thèse, dans la mesure où elles s'opposent à cette esthétique du sens commun, les théories antiréalistes, en particulier quand elles prennent la forme du relativisme, perdent une partie de leur plausibilité initiale : il semble alors que ce soit à ces théories de justifier une conception du jugement et de l'expérience esthétiques contraire à nos intuitions, en vertu du principe selon lequel « la charge de la preuve est à celui qui prend l'initiative de supprimer un niveau d'explication régulièrement utilisé »[61].

Néanmoins, les choses ne sont pas aussi simples, puisque la thèse selon laquelle le sens commun est naturellement normativiste ou objectiviste en esthétique doit elle-même être expliquée et

[61] Nef [2006]. *Les propriétés des choses*. Paris, Vrin, p. 174.

défendue. C'est une thèse qui ne va pas de soi. Pour la comparer à un autre exemple d'intuition commune, c'est une thèse qui est beaucoup moins évidente que la thèse selon laquelle le sens commun serait naturellement porté à croire qu'il existe un monde extérieur indépendant de notre esprit. Comme nous le verrons, la thèse d'un sens commun normativiste en esthétique ne pourra être défendue que de façon modeste. Mais nous considérons que la modestie avec laquelle nous défendrons cette thèse sera suffisante pour justifier le projet de défendre le réalisme esthétique contre les objections antiréalistes qui lui sont adressées. Avant d'en arriver là, nous devons répondre à deux questions. Tout d'abord, quels sont les « symptômes » qui indiquent que nos intuitions esthétiques seraient davantage conformes aux théories objectivistes qu'aux théories relativistes ? Deuxièmement, dans quelle mesure la conformité aux intuitions confère-t-elle une légitimité épistémique à une hypothèse ?

2.2.2 La normativité esthétique

2.2.2.1 Grammaire et métaphysique

Afin de répondre à la première question, le point de départ le plus simple consiste à mobiliser un argument sémantique, c'est-à-dire un argument fondé sur l'observation de la fonction référentielle du langage esthétique. Nous affirmons de toutes sortes de choses, et notamment des œuvres d'art, qu'elles sont belles, gracieuses, élégantes, sereines, laides, criardes, sentimentales, torturées, puissantes, équilibrées, tragiques, romantiques. En utilisant un langage descriptif, nous attribuons, apparemment, des propriétés esthétiques à toutes ces choses. Pourquoi ne pas prendre ce langage descriptif au sérieux ? La grammaire suggère que le prédicat <beau>, par exemple, est correctement appliqué s'il dénote une propriété

réelle, autrement dit si la chose dénotée par le sujet de l'énoncé est réellement belle. En ce sens, les prédicats esthétiques semblent fonctionner exactement comme n'importe quel autre prédicat, et en particulier comme les prédicats physiques ou empiriques. Les énoncés « Ce tableau est beau » ou « Ce coucher de soleil sur la Mer du Nord est magnifique » ont la même forme syntaxique que des énoncés comme « Ce tableau est rectangulaire » ou « L'eau est un composé d'oxygène et d'hydrogène ». Ces deux derniers énoncés attribuent des propriétés dont la réalité est déterminable par l'observation et l'expérience, et ils sont vrais si et seulement si ces propriétés sont effectivement possédées par les choses auxquelles on les attribue. Mais si tel est le cas, ce n'est pas pour des raisons grammaticales, mais bien parce qu'il s'agit d'énoncés observationnels qui peuvent être empiriquement testés. On peut en tirer la conclusion qu'un prédicat qui est utilisé dans des énoncés possédant une valeur de vérité est un prédicat doté de signification et qu'il est raisonnable de penser que ce prédicat exprime une propriété réelle. Dans le cas de la prédication ordinaire, la théorie des vérifacteurs est donc une théorie plausible : c'est la constitution du monde qui détermine la vérité des propositions. Plus précisément, il paraît naturel de considérer que le vérifacteur minimal d'une proposition comme <Ce tableau est rectangulaire> est le fait pour ce tableau de posséder la propriété d'être rectangulaire. D'un point de vue purement sémantique, les énoncés esthétiques remplissent apparemment les conditions nécessaires pour être traités de la même manière que les énoncés auxquels nous reconnaissons des conditions de vérité substantielles. Cela signifierait que la proposition <Ce tableau est beau> est rendue vraie (à supposer qu'elle le soit) par le fait que ce tableau possède effectivement la propriété d'être beau.

Cependant, cet argument sémantique n'est pas suffisant. Il affirme en effet qu'un énoncé pourvu de signification est vrai ou faux

si les prédicats qu'il contient correspondent à des propriétés réelles. Cela revient à défendre ce qu'on appelle une « théorie des propriétés abondantes », pour laquelle à chaque type de prédicat différent correspond un type de propriété unique et exclusif[62]. Or, comme l'a démontré Varzi, une telle théorie rencontre au moins deux types de difficultés[63].

La première difficulté est d'ordre technique : en considérant qu'à chaque prédicat doué de signification correspond une propriété réelle, on risque de se retrouver avec des propriétés paradoxales. Pour le voir, il suffit d'examiner le prédicat « hétérologique », qui exprime intuitivement une propriété qui est exemplifiée exactement par les adjectifs qui ne satisfont pas à la propriété qu'ils décrivent. Par exemple, l'adjectif « long » est hétérologique, dans la mesure où c'est un mot court, tandis que l'adjectif « court » n'est pas hétérologique, dans la mesure précisément où il est court. Comme les énoncés que l'on peut former à partir de ces considérations sont doués de valeurs de vérité, il semble raisonnable d'admettre que le prédicat « hétérologique » exprime une propriété réelle. Mais les choses se compliquent si le prédicat est appliqué à l'adjectif « hétérologique » lui-même. Cet adjectif est-il hétérologique, c'est-à-dire possède-t-il la propriété de ne pas satisfaire à la propriété qu'il décrit ? Si l'on répond oui, alors on est conduit à dire qu'il possède la propriété qu'il décrit, ce qui est contradictoire, car alors il ne serait plus hétérologique. Si l'on répond non, alors il possède la propriété qu'il décrit, ce qui est également contradictoire, car cela le rendrait justement hétérologique. On a une contradiction dans les deux cas, ce qui rend l'existence de la propriété en question extrêmement

---

[62] Armstrong [2004, p. 105]. C'est David Lewis qui a donné à cette théorie le nom de « théorie des propriétés abondantes », par opposition à ce qu'il a appelé la « théorie des propriétés rares ».
[63] Varzi [2010, p. 65-66].

paradoxale[64]. L'idée qu'à chaque prédicat doué de signification correspond une propriété réelle doit donc être amendée.

Deuxièmement, il est peu plausible que les langues naturelles reflètent aussi bien le monde que le présuppose la théorie abondante des propriétés. Cela reviendrait à postuler une sorte d'harmonie préétablie entre le monde et le langage qui ne va nullement de soi. Tout d'abord, même en étant réaliste, on peut concevoir l'existence de propriétés qui ne trouveraient à s'exprimer dans aucun prédicat. Ensuite, on peut tout à fait concevoir des prédicats doués de signification et qui, bien que n'étant pas paradoxaux, ne correspondent à aucune propriété réelle. C'est le cas des prédicats qui reflètent des classifications arbitraires comme « peser trois kilos et être à trois kilomètres de la Tour Eiffel ». On peut également penser aux prédicats disjonctifs comme le prédicat « vleu » imaginé par Goodman, qui s'applique à toutes les choses examinées avant *t* et vertes, et à toutes les choses qui ne sont pas examinées avant *t* et bleues[65]. On aimerait pouvoir dire que des prédicats de ce type, bien que pourvus de signification, ne parviennent pas à saisir des propriétés réelles, au sens où, intuitivement, ils ne découpent pas la réalité aux bons endroits. Mais si les considérations sémantiques *a priori* sont insuffisantes pour déterminer quels types de prédicats du langage correspondent à des propriétés réelles, comment peut-on espérer établir un inventaire ontologique adéquat de ces propriétés ?

La stratégie la plus courante et sans doute la plus naturelle consiste à distinguer des prédicats « primitifs » et des prédicats « dérivés », en considérant que seuls les premiers renvoient à des

---

[64] Ce paradoxe est inspiré du célèbre paradoxe de la théorie des ensembles de Russell. Il a été formulé par K. Grelling et L. Nelson [1908]. « Bermerkungen zu den Paradoxien von Russell und Burali-Forti ». *Abhandlungen der Fries'schen Schule*, N° 2, cité par Varzi [2010, p. 65].

[65] Goodman [1954 / 1984]. *Faits, fiction et prédictions*. tr. fr. M. Abran. Paris, Editions de minuit, p. 87-88.

propriétés réelles[66]. Les pseudo-propriétés désignées par les prédicats dérivés sont soit considérées comme illusoires et éliminées de l'inventaire ontologique, soit réduites aux seules propriétés réelles, celles qui sont exprimées par les prédicats primitifs, sachant que cette réduction conduit inévitablement à concevoir ces propriétés comme de simples épiphénomènes. Le problème est alors de trouver le critère de distinction entre les deux types de prédicats. Pour de nombreux métaphysiciens contemporains, la réponse à ce problème dépend de la réussite du programme naturaliste en métaphysique.

2.2.2.2 Le naturalisme et le sens commun

Définir précisément en quoi consiste le naturalisme est une tâche compliquée et qui dépasserait largement les limites de notre travail. Comme l'a démontré Rea, le naturalisme regroupe en réalité une grande variété de thèses et de présupposés, qui sont à la fois méthodologiques, épistémologiques et métaphysiques[67]. Défini de façon très générale, le naturalisme consiste à accorder beaucoup d'importance à la méthode empirique des sciences naturelles et peu de considération pour les formes non scientifiques de l'enquête rationnelle, en particulier les sciences sociales et la philosophie. Cette thèse minimale peut être développée sous la forme du naturalisme *méthodologique* ou sous la forme du naturalisme *épistémologique*[68]. Selon le naturalisme méthodologique, l'enquête en sciences sociales et en philosophie, en particulier en métaphysique, doit s'aligner sur les résultats de la méthode scientifique. Selon le naturalisme épistémologique, la méthode empirique des sciences naturelles est la seule méthode rationnelle qui produise réellement de la

---

[66] Varzi [2010, p. 66].
[67] Rea [2002]. *World without Design : the Ontological Consequences of Naturalism*. Oxford, Clarendon Press, chap. 3.
[68] Rea [2002, p. 59-65].

connaissance. Le naturalisme méthodologique et le naturalisme épistémologique, qui peuvent être combinés de différentes manières, présupposent généralement l'arrière-plan du naturalisme *métaphysique*. Le naturalisme métaphysique est une conception portant sur la nature de ce qui existe : elle affirme que les seules entités qui existent réellement sont les entités naturelles, autrement dit les entités susceptibles d'être expliquées dans le langage des sciences naturelles[69]. La version la plus radicale du naturalisme est le physicalisme, c'est-à-dire la théorie selon laquelle *tout* ce qui existe est de nature physique et est donc susceptible d'être expliqué par la science du même nom. Le physicalisme est une version radicale du naturalisme, car il implique, en plus de l'élimination des entités non naturelles, la réduction de toutes les entités admises par les autres sciences naturelles aux seules entités physiques. En adoptant le programme naturaliste, on est donc conduit à identifier les prédicats primitifs, c'est-à-dire ceux qui expriment des propriétés réelles, aux prédicats qui figurent dans le langage des sciences naturelles, et plus particulièrement aux prédicats qui sont nécessaires à la formulation des meilleures théories physiques. Cette position correspond au paradigme dominant en métaphysique contemporain, celui de la métaphysique scientifique réaliste. Elle est notamment défendue par Armstrong[70]. Tiercelin en a récemment proposé une version dispositionnaliste[71]. Selon Armstrong :

> [Les sciences naturelles] essaient d'établir précisément quelles sortes de choses existent dans le monde, en particulier de

---

[69] Nous sommes principalement intéressés par les problèmes que le naturalisme pose pour le réalisme esthétique et plus généralement pour toute conception réaliste des propriétés non physiques. Mais il est bien évident que le naturalisme constitue par ailleurs une façon de s'opposer au théisme, l'idée principale dans ce cas étant que les méthodes des sciences naturelles ne permettent pas de justifier la croyance en Dieu en tant qu'être surnaturel. Pour une discussion sur ce thème, voir notamment Rea [2002, chap. 7].

[70] Voir notamment Armstrong [2010a, p. 36-37] et Armstrong [2010b, p 19].

[71] Tiercelin [2011]. *Le ciment des choses*. Paris, Éditions d'Ithaque.

> déterminer quelles sont les sortes de choses les plus fondamentales, celles qui permettent d'expliquer toutes les autres sortes de choses. Les sciences s'efforcent aussi d'établir les propriétés et les relations que les sortes de choses ont. [...] Nous pouvons présenter cette démarche de détermination des sortes dans le langage de la théorie des classes naturelles. Les sciences naturelles cherchent à établir quelles sont précisément les *véritables* classes naturelles. Platon, dans une merveilleuse métaphore, dit qu'elles essayent de découper aux articulations la bête de la réalité [Armstrong, 2010a, p. 36].

Cette façon de distinguer les propriétés réelles de celles qui ne le sont pas ou, comme le dit Armstrong, les « *véritables* classes naturelles » de celles qui ne le sont pas, possède un certain nombre de bons arguments en sa faveur. Il suffit par exemple de mentionner le succès explicatif et prédictif des théories formulées par les sciences naturelles, pour se convaincre de la force du programme naturaliste. Le problème, en ce qui nous concerne, est qu'il n'est pas favorable au réalisme esthétique. En effet, si l'on adopte l'approche naturaliste, on est conduit à l'idée que les propriétés esthétiques ne font pas partie des propriétés réelles, car les prédicats esthétiques ne font pas partie des prédicats des langues des sciences naturelles, qu'il s'agisse de la biologie ou de la physique. Au mieux, à l'intérieur de ce cadre théorique, les propriétés esthétiques ne sont que des qualités secondes. Cela signifie soit qu'elles ne sont que des propriétés de l'expérience projetées sur les choses (version galiléenne de la théorie des qualités secondes), soit qu'elles résultent de la disposition de certaines propriétés naturelles à causer certaines impressions en nous (version lockéenne de la théorie des qualités secondes). Dans tous les cas, les propriétés esthétiques perdent à peu près toute réalité.

Ce type de problème ne constitue pas une menace seulement pour les propriétés esthétiques, mais pour toutes les propriétés non

physiques en général[72]. Cela touche les propriétés morales comme « être bon », « être vertueux », les propriétés perceptives, comme la couleur ou le son, mais également les propriétés mentales, comme les *qualia* et les états intentionnels[73]. Or ce compagnonnage ontologique entre les propriétés esthétiques et les autres propriétés non physiques constitue plutôt un avantage argumentatif pour le réaliste esthétique. En effet, de l'avis de nombreux philosophes, y compris dans le rang des partisans du naturalisme, les tentatives d'élimination ou de réduction complète des propriétés non physiques à des propriétés physiques ou naturelles, que ce soit dans le domaine de l'éthique ou dans celui de la psychologie, ne sont pas satisfaisantes. En philosophie de l'esprit, il n'est pas inutile de remarquer que c'est un avis auquel semblent se ranger plusieurs auteurs *a priori* favorables au physicalisme et à l'idée que l'esprit doit être expliqué le plus complètement possible en termes de propriétés physiques[74]. Il existe donc un consensus parmi les philosophes contemporains pour dire que certaines propriétés non physiques ne seraient pas réductibles à des propriétés physiques. Par conséquent, les prédicats qui servent à les exprimer feraient également partie de ce que nous avons appelé les « prédicats primitifs ». Dans la mesure où le programme de réduction des prédicats non physiques aux prédicats physiques n'a pas démontré sa complète faisabilité dans plusieurs domaines de l'expérience, on n'est pas non plus tenu de le considérer comme inévitable dans le cas des propriétés esthétiques. Cela ne signifie pas que les raisons pour lesquelles on ne parvient pas à expliquer

---

[72] Voir Darsel [2008].

[73] Nous reviendrons sur la comparaison entre propriétés esthétiques et propriétés mentales dans la section 4.3.4.

[74] Voir notamment Chalmers [1996 / 2010]. *L'Esprit conscient*. tr. fr. S. Dunand. Paris, Éditions d'Ithaque et Kim [2005]. *Physicalism, or Something Near Enough*. Princeton and Oxford, Cornell University Press. L'accord se situe actuellement autour de l'idée que les états mentaux qui jouent un rôle causal dans l'explication du comportement peuvent être accommodés par le physicalisme, tandis que les états mentaux qui ne jouent aucun rôle fonctionnel constitue un « résidu mental » physiquement irréductible. Voir en particulier Kim [2005, chap. 6].

complètement la vie morale ou la vie psychologique en termes physiques, seront exactement les mêmes raisons que celles qui permettront éventuellement de considérer les prédicats esthétiques comme primitifs. Il est probable qu'il y ait des raisons spécifiques à chacun de ces domaines. Cependant, cela permet de ne pas considérer dès le départ qu'une métaphysique réaliste des propriétés esthétiques est une entreprise vouée l'échec, sous prétexte qu'elle ne serait pas conforme aux désidérata du programme naturaliste. Tout au long du chapitre 3, nous verrons les critiques que l'on peut adresser aux tentatives spécifiquement destinées à éliminer les propriétés esthétiques ou à les réduire à des propriétés psychologiques ou physiques.

Dans la mesure où le programme naturaliste est probablement incapable de réduire tous les prédicats primitifs à des prédicats figurant dans le langage des sciences naturelles, il laisse ouverte une autre possibilité afin de distinguer les prédicats primitifs, exprimant des propriétés réelles, et les prédicats dérivés, n'exprimant que des pseudo-propriétés. Cette autre possibilité, c'est l'appel aux intuitions communes en métaphysique. Une des raisons pour lesquelles certaines propriétés résistent au traitement physicaliste, c'est que leur réduction à des entités physiques aussi bien que leur pure et simple élimination de l'inventaire ontologique contredisent la pensée et l'expérience communes. Par exemple, la réduction de l'esprit à des processus neurobiologiques, c'est-à-dire à des processus soumis au déterminisme des lois de la nature, contredit notre conception intuitive de la liberté comme capacité de choix entre des possibilités alternatives, ainsi que la conception ordinaire de la responsabilité morale qui l'accompagne[75]. Par conséquent cette réduction est discutable. Il ne s'agit pas de refuser aux sciences un rôle

[75] Voir par exemple Murphy et Brown [2007]. *Did My Neurons Make Me Do This ? Philosophical and Neurobiological Perspectives on Moral Responsbility and Free Wil*. Oxford, Oxford University Press, chap. 7.

prépondérant dans l'entreprise intellectuelle qui consiste à essayer de comprendre ce qui existe vraiment. C'est d'autant plus vrai que nos intuitions ne sont pas toujours consistantes. Par exemple, le dualisme intuitif du sens commun concernant la nature de l'esprit ne permet pas de résoudre le problème de la causalité du mental : comment l'esprit, censément irréductible à des processus physiques, peut-il avoir une influence causale dans le domaine physique ? Néanmoins, il paraît difficile de ne pas tenir compte de nos intuitions si nous voulons mettre au point une théorie plausible du genre d'êtres que nous sommes. Une théorie qui contredit trop fortement notre expérience ordinaire concernant ce qui existe a tout simplement peu de chances d'être satisfaisante, dans la mesure où l'expérience ordinaire constitue aussi le point de départ de nos théories métaphysiques. Le sens commun fait donc partie, autant que le succès de la méthode empirique des sciences, des contraintes qui doivent guider l'enquête rationnelle.

Afin de déterminer si un type de prédicats appartient à la classe des prédicats primitifs, la bonne méthode pourrait venir d'une forme d'ajustement mutuel entre, d'un côté, les contraintes méthodologiques du naturalisme et, d'un autre côté, les intuitions de sens commun, telles qu'elles se manifestent à travers un certain nombre de nos croyances et de nos pratiques. Une telle méthode conduit à l'abandon du naturalisme dans sa version épistémologique et dans sa version métaphysique, puisque la rationalité scientifique n'épuise pas totalement le sens de la rationalité et qu'on laisse ouverte la possibilité d'accueillir dans notre ontologie des propriétés non physiques. La démarcation entre prédicats primitifs et dérivés ainsi conçue doit dès lors davantage être considérée comme l'objectif idéal d'un programme de recherche philosophique complexe et à large spectre, au cours duquel on affine nos hypothèses afin de les intégrer dans le cadre plus général d'une théorie globale et

consistante du monde[76]. En ce qui nous concerne, cela signifie que nous sommes autorisés à prendre appui, au moins en partie, sur nos pratiques esthétiques communes et sur les intuitions exprimées par ces pratiques, afin de déterminer le potentiel de réalisme contenu dans les prédicats esthétiques. C'est principalement pour cette raison que, dans l'Introduction, nous avons rangé le réalisme esthétique dans la famille des métaphysiques descriptives.

Après tous ces détours, nous sommes en mesure d'affirmer que si l'argument sémantique qui vient d'être examiné n'est pas suffisant pour s'assurer que les prédicats esthétiques expriment des propriétés réelles, il confère néanmoins une plausibilité initiale au réalisme esthétique, dans la mesure où le langage esthétique exprime un engagement normativiste objectiviste à l'égard des propriétés esthétiques. Mais cet argument doit encore être confirmé par d'autres éléments de notre vie esthétique ordinaire.

2.2.2.3 L'universalisme esthétique ordinaire

Un autre symptôme du normativisme esthétique du sens commun est celui que Kant a repéré en constatant que, tandis que les jugements sur l'agréable et le désagréable se contentent d'affirmer une préférence subjective, les jugements esthétiques réclament un assentiment général et manifestent ainsi une exigence d'universalité[77]. La fonction d'un énoncé comme « Ce vin est agréable » (expression d'un jugement d'agrément) serait simplement de décrire l'impression subjective que produisent en nous les qualités du vin. Dans la mesure où cette impression dépend de notre constitution naturelle, et notamment de la façon dont les cellules sensorielles dédiées à la gustation sont reparties sur notre langue, il

---

[76] Varzi [2010, p. 68].
[77] Kant [1791 / 1995]. *Critique de la faculté de juger*. tr. fr. A. Renaut. Paris, Flammarion, « Analytique du beau », § 7.

serait absurde de prétendre que ceux qui ne partagent pas mon notre ont tort, car il se pourrait tout simplement que le même vin ne produise pas la même impression au contact de leur appareil sensoriel. Comme ils ne peuvent pas changer d'appareil sensoriel, il paraît raisonnable d'affirmer que les jugements d'agrément ne sont pas normatifs : les gens n'ont ni raison, ni tort en formulant de tels jugements ou, plus précisément, ils ont toujours raison, puisqu'ils ne font qu'exprimer ce qu'ils ressentent et qu'il est impossible qu'ils se trompent sur leurs propres sensations. Au contraire, la fonction d'un énoncé comme « *x* est beau » serait de décrire un sentiment qui doit être ressenti par tous et que l'on peut avoir tort de ne pas ressentir. La preuve empirique de cette distinction entre jugements d'agréments et jugements esthétiques serait la facilité avec laquelle nous nous retranchons derrière le relativisme en cas de désaccord dans le domaine de l'agréable et du désagréable (comme en témoignent les proverbiaux « Chacun ses goûts » ou « Tous les goûts sont dans la nature ») et la façon dont nous persistons à vouloir avoir raison et à convaincre les autres qu'ils ont tort en cas de désaccord dans le domaine esthétique[78]. La thèse de Kant ne consiste pas à affirmer que les jugements esthétiques *font* effectivement l'objet d'un assentiment général, mais que, lorsque nous formulons un tel jugement, nous estimons que les autres *devraient* tomber d'accord avec nous – c'est le caractère proprement normatif du jugement esthétique. Voici, de façon plus précise, la façon dont Kant décrit le fonctionnement des jugements esthétiques :

> Il serait [...] ridicule que quelqu'un qui imaginerait quelque chose à son goût songeât à s'en justifier en disant : cet objet (l'édifice que nous entendons, le poème qui est soumis à notre appréciation) est beau *pour moi*. Car il ne doit pas l'appeler beau s'il ne plaît qu'à lui.

[78] Kant [1995, p. 192-193].

> Bien des choses peuvent avoir pour lui du charme ou l'agrément, mais personne ne s'en soucie ; en revanche, quand il dit qu'une chose est belle, il attribue aux autres le même plaisir : il ne juge pas simplement pour lui, mais pour chacun, et il parle alors de la beauté comme si elle était une propriété des choses. Il dit donc : la *chose* est belle, et pour son jugement par lequel il exprime son plaisir, il ne compte pas sur l'adhésion des autres parce qu'il a constaté à diverses reprises que leur jugement s'accordait avec le sien, mais il *exige* d'eux une telle adhésion. Il les blâme s'ils en jugent autrement et il leur dénie d'avoir du goût, tout en prétendant pourtant qu'ils devraient en avoir ; et ainsi ne peut-on pas dire que chacun possède son goût particulier. [Kant, 1995, « Analytique du beau », § 7, p. 190].

Il faut immédiatement préciser que Kant ne défend pas une conception réaliste en esthétique, mais bien une conception subjectiviste : on parle de la beauté « *comme si* elle était une propriété des choses », mais elle ne l'est pas, quand bien même on en aurait parfois l'impression ou l'illusion. Le fondement ou « principe déterminant » du jugement esthétique est subjectif : on asserte qu'un objet est beau sur la base du type de plaisir ressenti et non sur la base d'une perception ou d'une connaissance de la beauté réellement présente dans l'objet. On peut se demander comment Kant parvient à justifier la fonction normative des jugements esthétiques sans faire appel à la présence ou l'absence de propriétés dans les choses, comme on le fait dans le cas des jugements empiriques ordinaires. On peut même être tenté de penser que le sujet de goût kantien est bien présomptueux en blâmant les autres pour leur absence de goût, sur une base normative aussi mince que l'attribution simulée d'une propriété dont on sait pertinemment qu'elle n'est pas une propriété réelle. La difficulté est que les jugements esthétiques ont une nature

apparemment étrange, à mi-chemin entre les jugements d'agrément et les jugements empiriques. Comme le résume Zangwill :

> Les jugements de goût ressemblent aux jugements empiriques dans la mesure où ils ont une validité universelle ; mais ils en diffèrent dans la mesure où ils sont formulés sur la base d'une réponse ou d'une expérience subjective intime. À l'inverse, les jugements de goût ressemblent aux jugements sur l'agréable et le désagréable dans la mesure où ils sont formulés sur la base d'une réponse ou d'une expérience subjective intime ; mais ils en diffèrent dans la mesure où ceux-ci ne prétendent pas avoir une validité universelle [Zangwill, 2010][79].

Comme nous le verrons dans la section 3.4, Kant situe la condition de possibilité de la validité universelle du jugement esthétique dans la réalisation d'un état cognitif spécifique, à la fois subjectif et susceptible d'être adopté par toute créature rationnelle. Nous verrons également quelles difficultés pose cette théorie, à la fois d'un point de vue explicatif et d'un point de vue psychologique. Toujours est-il que le constat de la normativité attachée au jugement esthétique ordinaire n'est pas suffisant pour défendre le réalisme esthétique, puisque Kant et plusieurs autres auteurs, en particulier Mackie (voir section 3.3) et Hume (voir section 3.5.1), font ce même constat, tout en étant antiréalistes. Passer du constat de la normativité à l'acceptation du réalisme suppose d'avoir rejeter les théories alternatives et d'avoir répondu aux objections formulées par les antiréalistes. Mais ce qui nous intéresse pour le moment, c'est le constat lui-même et la façon dont Kant le justifie. Ce constat (l'universalisme ordinaire des jugements esthétiques) constitue de

---

[79] Zangwill [2010]. « Aesthetic Judgment ». *in* E. N. Zalta (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2010 Edition.

façon générale le problème de départ pour de nombreux chercheurs en esthétique.

Tout d'abord, il faut insister sur le fait que Kant conçoit la conception normativiste en esthétique comme une position de sens commun. Ce n'est pas une construction théorique ou une invention philosophique opportuniste, mais bien un fait qui nous est donné dans l'expérience ordinaire, comme cela apparaît clairement dans les paragraphes 7 et 8 de « l'Analytique du beau ». Les gens ont naturellement et spontanément tendance à penser que les jugements esthétiques sont susceptibles d'être corrects ou incorrects : ils sont, au moins implicitement, tous d'accord sur ce principe général, même si, dans la pratique, ils ne parviennent pas toujours à s'accorder sur la façon dont il convient d'appliquer ce principe aux cas particuliers[80]. Même si nous ne parvenons pas toujours à nous entendre sur les occasions dans lesquelles le prédicat « beau » doit être utilisé à juste titre, nous sentons intuitivement que de telles occasions existent bel et bien, et notamment que certaines œuvres d'art méritent davantage que d'autres d'être qualifiées de belles. La stratégie utilisée par Kant pour défendre ce normativisme de sens commun repose principalement sur la distinction entre les jugements esthétiques, qui prétendent posséder une validité universelle, et les jugements d'agrément, qui ne prétendent pas posséder une telle validité. Mais dans quelle mesure la distinction entre ces deux types de jugements est-elle vraiment justifiée ?

Il semblerait que, pour Kant, cette distinction prenne ses racines dans le langage ordinaire. En disant cela, on ne défend pas l'interprétation selon laquelle Kant *justifierait* la prétention universaliste des jugements esthétiques en se fondant sur certaines caractéristiques du langage, mais seulement que notre intuition concernant le caractère normatif du jugement esthétique est

---

[80] Kant [1995, p. 193].

confirmée par l'usage linguistique ordinaire. Dans le paragraphe 7 de « l'Analytique du beau », Kant déclare qu'une personne qui exprime son jugement en utilisant l'énoncé « Ce vin est agréable » se verra légitiment rétorquer qu'elle devrait dire : « Ce vin *m*'est agréable »[81]. Kant défend donc ce que l'on appelle une théorie *indexicale* du prédicat « agréable » et des autres prédicats exprimant l'agrément[82]. En philosophie du langage, les indexicaux (appelés également « déictiques ») désignent les termes dont la signification dépend entièrement de certaines caractéristiques du contexte dans lequel ils sont prononcés[83]. Des exemples typiques d'indexicaux sont « maintenant », « ici » et « je » : le sens de ces termes diffère, respectivement, selon le moment où on le prononce, le lieu où on le prononce et selon l'identité du sujet de l'énonciation. Cela inclut également tous les pronoms démonstratifs. Il en irait de même avec un terme comme « agréable », dont le sens varierait en fonction du sujet qui l'énonce – même si son caractère indexical n'est pas toujours rendu explicite dans le langage ordinaire. Au contraire, il serait « ridicule », selon Kant, de traiter le prédicat « beau » comme un terme indexical, variant d'un sujet de l'énonciation à l'autre : l'usage correct interdit des formulations du type « *x* est beau *pour moi* » ou, pire encore d'un point de vue syntaxique, « *x m*'est beau » (c'est-à-dire, la traduction littérale de la phrase originale de Kant : « *Es ist mir schön* »). La pratique linguistique ordinaire confirmerait donc notre intuition d'une différence entre les deux types de prédicats et, par conséquent, entre les deux types de jugements qui mobilisent ces prédicats. Malheureusement, la portée de cet argument est limitée. Selon Berger, il témoigne davantage d'une idéalisation philosophique du langage ordinaire que d'une

---

[81] Kant [1995, p. 190].
[82] Berger [2009]. *Kant's Theory of Taste : The Beautiful and Agreeable*. London and New York, Continuum, p. 7.
[83] Voir par exemple Recanati [2008]. *Philosophie du langage (et de l'esprit)*. Paris, Gallimard, chap. 10.

description exacte de la façon dont nous nous exprimons ordinairement dans le domaine du goût[84]. Ce qui le démontre, comme nous allons le voir, c'est la possibilité d'un usage indexical correct des prédicats esthétiques.

À la décharge de Kant, la grammaire de surface de l'allemand marque clairement une différence entre l'usage correct du terme « agréable » (« *angenehem* ») et l'usage correct du terme « beau » (« *schön* »). Alors que « *Es ist mir angenehem* » est parfaitement correct en allemand, « *Es ist mir schön* » ne se dit pas, de même qu'on ne dirait pas « *Es ist schön zu mir* » ou « *Es ist schön für mich* ». Mais ces caractéristiques de la langue allemande ne peuvent pas être considérées comme des critères qui nous renseigneraient de façon certaine sur l'essence des concepts de beau et d'agréable. Tout au plus s'agit-il de symptômes. La preuve en est que certaines langues admettent un usage indexical de la beauté. Berger donne l'exemple du yiddish, qui est la langue la plus proche de l'allemand, et plus précisément d'une chanson intitulée *Bei Mir Bist Du Schön*, soit en français : *Pour moi, tu es belle*[85]. Cet exemple montre qu'il est tout à fait possible de qualifier quelque chose de beau sans réclamer l'assentiment général, ni prétendre à une validité universelle. D'ailleurs, en français, un énoncé comme « *Selon moi*, ce tableau est très beau » est non seulement grammaticalement correct, mais d'un usage courant. Or, là encore, si l'on s'en tient aux informations linguistiques de surface, on a affaire à un énoncé esthétique qui ne prétend pas à la validité universelle, mais qui semble au contraire fonctionner de façon indexicale. La distinction entre jugements esthétiques et jugements d'agrément semble dès lors beaucoup moins évidente que Kant ne le suggère. Enfin, il est possible d'exprimer un

---

[84] Berger [2009, p. 8].
[85] Berger [2009, p. 8-9]. Cette chanson, composée en 1932, a été un véritable tube en Allemagne, jusqu'à ce que les nazis découvrent que les paroles étaient écrites en yiddish et non en allemand…

jugement esthétique sans prononcer un énoncé en bonne et due forme, laissant ainsi *indéterminée* la question de la validité universelle du jugement d'un point de vue grammatical. Par exemple, je peux exprimer mon jugement esthétique face à un tableau en disant seulement : « Magnifique ! » ou « Superbe ! », de même que je peux exprimer mon jugement d'agrément à la fin d'un repas en m'exclamant, à l'adresse de mon hôte, « Délicieux ! » ou « Excellent ! ». L'étude du langage ordinaire ne permet pas dans ce cas de distinguer les deux types de jugements en termes de prétention à la validité universelle. Ces différents exemples démontrent la faiblesse de l'argument du langage tel qu'il est utilisé par Kant.

Cependant, cela ne signifie pas que l'intuition selon laquelle le jugement esthétique est un jugement de type normatif est incompatible avec les formulations indexicales du jugement esthétique. Par exemple, on peut interpréter l'énoncé « *Selon moi*, ce tableau est beau » comme un énoncé qui prétend à la validité universelle, mais assorti d'une *clause d'erreur*. La formule indexicale « selon moi » serait ajoutée au jugement pour exprimer une telle clause. En prononçant un tel énoncé, on voudrait dire quelque chose comme « "Ce tableau est beau", mais il est possible que je me trompe », ce qui permettrait à la fois de réclamer l'assentiment général et d'admettre une marge d'erreur liée aux biais subjectifs du sujet de l'énonciation. Or, l'inclusion d'une clause d'erreur signifie bien que les jugements esthétiques sont susceptibles d'être corrects ou incorrects : si un jugement esthétique ne pouvait jamais être considéré comme incorrect, il ne serait pas possible de se tromper en formant un tel jugement. On pourrait analyser de la même manière les énoncés de la forme « *Je trouve que* ce tableau est beau » et même des énoncés comme « *J'aime* ce tableau », qui ne font explicitement mention d'aucun prédicat esthétique. Mais dans tous les cas, il ne

s'agirait plus d'une description neutre et modeste du langage esthétique, mais bien d'une reconstruction philosophique en vue de le rendre intégralement compatible avec l'intuition normativiste. Pour cette raison, le réalisme esthétique, tel que nous le défendons, ne peut pas prétendre être une théorie métaphysique purement descriptive, scrupuleusement respectueuse des usages apparents du sens commun. En d'autres termes, nous défendons ce que l'on pourrait qualifier de « métaphysique descriptive impure ». Une telle approche est attentive aux ressources du langage et de la pensée ordinaires, dont elle tente principalement d'expliciter les engagements ontologiques, mais elle ne prétend pas non plus idéaliser la consistance de ces engagements : les convictions du sens commun, telles qu'elles s'expriment notamment à travers le langage ordinaire, ne constituent pas une théorie philosophique dont il conviendrait de mesurer la validité et la cohérence logique. Nos croyances communes n'ont pas été élaborées pour passer ce type de test. Néanmoins, nous continuons à considérer le sens commun comme un point de départ et une norme de l'enquête rationnelle.

À ce stade, il semble que le défenseur du normativisme esthétique ait le choix entre deux options principales. Afin de préserver la prétention à la validité universelle des jugements esthétiques, et en l'absence d'une distinction essentielle entre jugements esthétiques et jugements d'agrément d'un point de vue linguistique, il peut choisir d'attribuer la même prétention à la validité universelle aux jugements esthétiques *et* aux jugements d'agrément. On pourrait ainsi interpréter l'énoncé d'agrément ordinaire « *Je trouve que* ce vin est excellent » comme un énoncé à prétention universelle assorti d'une clause d'erreur. Après tout, contrairement à ce que semble affirmer Kant, ce n'est pas une option si ridicule que cela et elle a quelques raisons en sa faveur. Certes, bien souvent, en matière de goût, au sens sensualiste du terme, on se

contente d'une position relativiste dans laquelle chacun est considéré le seul juge légitime de ses sensations. Mais cette conception ne semble pas être la seule que l'on adopte dans ce domaine. Pour le voir, il suffit de penser à la vaste littérature critique consacrée à la dégustation du vin et de la nourriture et au fait qu'il nous arrive effectivement de penser que les autres ont tort dans leur goût quand ils jugent de la valeur d'un plat, tout comme il nous arrive de le penser lorsqu'ils jugent de la valeur esthétique d'une œuvre d'art. L'existence de critiques dans les domaines de l'œnologie et de la gastronomie semble bien impliquée l'existence d'une norme pour les jugements d'agrément, norme idéalement perçue ou incarnée par les meilleurs critiques. Par ailleurs, le fait que nous puissions débattre, parfois même de façon passionnée, de la valeur gastronomique d'un plat ou de la qualité d'un vin, suggère bien que nous sommes naturellement enclins à penser que tous les jugements d'agrément ne sont pas corrects. A quoi bon débattre si les jugements d'agrément ne sont pas susceptibles d'être corrects ou incorrects ?

La dernière étape de cette approche pourrait consister à assimiler purement et simplement les jugements d'agrément à des jugements esthétiques. Le jugement « Ce vin est délicieux » aurait exactement la même nature que le jugement « Ce tableau est beau » : tous deux seraient fondés sur une réponse ou une expérience subjective intime, mais tous deux pourraient également prétendre à une validité universelle. Les auteurs qui défendent une thèse de ce genre estiment généralement que la distinction entre les deux types de jugement repose sur une opposition indue entre les sens distaux (la vue et l'ouïe) et les sens proximaux (le goût, le toucher, l'odorat)[86]. Les théories esthétiques traditionnelles insistent presque toutes pour

[86] Parmi ces auteurs, on compte notamment Korsemeyer et Shusterman. Pour un examen critique de leurs arguments, ainsi que des références bibliographiques, voir Parsons et Carlson [2008]. *Functional Beauty*. Oxford, Clarendon Press, p. 177-195.

dire que l'expérience esthétique repose sur les sens distaux, tandis que les sens proximaux sont réservés à des plaisirs purement corporels ou physiques. On peut faire remonter cette distinction au moins jusqu'à Platon. Ainsi, dans *Hippias Majeur*, Socrate définit-il la beauté comme « cette partie de ce qui plaît qui vient par la vue et l'ouïe »[87], par opposition aux plaisirs issus des autres sens, tels que le plaisir sexuel et les plaisirs de la table :

> [...] tout le monde se moquerait de nous si nous disions que manger est, non pas plaisant, mais beau, ou si nous disions d'une odeur plaisante qu'elle est, non pas plaisante, mais belle. Et quant aux plaisirs amoureux, tout le monde s'en prendrait à nous et nous dirait qu'ils sont on ne peut plus plaisants, mais qu'on doit, lorsqu'on s'y adonne, le faire sans que personne ne le voie, car c'est la chose la plus honteuse que d'être vue [Platon, 2008, p. 544].

Pour les auteurs hostiles à la conception développée ici par Platon, la distinction opérée entre expérience esthétique et plaisirs purement corporels n'a rien d'objectif : elle n'est que le produit d'une tradition intellectuelle occidentale qui a établi une hiérarchie infondée entre les différents sens, sur la base de présupposés métaphysiques douteux. En contestant la distinction entre les sens distaux et les sens proximaux et en intégrant les jugements fondés sur le goût, le toucher et l'odorat, dans la catégorie des jugements esthétiques, on parviendrait à une conception enrichie de l'expérience esthétique, à la fois ouverte à toutes les dimensions sensorielles et beaucoup plus satisfaisante. Comme nous le verrons dans la section 6.3.3, la théorie multi-sensorielle de l'expérience esthétique a été notamment utilisée pour tenter de résoudre les difficultés que pose l'appréciation esthétique de la nature. À ce stade, plusieurs objections peuvent être adressées à l'encontre d'une telle approche.

---

[87] Platon, *Hippias Majeur* (299a), *in* Platon [2008, p. 544].

Tout d'abord, comme nous l'avons indiqué, l'identification pure et simple des plaisirs corporels à des plaisirs esthétiques contredit toute la tradition esthétique. Il est évident que l'appel à la tradition ne constitue pas en soi un argument suffisant pour justifier une croyance ou une pratique. Néanmoins, on ne parle pas ici simplement d'une tradition intellectuelle ou philosophique particulière, mais bien d'une tradition commune et ancienne, vraisemblablement universelle. Pour le montrer, on peut s'appuyer sur la grammaire du langage ordinaire, au sens wittgensteinien du terme. En effet, les règles tacites qui régulent notre usage du langage rendent très difficile de renoncer à la distinction entre les deux types de plaisir. Cette distinction est si bien inscrite dans la grammaire du langage ordinaire que, comme le remarque Platon, celui qui contesterait cette distinction serait perçu comme faisant quelque chose de totalement ridicule. Or, le sentiment de ridicule que peuvent susciter certaines idées ou certaines pratiques n'est pas à prendre à la légère, y compris en philosophie. Selon Reid, le sentiment du ridicule constitue un moyen de défense naturel contre les opinions absurdes[88]. Commentant la thèse de Reid, Pouivet fait le constat suivant :

> Le sentiment du ridicule n'est pas – du moins, pas toujours – une réaction liée à des idées toutes faites ou une simple réaction sensible. Elle peut aussi constituer un guide sûr en philosophie. Quand nous philosophons contre notre sentiment du ridicule, il n'est pas sûr que nous défendions les droits de la raison, moins encore une vision supérieure qui irait au-delà de l'entendement [Pouivet, 2006a, p. 30][89].

---

[88] Reid [1785 / 2002]. *Essays on the Intellectual Powers of Man* (ed. by D. Brookes). University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, p. 462.

[89] Pouivet [2006a]. *Le réalisme esthétique*. Paris, Presses Universitaires de France

Ainsi, le sentiment de ridicule qui nous gagnerait si nous entendions une personne déclarer « C'est très beau ! » afin d'exprimer *littéralement* son jugement sur le plat qu'elle vient de manger, constituerait une première raison de penser qu'on ne peut pas identifier purement et simplement les jugements esthétiques et les jugements d'agrément.

Deuxièmement, la distinction entre les plaisirs esthétiques, associés aux sens distaux, et les plaisirs corporels, associés aux sens proximaux, semble correspondre à une différence phénoménologique réelle dans la façon dont nous recevons des informations à partir de ces deux types de sens : les plaisirs issus des sens proximaux sont ressentis avant tout comme des sensations corporelles, ce qui n'est pas le cas des plaisirs issus des sens distaux[90]. La beauté d'un paysage, par exemple, se présente à nous comme une qualité qui réside *dans* le paysage et pas simplement dans le plaisir que peut susciter la vue du paysage. Par ailleurs, le plaisir qui accompagne éventuellement l'appréciation de cette beauté n'est pas ressenti dans une région particulière de notre corps. Cette situation contraste avec le plaisir que l'on éprouve en prenant un bain chaud, en mangeant un plat ou en sentant une odeur particulière. Dans ce type de cas, non seulement le plaisir est ressenti directement dans des régions plus ou moins localisées de notre corps, mais les qualités attribuées mentionnées dans ces jugements d'agrément sont davantage perçues comme étant situées en nous que dans les objets de notre appréciation. Une autre façon de formuler cet argument, c'est de dire que, du point de la phénoménologie de l'observateur, les plaisirs esthétiques paraissent avoir une nature plus cérébrale ou plus intellectuelle, que les plaisirs associés aux sens proximaux. Cette différence constatée selon la voie faillible de l'introspection pourrait être interprétée comme un indice supplémentaire du caractère

[90] Parsons and Carlson [2008, p. 178].

objectif de la distinction traditionnelle entre jugements et jugements d'agrément.

Enfin, les partisans d'une intégration des plaisirs corporels à la sphère de l'expérience esthétique affirment que la distinction entre les deux est le produit d'une certaine tradition philosophique et intellectuelle occidentale, et non le résultat d'une différence objective caractéristique de l'expérience humaine. Dans la mesure où il s'agit d'une assertion empirique, elle devrait avoir des conséquences observables. De ce point de vue, on peut tout d'abord regretter que les auteurs concernés n'offrent pas réellement de preuve empirique de ce qu'ils avancent[91]. Par ailleurs, il existe des exemples de pratiques linguistiques non occidentales qui contredisent apparemment cette thèse. En chinois, par exemple, la beauté se dit « *mei* », tandis que les plaisirs de nature corporelle seront qualifiés par des termes comme « *kuaiyi* ». Qualifier un bain chaud de « *mei* » sonnerait aussi étrange du point de vue de la pratique linguistique chinoise, que si on le qualifiait de « beau » du point de vue de la pratique linguistique française. Un bon bain chaud peut être « *agréable* » ou « *kuaiyi* », mais on dira difficilement qu'il s'agit d'une expérience esthétique. Des distinctions similaires se retrouvent notamment dans les cultures turque et indienne. Certes, ces exemples sont relativement anecdotiques : pour que l'argument soit probant, il faudrait les affiner et les généraliser à d'autres cultures. Pour cela, il faudrait pouvoir s'appuyer sur la compréhension de chaque langue que seule une personne native de cette langue peut posséder. Néanmoins, le fait qu'une distinction entre plaisir esthétique et plaisir purement corporel existe vraisemblablement dans la plupart des cultures, doit laisser penser que cette distinction est objective et non le résultat d'une hiérarchie imposée de façon arbitraire par une tradition intellectuelle particulière. En d'autres termes, l'autonomie

[91] Parsons and Carlson [2008, p. 187].

des jugements esthétiques par rapport aux jugements d'agrément serait un fait anthropologique.

De tout cela, il résulte que la distinction entre appréciation esthétique et plaisirs purement corporels est sans doute réelle, mais il n'est pas absolument sûr qu'elle puisse être utilisée, comme le fait Kant, dans le but de clarifier la nature normative du jugement esthétique en l'opposant au jugement d'agrément. Par conséquent, nous laisserons ouverte la possibilité d'une prétention à la validité universelle des jugements d'agrément, laissant de côté la question de savoir si elle mérite ou non d'être défendue. Cette discussion sur l'objectivité de la distinction entre jugements esthétiques et jugements d'agrément aura permis de s'assurer, si besoin était, qu'il existe bien une classe de jugements évaluatifs spécifiques, en grande partie indépendants des jugements associés aux plaisirs purement corporels et qui exigent une explication indépendante. Plutôt que de s'intéresser aux jugements d'agrément, la deuxième option pour celui qui souhaite défendre le caractère ordinaire de la normativité esthétique est de chercher d'autres phénomènes susceptibles d'être interprétés en ce sens. Cela constituerait autant de raisons supplémentaires d'accorder au réalisme esthétique une plausibilité initiale.

2.2.2.4 Autres phénomènes normatifs en attente d'explication

Dans cette section, nous souhaitons mentionner brièvement quelques phénomènes supplémentaires rencontrés dans notre vie esthétique qui témoignent du fait que le normativisme en la matière est un présupposé de sens commun. Le premier phénomène que l'on peut mentionner est le cas où nous exerçons des jugements esthétiques comparatifs. En effet, il est vraisemblable que certaines

situations soient plus propices que d'autres pour révéler le normativisme esthétique auquel nous adhérons intuitivement. Selon Hume, même s'il nous arrive parfois de considérer le relativisme comme une position intuitivement plausible, l'idée que tous les jugements esthétiques se valent est généralement considérée comme absurde, en particulier quand il s'agit d'établir des comparaisons esthétiques entre des œuvres d'art dont la différence de mérite semble évidente :

> Affirmer qu'il y a autant de génie et d'élégance dans Ogilby et dans Milton, dans Bunyan et dans Addison, ce serait, de l'avis général, défendre une extravagance, comme si l'on voulait prétendre qu'une taupinière est aussi haute que le Ténériffe ou une mare aussi vaste que l'océan. Certes, il peut se trouver des gens qui donnent la préférence aux premiers de ces auteurs ; mais nul ne prête attention à cette sorte de goût, et nous déclarons sans ambages que le sentiment de ces pseudo-critiques est absurde et ridicule. Le principe de l'égalité naturelle des goûts est alors totalement oublié ; nous l'admettons en quelques occasions, quand les objets eux-mêmes paraissent presque à égalité, mais c'est un paradoxe extravagant, que dis-je : une absurdité manifeste, quand des objets si disproportionnés sont comparés ensemble [Hume, 1999, p. 268][92].

Nous ne commenterons pas ici la théorie esthétique de Hume, car elle sera examinée en détails dans la section 3.4.1. Mais nous pouvons remarquer l'intérêt qu'il y a à distinguer les situations dans lesquelles le jugement esthétique est isolé, c'est-à-dire lorsqu'il s'exerce à propos d'une seule œuvre, et les situations dans lesquelles il prend la forme d'un jugement comparatif mettant en jeu plusieurs œuvres. En effet, de façon générale, nous savons que les comparaisons

[92] Hume [1754 / 1999]. « De la règle du goût ». in D. Hume [1999]. *Essais et traités sur plusieurs sujets* (1ère partie). Paris, Vrin, p. 268.

remplissent une fonction cognitive importante. Par exemple, l'expérimentation scientifique repose en grande partie sur la possibilité de faire jouer les comparaisons entre les résultats de plusieurs observations : bien souvent, une seule observation n'est pas suffisante pour accepter ou refuser une hypothèse. Dans le domaine pratique, quand nous réfléchissons à ce que nous devons faire, nous comparons imaginativement les différentes possibilités qui s'offrent à nous et les conséquences probables de nos actes. Une comparaison permet de remarquer les points communs entre les deux termes mis en relation, mais elle permet surtout de faire émerger les différences : certaines propriétés des situations ou des objets comparés qui passaient inaperçues prennent une saillance particulière lorsqu'elles entrent dans la relation de comparaison. C'est un phénomène courant en esthétique. Par exemple, si le *Da Vinci Code* de Dan Brown peut sembler réussi à un lecteur qui n'aurait lu que ce roman, une comparaison raisonnée avec *Le pendule de Foucault* de Umberto Ecco permettra de se rendre compte que, si elles ont effectivement des points communs significatifs (qui justifient la comparaison), ces deux œuvres ne se valent pas d'un point de vue esthétique. En sciences et dans la vie pratique, la comparaison a une valeur heuristique parce qu'il s'agit dans les deux cas de domaines normatifs : toutes les hypothèses et toutes les décisions ne se valent pas. Si l'usage de la comparaison peut avoir la même valeur en esthétique, c'est bien parce que tous les jugements esthétiques ne se valent pas et qu'un tel usage permet de départager les jugements corrects et les jugements incorrects.

Une autre raison de penser que notre vie esthétique ordinaire est engagée en faveur du normativisme est la place importante qu'y occupe la pratique consistant à donner des raisons[93]. En effet, en

[93] La thèse selon laquelle la normativité doit principalement s'entendre dans le sens de suivre des raisons est défendue par Parfit [2011]. *On What Matters* (vol. 2). Oxford, Oxford University Press, p. 268.

fonction du contexte, il paraît naturel d'attendre de quelqu'un qui émet un jugement esthétique qu'il soit capable de donner des raisons qui justifient son jugement et d'attendre que ses raisons puissent éventuellement motiver notre propre jugement. L'attente de justification peut prendre la forme d'arguments articulés (« Ce film est raté, car sa mise en scène manque de finesse », « Ce dessin est très beau, parce que son auteur a réussi à suggérer toute une atmosphère par le simple équilibre des figures géométriques qui entourent les personnages », etc.). C'est généralement ce que l'on attend des critiques professionnels. Dans ce cas, la justification prend la forme d'une inférence classique, à ceci près que la conclusion porte sur une valeur esthétique[94]. On peut aussi rendre compte de son jugement en invitant simplement à mieux regarder ou à mieux écouter : « Ecoute plus attentivement cette chanson et tu comprendras pourquoi elle est magnifique ». Dans ce cas, on considère que l'expérience directe avec les propriétés de l'œuvre est cruciale et peut suffire à justifier une croyance esthétique. L'appel à l'expérience directe en esthétique joue ici un rôle épistémique similaire à celui de l'expérience directe dans la perception des couleurs. Lorsque l'on dit, par exemple, « Regarde mieux, tu verras que ce tissu n'est pas vert, mais marron », on présuppose que l'expérience perceptuelle peut, à certaines conditions, justifier un jugement de couleur. La pratique de donner des raisons ou plus généralement de justifier un jugement est courante en esthétique : elle indique vraisemblablement que le relativisme n'y est pas toujours une option légitime. Or, il s'agit d'un phénomène que le normativiste et à plus forte raison le réaliste peuvent expliquer facilement. Incidemment, les exemples qui viennent d'être donnés témoignent d'un fait important, à la fois d'un point de vue ontologique et d'un point de épistémologique : la dépendance des propriétés esthétiques

[94] Nous étudierons les difficultés que pose cette idée dans le chapitre 4.

par rapport aux propriétés naturelles des objets. Cela signifie notamment que pour percevoir la beauté d'une chanson, il faut faire l'expérience directe de ses propriétés sonores. Cela signifie également que l'on peut justifier au moins en partie l'attribution d'une propriété esthétique à une œuvre en lui attribuant un certain nombre de propriétés naturelles. Comme nous le verrons dans le chapitre 4, cette dépendance épistémologique des propriétés esthétiques à l'égard des propriétés naturelles doit également être interprétée comme une dépendance ontologique : cette interprétation permet à la fois d'expliquer la dépendance épistémologique et d'éviter une conception des propriétés esthétiques qui en ferait des propriétés flottantes, sans ancrage dans les propriétés naturelles des choses.

Comme nous le verrons à plusieurs reprises, notamment dans le chapitre 3, l'existence de désaccords en esthétique est une raison souvent invoquée en faveur de l'antiréalisme. Le raisonnement est invariablement toujours le même : si les propriétés esthétiques étaient réelles, on devrait observer une convergence significative de nos attributions esthétiques ; or une telle convergence n'existe pas ; donc les propriétés esthétiques ne sont pas réelles. Nous verrons plus loin quels sont les moyens dont dispose le réaliste pour répondre à ce type d'objections. Pour le moment, ce qui nous intéresse, c'est l'attitude que les gens adoptent habituellement en cas de désaccord dans leurs attributions esthétiques. En effet, ils se comportent le plus souvent exactement comme s'ils pensaient que leur désaccord portait sur des propriétés réelles ou comme s'il s'agissait d'une question de fait et non d'une simple question de préférence personnelle[95]. Or la façon la plus intelligible et la plus charitable de rendre compte de cette attitude est d'attribuer aux gens au moins la croyance tacite que les propriétés esthétiques sont objectives. Au contraire, si les propriétés esthétiques n'étaient que les projections de nos sentiments

[95] Carroll [1999]. *Philosophy of Art : A Contemporary Introduction*. London and New York, Routledge, p. 197.

subjectifs sur les choses, ces disputes esthétiques perdraient une grande part de leur apparente rationalité – et, comme nous le verrons dans le chapitre 3, il n'est pas sûr que les arguments de l'antiréaliste soient suffisants pour justifier la possibilité d'une irrationalité massive en esthétique.

Un autre phénomène important dont une théorie esthétique doit pouvoir rendre compte, c'est le développement de la sensibilité esthétique. En effet, il est naturel de penser qu'une sensibilité esthétique peut se transformer : selon les expériences que nous avons, elle peut aussi bien se détériorer que s'affiner. Notre capacité à distinguer le beau du laid peut mûrir, stagner ou s'émousser. De ce point de vue, la sensibilité esthétique est comparable à la sensibilité morale. On peut par exemple imaginer le cas d'un soldat s'habituant peu à peu à la violence de la guerre, de sorte que la pire cruauté ne suscitera plus de réaction émotive de sa part[96]. De même, l'habitude de lire des romans esthétiquement peu exigeants d'un point de vue formel ou d'un point de vue narratif peut finir par rendre difficile l'appréciation de la beauté de romans beaucoup plus aboutis d'un point de vue esthétique. A l'inverse, avec de la pratique et de l'entraînement, on peut affiner sa sensibilité à des propriétés esthétiques qui étaient passées jusqu'alors inaperçues. Il est facile de prendre conscience de la plasticité de la sensibilité esthétique lorsque l'on considère l'évolution de nos propres préférences esthétiques à travers le temps. Un regard sur nos goûts durant l'enfance suffit d'ailleurs généralement à nous donner le sentiment que notre sensibilité esthétique s'est affinée[97]. L'idée selon laquelle la sensibilité esthétique peut être plus ou moins bonne implique une forme de normativité : là encore, il s'agit d'un phénomène qui trouve son explication la plus naturelle dans un cadre réaliste. Le défenseur du réalisme dira par exemple que la norme d'une sensibilité esthétique

[96] Tappolet [2000, p. 98].
[97] Zangwill [2010].

est le degré de précision avec lequel elle permet d'accéder aux propriétés esthétiques des choses.

Pour terminer, nous distinguons généralement sans difficultés un jugement qui traduit une préférence personnelle d'un jugement esthétique répondant à des conditions d'objectivité. Or, si on postule que le discours esthétique est normatif et véhicule une prétention à la validité universelle, notre capacité à établir cette distinction devient un phénomène parfaitement prévisible. Par exemple, en disant « Cette chanson est belle, mais je ne parviens pas à l'aimer, car elle me rappelle un événement douloureux » ou « Cette chanson est totalement kitsch, mais j'adore l'écouter », on semble reconnaître un décalage entre une préférence subjective et une norme esthétique indépendante de notre jugement. En d'autres termes, on reconnaît que ce qui est esthétiquement aimable n'est pas toujours aimé et que ce qui est esthétiquement détestable n'est pas toujours détesté. La facilité avec laquelle nous établissons ou présupposons des distinctions de ce type est une nouvelle raison de penser que la normativité esthétique constitue bien un phénomène ordinaire.

2.2.5 Bilan

En résumé, nos pratiques esthétiques communes impliquent les faits suivants : un langage qui est cognitif en surface, c'est-à-dire un langage qui possède la forme syntaxique déclarative requise qui permet de dire qu'il peut être réputé vrai ou faux ; un jugement qui est universaliste en surface, c'est-à-dire un jugement qui ne se contente pas d'enregistrer une préférence personnelle, mais revendique plus ou moins tacitement l'assentiment général ; un rôle cognitif accordé au jugement comparatif, ce qui confirme le caractère normatif du jugement esthétique ; la possibilité de justifier un jugement par des raisons ou par le recours à l'expérience ; la

possibilité de désaccords qui ressemblent à des désaccords sur des questions de fait ; une conception à la fois plastique et normative de la sensibilité esthétique ; une distinction entre l'expression d'une préférence et un jugement esthétique. Tous ces phénomènes paraissent corroborer l'hypothèse selon laquelle nous serions spontanément et intuitivement normativistes en esthétique. Par ailleurs, l'existence de phénomènes similaires à travers de nombreuses cultures humaines est un fait assez bien documenté aujourd'hui[98]. On peut certes tenter de donner de tous ces phénomènes une interprétation antiréaliste, c'est-à-dire une interprétation qui se passe de toute référence à des propriétés esthétiques objectives. Cependant, dans ce cas, on est contraint de décrire la plupart de ces phénomènes comme illusoires ou trompeurs et on est conduit à décrire notre comportement esthétique comme massivement irrationnel. Certaines théories antiréalistes, en particulier les théories d'inspiration kantienne, tentent de préserver la normativité apparente du jugement esthétique sans la faire dépendre des propriétés esthétiques. Mais, comme nous le verrons dans le chapitre 3, une telle stratégie est rarement satisfaisante. Elle contredit notamment notre intuition selon laquelle, si une proposition comme <*x* est beau> est vraie, c'est parce qu'elle attribue à juste titre cette propriété à *x*. Dès lors, le réalisme esthétique peut sembler être, tout du moins *à première vue*, la meilleure théorie pour rendre compte des intuitions normatives du sens commun dans le domaine esthétique. L'argument auquel nous sommes parvenus à ce

---

[98] Sur l'existence d'une pratique esthétique normative dans les cultures africaines traditionnelles, voir notamment Laude [1966]. *Les arts de l'Afrique noire*. Paris, Librairie Française Générale, chap. III et Stéphan [1988]. « La sculpture africaine : essai d'esthétique comparée », *in* J. Kerchache, J.-L. Paudrat et L. Stéphan [1988]. *L'Art africain*. Paris, Éditions Mazenod. Sur l'existence de cette pratique dans l'art japonais traditionnel et pour des remarques similaires à propos d'autres cultures, voir Schaeffer [1996]. *Les célibataires de l'art : pour une esthétique sans mythes*. Paris, Gallimard, p. 121-143.

stade de notre étude pourrait donc être schématisé de la façon suivante :

(1) Le sens commun semble avoir des intuitions normatives en esthétique.
(2) Toutes choses étant égales par ailleurs, il est préférable pour une théorie philosophique d'être conforme aux intuitions du sens commun.
(3) Le réalisme esthétique est la reconstruction philosophique de la normativité esthétique qui préserve le mieux les intuitions du sens commun.
(4) Par conséquent, toutes choses étant égales par ailleurs, le réalisme esthétique est la meilleure théorie esthétique.

Ce raisonnement est vraisemblablement valide d'un point de vue strictement logique. Le problème, c'est que toutes ses prémisses sont contestables et donc que sa conclusion l'est aussi. Les chapitres 3, 4 et 5 auront pour principale fonction de défendre la prémisse (3), d'une part en critiquant les théories antiréalistes, d'autre part en donnant des arguments en faveur du réalisme et en répondant aux objections qui lui sont faites. Dans les sections précédentes, nous avons tenté de donner des raisons en faveur de la prémisse (1) et nous nous sommes appuyés sur la prémisse (2) sans vraiment la justifier. Dans la section suivante, nous donnerons quelques raisons en faveur de la prémisse (2), en étudiant le rôle épistémique des intuitions en philosophe. Mais, surtout, nous examinerons une objection à l'encontre de la prémisse (1). L'idée selon laquelle le sens commun serait intuitivement normativiste dans ses attributions esthétiques est une idée admise, ne serait-ce qu'implicitement, par la plupart des esthéticiens : elle est admise par les réalistes aussi bien que par les antiréalistes, par ceux qui considèrent cette intuition

comme fondée aussi bien que par ceux qui la considèrent comme illusoire[99]. Cependant, c'est une idée qui a été récemment contestée, non pas en se fondant sur les résultats de l'analyse conceptuelle, mais en ayant recours à la méthode de la philosophie expérimentale. La philosophie expérimentale est un développement récent de la philosophie qui se distingue principalement de la philosophie « en fauteuil » par le fait qu'elle se propose de mesurer *empiriquement* nos intuitions philosophiques[100].

2.3. L'esthétique du sens commun à l'épreuve de la philosophie expérimentale

2.3.1 Le rôle épistémique des intuitions

Dans les sections précédentes, nous avons souvent fait appel au caractère intuitif ou contre-intuitif d'une idée pour déterminer si cette idée devait ou non être acceptée. Plus précisément, nous avons fréquemment confronté les théories philosophiques aux intuitions philosophiques du sens commun, c'est-à-dire aux intuitions que l'on peut attribuer à l'ensemble des êtres humains au sujet de problèmes

---

[99] Parmi les auteurs qui défendent le caractère intuitif de la normativité esthétique, on peut mentionner notamment, pour la période classique : Hume [1754], Reid [1785] et Kant [1790], et pour la période contemporaine : Carlson [2009], Carroll [1998a], Eaton [2001], Genette [1997], Mackie [1977], Pouivet [2006a], Schellekens [2008], Scruton [2009], Todd [2004], Zangwill [2001], et Zemach [1997]. C'est une idée que j'ai moi-même considérée, peut-être à tort, comme largement évidente dans Réhault [2007]. « Réalisme esthétique ». *in* Morizot et Pouivet [2007] et dans Réhault [2009]. « Réalisme esthétique, éthique et environnement ». *Klesis – Revue philosophique*, N° 13 – Novembre 2009 : *Actualité de la philosophie analytique (2)*.

[100] Knobe and Nichols [2008]. « A Experimental Philosophy Manifesto ». *in* J. Knobe and S. Nichols (dir.) [2008]. *Experimental Philosophy*. Oxford, Oxford University Press, p. 3.

considérés comme relevant de l'enquête philosophique. Ainsi, le raisonnement en faveur du réalisme esthétique que nous avons mis en place dans la section précédente repose en grande partie sur l'appel aux intuitions communes. C'est la raison pour laquelle nous avons qualifié notre position d'esthétique du sens commun. Il convient à présent de justifier davantage cette méthode.

Tout d'abord, qu'est-ce qu'une intuition ? C'est un jugement que nous entretenons de façon pré-théorique, autrement dit un jugement vers lequel nous inclinons, sans que cette inclination soit le fruit d'une théorie explicite[101]. En d'autres termes, une intuition, c'est ce qui paraît évident, naturel, ce que nous sommes tentés de croire de façon irrésistible et spontanée, indépendamment de toute théorie. Parmi nos intuitions, certaines portent sur des cas particuliers, d'autres concernent des vérités générales. A titre d'exemple du premier type d'intuitions, nous avons généralement l'intuition qu'il ne faut pas dire la vérité à un criminel qui nous demande si notre ami s'est réfugié dans notre maison. A titre d'exemple du second type d'intuitions, nous avons généralement l'intuition qu'il existe un monde extérieur indépendant de nous. On peut également distinguer nos intuitions selon qu'elles sont individuelles ou partagées par tout un chacun. Par exemple, je peux être le seul à avoir l'intuition qu'il faut dire la vérité à un criminel qui me demanderait si mon ami s'est réfugié dans ma maison. On peut parler, dans ce cas, de solipsisme intuitif. Concernant les intuitions partagées, la croyance qu'un monde extérieur existe reste un bon exemple. On pourrait lui ajouter la croyance qu'il existe d'autres esprits, la croyance que nous connaissons beaucoup de choses, la croyance que la perception est globalement fiable ou encore la croyance qu'il existe des valeurs morales objectives. Ces intuitions partagées par tout un chacun sont ce que l'on appelle le sens commun.

---

[101] Cova [2011]. *Qu'en pensez-vous ? Une introduction à la philosophie expérimentale*, Introduction.

Une philosophie du sens commun revient à considérer que certaines de nos intuitions communes sont plus sûres que n'importe quelle théorie philosophique qui prétend que ces intuitions sont douteuses tant qu'elles ne sont pas philosophiquement fondées[102]. Un argument souvent avancé en faveur de cette thèse est l'idée que ces croyances communes sont en réalité toujours présupposées par les théories philosophiques qui prétendent les examiner. L'exemple classique est celui du sceptique qui met en doute notre capacité à connaître, tout en s'appuyant sur ses facultés cognitives afin d'élaborer son argumentation sceptique. Un autre argument consiste à dire que certaines intuitions constituent de véritables connaissances, quand bien même elles ne seraient pas philosophiquement justifiées : dès lors, il devient absurde d'en douter. C'est *grosso modo* la stratégie adoptée par Moore pour réfuter le scepticisme[103].

De façon générale, et indépendamment du projet d'une philosophie du sens commun, la plupart des auteurs qui s'intéressent à la question des intuitions considèrent que les intuitions doivent être considérées comme justifiées *prima facie*. Cela ne signifie pas que nos intuitions ne seraient jamais trompeuses ou qu'elles seraient toujours fiables. Cela signifie qu'à moins d'avoir une raison probante de penser le contraire, nous devons supposer que les choses sont bien telles qu'elles nous apparaissent. C'est une thèse qui a reçu différentes appellations : par exemple, Swinburne l'appelle le « principe de crédulité » et Huemer parle de « conservatisme phénoménal »[104]. Dans tous les cas et quelles que soient les

---

[102] Pouivet [2006a, p. 38] et Lemos [2004]. *Common Sense : A Contemporary Defense*. Cambridge, Cambridge University Press.

[103] Moore [1939 / 2005]. « Preuve qu'il y a un monde extérieur ». tr. fr. J. Dutant. *in* J. Dutant et P. Engel (éd.) [2005]. *Philosophie de la connaissance*. Paris, Vrin. Nous utiliserons un argument similaire en faveur de la connaissance esthétique dans le chap. 5.

[104] Swinburne [2005]. *Faith and Reason* (2nd ed.). Oxford, Clarendon Press, p. 55 et Huemer [2005]. *Ethical Intuitionism*. Basingstoke, Plagrave Macmillan, p. 99.

différences entre ces auteurs, l'idée principale est que l'enquête rationnelle, en particulier en philosophie, présuppose à chacune de ses étapes le conservatisme phénoménal. Deux raisons permettent de le montrer. Premièrement, l'enquête doit bien posséder un point de départ : la réflexion théorique commence à partir de la façon dont les choses nous apparaissent antérieurement à toute théorie philosophique. Autrement dit, la théorie dépend d'intuitions *initiales*[105]. Deuxièmement, lorsque nous découvrons qu'une intuition est trompeuse, c'est en nous appuyant sur d'autres intuitions. Pour le comprendre, on peut faire une analogie avec la perception sensible. Par exemple, dans le cas du diagramme de Müller-Lyer, la ligne du haut paraît plus longue que celle du bas. Nous savons que cette apparence est trompeuse. Mais si nous le savons, c'est en nous fiant à une autre apparence : par exemple, l'apparence que les lignes ont la même longueur quand on les mesure à l'aide d'une règle. L'apparence initiale n'a pas disparu (c'est le propre d'une illusion), mais elle n'entraîne plus notre croyance, car nous estimons que la seconde apparence, tout bien considéré, est plus fiable que la première. Si la seconde apparence est considérée comme plus fiable, c'est parce qu'il nous semble évident que le fait de mesurer des lignes avec une règle produit des résultats beaucoup plus précis que si on les mesure simplement au juger. Cette évidence dépend elle-même de croyances d'arrière-plan concernant la fiabilité des procédures de mesure et de croyances mémorielles portant sur des expériences perceptives passées. Finalement, l'adoption de ces diverses croyances dépend également de ce qui nous a paru évident à un moment ou à un autre. Il est inutile de chercher un fondement ultime à cette chaîne d'intuitions : on ne fera que rencontrer de nouvelles intuitions qu'il faudra bien se résoudre à accepter sans justification supplémentaire. De ce point de vue, le domaine

[105] Huemer [2005, p. 102].

intellectuel est en tous points similaire au domaine perceptif : le conservatisme phénoménal est un aspect inévitable de notre condition épistémique naturelle.

Maintenant, on peut décrire de façon plus précise le rôle des intuitions dans l'élaboration d'une théorie philosophique. L'appel aux intuitions remplit au moins deux fonctions méthodologiques en philosophie[106]. Premièrement, il peut remplir une fonction négative. Dans ce cas, il s'agit de réfuter une thèse en faisant appel à des contre-exemples qui montrent que cette thèse a des implications qui contredisent nos intuitions. Nous pourrions citer ici la controverse classique en philosophie morale autour du droit de mentir. Contre l'idée, défendue par Kant, selon laquelle il serait de notre devoir de toujours dire la vérité et ce, quelles qu'en soient les conséquences, Constant a répliqué par un exemple qui mobilise des intuitions contraires : c'est la fameuse situation où un criminel nous interroge sur la présence de notre ami dans notre maison. Dans la mesure où notre intuition s'oppose ici fortement à la théorie kantienne du devoir, cela signifie que cette théorie est insuffisante et doit être, sinon rejetée, du moins amendée[107]. Mais l'appel aux intuitions joue également un rôle constructif en philosophie : il s'agit cette fois de mettre en avant des cas qui mobiliseront des intuitions en accord avec la théorie que l'on veut défendre. Par exemple, nous défendrons dans le chapitre 4 la thèse selon laquelle les propriétés esthétiques dépendent des propriétés naturelles des choses, en particulier de leurs propriétés perceptives. À l'appui de cette thèse, on peut imaginer la situation suivante : supposons deux peintures, *a* et *b*, absolument identiques du point de vue de leurs propriétés

---

[106] Cova [2011, p. 7].

[107] Voir Kant [2000]. *Sur un prétendu droit de mentir par humanité*, p. 67. La façon dont Kant prétend réfuter l'objection dans la suite du texte est loin d'être convaincante, en partie parce que sa stratégie continue à s'opposer à nos intuitions et en partie qu'elle repose beaucoup trop sur le recours à des hypothèses *ad hoc*.

manifestes[108]. Pour rendre la situation plus concrète, supposons que *a* et *b* soient la *Joconde*. Dans un monde possible proche du nôtre, Léonard de Vinci a peint deux fois la *Joconde*. Son habileté et son génie sont tels qu'il n'existe aucune différence perceptible entre les deux œuvres. Se peut-il que *a* soit beau et que *b* soit laid ? Intuitivement, cela semble impossible : s'il n'y a aucune différence perceptible entre les deux *Joconde*, alors elles doivent avoir les mêmes propriétés esthétiques (si elles en ont). Dès lors, il paraît naturel de penser que les propriétés esthétiques dépendent des propriétés perceptives des objets.

Pour que l'appel aux intuitions puisse remplir correctement sa fonction en philosophie, un philosophe doit pouvoir s'appuyer sur des intuitions partagées et pas seulement sur des intuitions qu'il serait le seul à avoir. Autrement dit, il doit espérer que ce qui lui paraît évident paraîtra évident aux autres, le risque étant d'attribuer à tous ses semblables des intuitions qu'il est en réalité le seul à avoir[109]. Précédemment, nous avons soutenu que notre pratique esthétique révélait nos intuitions communes au sujet des propriétés esthétiques. Il s'agissait de la prémisse (1) de notre raisonnement. Bien qu'elle soit acceptée par de nombreux auteurs, elle est désormais contestée. Voyons en quoi consiste cette objection.

2.3.2 Le paradoxe du goût

Dans la section 2.2, nous avons soutenu, selon un raisonnement proche de l'inférence à la meilleure explication, que la meilleure explication de certains phénomènes de notre vie esthétique, en particulier les règles tacites qui régulent l'usage des

---

[108] Pour des questions de simplicité, nous laissons ici de côté la possibilité que les deux peintures possèdent des propriétés relationnelles différentes.
[109] Varzi [2010, p. 56]

prédicats esthétiques, était de présupposer que le sens commun était intuitivement normativiste dans ce domaine. Nous avons également suggéré que le réalisme esthétique constituait la façon la plus simple et la plus consistante de rendre compte de cette intuition. En d'autres termes, au regard de leur comportement esthétique ordinaire, il semblerait que les gens tendent naturellement vers le réalisme. Cependant, on ne peut pas ignorer que le subjectivisme et le relativisme esthétiques constituent également aujourd'hui des positions fréquentes et largement partagées. En d'autres termes, elles paraissent suffisamment intuitives pour avoir convaincu de nombreuses personnes. Or, si l'on adopte une perspective subjectiviste et relativiste, d'une part les propriétés esthétiques ne sont pas des propriétés objectives, mais seulement des projections subjectives, mais d'autre part il n'y a pas de norme du jugement esthétique : par conséquent, tous les jugements esthétiques se valent, dans la mesure où ils ne font que refléter des préférences individuelles. Comme pour la cuisine et les couleurs, dans le domaine esthétique, ce serait à « chacun ses goûts ». Si l'on souhaite mettre nos théories philosophiques à l'épreuve de nos intuitions communes, on est donc confronté à ce qui ressemble clairement à un paradoxe : en fonction des faits sélectionnés, le sens commun esthétique penche soit vers le réalisme, soit vers l'antiréalisme. À ce sujet, Hume va même jusqu'à parler de deux espèces de sens commun, l'une subjectiviste et relativiste, l'autre réaliste et normativiste[110]. Cependant, l'idée qu'il existerait deux formes de sens commun est difficilement acceptable pour le philosophe du sens commun, dans la mesure où celui-ci prétend décrire les intuitions communes à *l'ensemble* des êtres humains. Si le sens commun est vraiment contradictoire, autrement dit, si nous avons des intuitions incompatibles sur la nature du jugement esthétique, alors il devient

[110] Hume [1999, p. 268].

difficile de se fier à ces intuitions pour conforter l'une ou l'autre théorie.

Afin de résoudre cette contradiction, la stratégie la plus prometteuse pour le réaliste esthétique pourrait consister à distinguer les intuitions et les rationalisations rétrospectives ou, en d'autres termes, les jugements pré-théoriques et les jugements réflexifs, imprégnés de théories[111]. Il se pourrait en effet que nos jugements réflexifs ne soient pas toujours le reflet de nos intuitions. Selon cette hypothèse, alors que les gens sont naturellement réalistes au niveau de leurs intuitions, il peut leur arriver d'adopter une position antiréaliste quand ils expliquent leurs attributions esthétiques. La possibilité de dissocier le niveau intuitif et le niveau réflexif est attestée en philosophie morale[112]. Par exemple, deux individus peuvent considérer un même acte comme répréhensible, mais le justifier différemment : le premier considère qu'un tel acte attire le mauvais œil, tandis que le second considère qu'il constitue une violation de l'intégrité d'autrui. Tandis que leurs jugements réflexifs divergent, leurs intuitions peuvent être convergentes. De plus, quand bien même les jugements réflexifs de ces deux individus seraient faux, ils n'empêchent pas leurs intuitions morales de fonctionner et de repérer correctement certaines propriétés morales objectives. Appliqué à l'esthétique, cela signifierait que les intuitions des gens seraient davantage manifestes dans la façon dont ils mènent leur vie esthétique que dans leurs jugements réflexifs à son sujet. Ainsi l'ensemble des faits cités dans la section 2.2.5 indiquent que nous penchons naturellement vers le réalisme, même si, dans certaines situations, il nous arrive de donner des explications antiréalistes à nos attributions. Certaines situations de désaccord, par

---

[111] C'est vraisemblablement une stratégie de ce genre qui est adoptée par Zangwill [2001] et Pouivet [2006a, p. 154-156].

[112] Baumard [2010]. *Comment nous sommes devenus moraux : une histoire naturelle du bien et du mal*. Paris, Odile Jacob, p. 24-25.

exemple, pourraient être propices à un retrait réflexif vers l'antiréalisme. Cela pourrait également être le cas de certains contextes intellectuels au sein desquels le relativisme est considéré comme de bon ton. En résumé, le réaliste peut répondre au paradoxe du goût de la façon suivante : alors qu'on peut se déclarer relativiste ou sceptique à l'égard des propriétés esthétiques, on continue toujours en fait à se comporter comme si elles étaient objectives, et c'est cette incapacité à agir autrement qui trahit nos véritables intuitions esthétiques. Que vaut cette réponse au paradoxe du goût ?

2.3.3 Tester empiriquement nos intuitions esthétiques

Comme nous l'avons indiqué, la philosophie expérimentale est la branche de la philosophie qui se fixe pour objectif de tester empiriquement nos intuitions philosophiques. L'intérêt d'un tel projet est évident dès lors que l'on tient compte du rôle fondamental que joue le recours aux intuitions communes dans l'évaluation des théories philosophiques. En effet, le philosophe qui s'appuie sur ce qui lui semble évident afin de défendre une thèse risque souvent de prendre son cas pour une généralité. Autrement dit, il prend le risque de présupposer à tort que les autres partageront cette évidence. Afin de remédier à cette difficulté, le philosophe expérimental propose d'étudier directement, sur le terrain, à l'aide de tests contrôlés, les intuitions des gens. Ces tests consistent principalement à soumettre un certain nombre de scénarios philosophiques à un panel représentatif et à demander aux participants ce qu'ils en pensent, tout en prévoyant des scénarios de contrôle qui permettront de mesurer les biais et les incompréhensions éventuels qui peuvent parasiter les réponses données par les participants. Jusqu'à présent, la philosophie expérimentale s'est surtout intéressée à nos intuitions

dans le domaine moral et a fait quelques incursions dans le domaine épistémologique. Ce n'est que très récemment que Cova et Pain ont proposé d'appliquer cette méthode au domaine esthétique[113]. Leur but est explicitement de tester la validité de l'hypothèse selon laquelle le sens commun est intuitivement normativiste en esthétique. Autrement dit, il s'agit de tester empiriquement la validité de la prémisse (1) du raisonnement proposé dans la section 2.2.5.

La méthode utilisée par Cova et Pain consiste à mettre en scène des désaccords entre deux personnes à propos de l'attribution d'une propriété esthétique à un objet, puis à demander aux participants si, dans cette situation, (i) l'un des interlocuteurs a raison et l'autre tort, (ii) les deux raisons ont raison, (iii) les deux ont tort, (iv) personne n'a tort ni raison[114]. Vraisemblablement, si la personne interrogée considère que les propriétés esthétiques sont objectivement présentes dans les choses et ne sont pas de simples projections, elle devrait choisir la réponse (i). Le défenseur du normativisme esthétique et plus encore le défenseur du réalisme, qui s'appuient tous deux sur ce qu'ils considèrent comme des intuitions de sens commun, présupposent en fait que la plupart des gens choisiraient cette réponse. Au contraire, les réponses (ii) à (iv) indiquent une adhésion à l'antiréalisme sous la forme du relativisme et du subjectivisme – nous étudierons en détails dans le prochain chapitre les différentes formes d'antiréalisme exprimées par les réponses (ii) à (iv). A titre d'exemple, voici le type de scénarios qui a été soumis aux participants :

---

[113] Cova et Pain [à paraître]. « Does Folk Aesthetics Ground Aesthetic Realism ? ». *The Monist*, April 2012 (*Experimental Philosophy*). Je remercie chaleureusement Florian Cova qui m'a permis de consulter cette étude encore inédite et de l'utiliser dans le cadre de mon travail. Je m'appuie également sur l'Interlude 3 de Cova [2011, p. 155-167], qui contient un résumé de cette étude.
[114] Cova [2011, p. 162].

> *Agathe et Ulrich sont en vacances dans une maison à la campagne. Alors qu'ils se promènent dans le jardin, ils entendent le chant d'un rossignol. Agathe dit « Ce chant est très beau ». Ulrich répond : « Non. Ce n'est pas beau ».*

Après lecture du scénario, les participants étaient invités à répondre à la question suivante :

> *D'après vous* :
> - L'un des deux a raison et l'autre tort.
> - Ils ont tous les deux raison.
> - Ils ont tous les deux tort.
> - Aucun des deux n'a tort ou raison. Il est absurde de parler en termes « d'avoir tort » ou « d'avoir raison » sur de tels sujets. C'est à chacun son avis.

En tout, les participants se sont vus proposer neuf scénarios semblables : trois concernaient l'attribution de la beauté à des œuvres d'art, trois concernaient l'attribution de la beauté à des objets naturels (dont le chant du rossignol du scénario précité) et trois concernaient l'attribution de la beauté à des corps humains. Afin de disposer d'un moyen de comparaison, on leur a également soumis trois scénarios de contrôle impliquant l'attribution de propriétés typiquement considérées comme objectives et à propos desquels on pouvait raisonnablement prévoir une majorité de réponses réalistes (par exemple, Proust est-il vraiment l'auteur de *A la recherche du temps perdu* ?) et trois scénarios impliquant l'attribution de propriétés considérées comme typiquement subjectives et à propos desquels on pouvait raisonnablement prévoir une majorité de réponses antiréalistes (par exemple, les choux de Bruxelles sont-ils bons ?). L'étude de Cova et Pain inclut également une série de neuf scénarios similaires impliquant l'attribution de la laideur à des

œuvres d'art, à des objets naturels et à des corps humains. Les scénarios mettant en jeu la laideur sont également accompagnés d'une série de six scénarios de contrôle. Pour des raisons de simplicité, nous nous intéressons seulement aux résultats de la première série de scénarios, c'est-à-dire aux scénarios portant sur l'attribution de la beauté – sachant que les résultats concernant l'attribution de la laideur sont sensiblement les mêmes que ceux qui concernent la beauté.

Afin de parvenir à des résultats quantifiables, pour chaque scénario, un participant donnant la réponse réaliste, c'est-à-dire la réponse (i), recevait 1 point. Toute autre réponse ne donnait aucun point. Chaque condition incluant trois scénarios, chaque participant recevait une note entre 0 (aucune réponse réaliste) et 3 (trois réponses réalistes) pour chaque condition. Il suffit ensuite de faire la moyenne des notes des participants pour mesurer, pour chaque condition, le degré de normativisme des participants. Les résultats de cette étude, menée auprès de 30 participants, sont présentés par Cova et Pain à l'aide de la figure ci-dessous (qui ne concerne que les scénarios d'attribution de la beauté) :

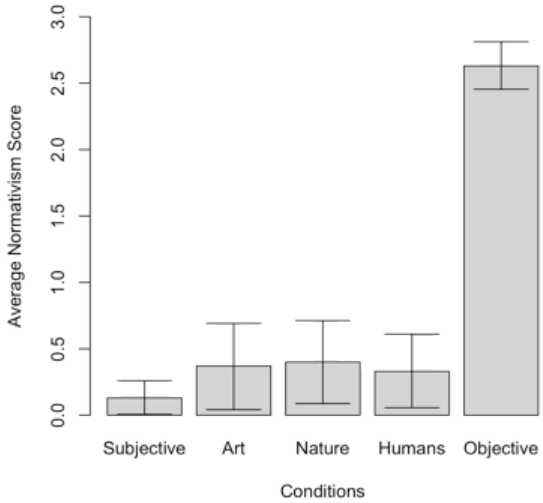

Figure 1

Comme on peut le voir, le degré de normativisme des participants au sujet des scénarios impliquant l'attribution de propriétés clairement subjectives est proche de 0, tandis qu'il se rapproche de 3 dans le cas des scénarios impliquant l'attribution de propriétés clairement objectives. Ces résultats sont conformes à ce que l'on pouvait en attendre. Cependant, dans le cas des trois types de scénarios impliquant l'attribution de la beauté, le degré de normativisme des participants ne dépasse pas 0,5. Autrement dit, il possède une valeur très proche de celle qui est accordée à l'attribution de propriétés habituellement considérées comme subjectives. De ce point de vue, il n'y pas de différence significative entre la beauté attribuée à des œuvres d'art, à des objets naturels et à des corps humains. Par ailleurs, cette étude a été accompagnée d'une autre étude dans laquelle les participants devaient imaginer qu'ils étaient eux-mêmes dans une situation de désaccord à propos d'une œuvre d'art, qu'ils considéraient personnellement comme belle. Là encore, la majorité des participants (90 %) a choisi parmi les réponses (ii) à (iv). Autrement dit, même quand les participants sont émotionnellement impliqués dans la situation de désaccord, ils n'ont pas tendance à être plus normativistes que lorsqu'ils sont extérieurs à la situation de désaccord. Quels enseignements peut-on tirer d'une telle étude ?

2.3.4 Difficultés et réponses

On peut tout d'abord considérer que ces résultats sont gênants pour tous les esthéticiens qui considèrent que la normativité ordinaire du jugement esthétique est un problème fondamental et que le critère d'une bonne théorie esthétique tient à sa capacité à en rendre compte de façon simple et convaincante. En effet, si, en réalité, les gens n'ont pas tendance à considérer les jugements esthétiques comme des jugements objectifs ou susceptibles d'être

universalisés, alors le problème de la normativité esthétique devient un faux problème. Cette difficulté concerne aussi bien les normativistes non réalistes que les normativistes réalistes. Cependant, la difficulté est peut-être plus sérieuse pour les réalistes, dans la mesure où leur engagement ontologique est plus important : contrairement aux antiréalistes, ils postulent que les propriétés esthétiques dans les choses sont les vérifacteurs qui confèrent sa normativité au jugement esthétique. Nous avons tenté de montrer que cet engagement ontologique ne représentait pas un coût si élevé que cela, dans la mesure où nos pratiques esthétiques communes allaient dans le sens du réalisme et lui conféraient donc une plausibilité initiale. Or, cette étude semble indiquer que les gens ne vivent pas leur vie esthétique de cette façon. Bien sûr, on peut continuer à défendre une théorie philosophique sans se soucier des intuitions de la plupart des gens. Mais cela n'aurait pas grand intérêt : d'une part, même si elle était consistante, une telle théorie ne réussirait à convaincre personne ; d'autre part, même s'il est certain qu'une croyance n'est pas vraie du seul fait que tout le monde l'entretienne, on peut légitimement s'inquiéter du statut épistémique d'une idée qu'on est pratiquement le seul à trouver intuitive. Quoi qu'il en soit, il est évident que la principale raison d'être du réalisme esthétique est sa conformité avec la vie esthétique ordinaire. Si l'on établit de façon empirique que cette dernière n'est pas réaliste, alors les raisons de défendre cette théorie philosophique deviennent minces. Cependant, on peut faire plusieurs objections à l'encontre de cet argument basé sur la méthode de la philosophie expérimentale.

Parmi ces objections, on peut penser en premier lieu à des objections méthodologiques. Il ne s'agit en aucun cas de contester le projet même de la philosophie expérimentale. Encore une fois, le recours aux intuitions communes joue un rôle épistémique trop important en philosophie pour qu'on néglige la possibilité de mesurer

un peu plus précisément ces intuitions. Ce que l'on peut reprocher à cette étude, c'est d'être pour le moment relativement isolée. La seule autre étude de philosophie expérimentale dans lesquelles certaines intuitions esthétiques ont été mesurées porte sur les jugements moraux et utilise les jugements esthétiques seulement à titre de comparaison[115]. Par conséquent, en l'état actuel de la recherche, il ne serait pas raisonnable d'affirmer que le sens commun *n*'est *pas* intuitivement normatif ou réaliste en esthétique. On a seulement besoin d'admettre que cette thèse est empiriquement testable et que l'issue de l'enquête empirique est encore indéterminée.

De plus, non seulement cette étude repose sur un nombre relativement faible de participants, mais tous les participants ont un profil culturel similaire : ce sont en effet tous des étudiants du Laboratoire de Sciences Cognitives et Psycholinguistiques de Paris. En gardant à l'esprit la distinction entre les intuitions et les rationalisations rétrospectives que nous avons posée dans la section 2.3.2, on peut faire l'hypothèse que le profil particulier des participants biaise les résultats obtenus : autrement dit, il se peut que leurs réponses soient davantage le produit de jugements réflexifs, imprégnés de théorisation philosophique, que l'expression des intuitions[116]. Cette hypothèse est discutable, mais elle a le mérite d'être également empiriquement vérifiable. D'autres études pourraient en effet introduire davantage de variation dans le nombre de réponses normativistes.

Enfin, et cette réponse rejoint la précédente, cette étude n'invalide pas la distinction du réaliste entre les intuitions communes telles qu'elles se manifestent à travers le langage et la pratique esthétiques, d'une part, et les jugements réflexifs mobilisés pour

---

[115] Goodwin and Darley [2008]. « The psychology of meta-ethics : exploring objectivism ». *Cognition*, 106(3), cité par Cova et Pain [à paraître].

[116] Nous n'ignorons pas que les philosophes expérimentaux sont bien conscients du problème des réponses biaisées ou mal comprises et ils tentent généralement d'y répondre à l'aide de nouvelles études.

expliquer les attributions esthétiques, d'autre part. Par exemple, le réaliste peut admettre que, dans certaines situations de désaccord, les gens ont tendance à adopter une position esthétique relativiste. Dans ce cas, les résultats de l'étude menée par Cova et Pain deviennent compatibles avec une lecture réaliste. Par ailleurs, l'interprétation relativiste de ces résultats explique mal pourquoi les gens continuent la plupart du temps à utiliser un langage assertorique en esthétique, pourquoi ils se montrent parfois si passionnés lorsqu'il s'agit de faire valoir leur jugement esthétique, pourquoi on admet tacitement que la sensibilité esthétique possède une dimension normative ou encore pourquoi il est possible de distinguer l'expression d'une préférence d'un authentique jugement esthétique. En résumé, même si les résultats de cette étude sont troublants, ils n'invalident pas de façon décisive une interprétation réaliste de nos intuitions esthétiques communes.

2.3.5 Bilan

En tenant compte de tous les arguments que nous avons avancés en faveur de cette interprétation et en tenant compte de la façon dont nous avons répondu au paradoxe du goût et à l'objection de la philosophie expérimentale, il paraît raisonnable de postuler, à ce stade de notre travail, que notre pratique esthétique ordinaire est favorable au réalisme. Compte tenu des objections qui sont adressées à cette interprétation, on ne peut cependant pas la défendre de façon immodeste : il convient d'admettre que sa plausibilité n'est pas totalement assurée et que nos intuitions à son sujet ne sont pas toujours claires. Cette plausibilité est malgré tout suffisante pour qu'on tente de défendre de façon plus approfondie le réalisme esthétique. Avant de répondre aux problèmes métaphysiques et épistémologiques spécifiques que pose cette théorie, nous devons à

présent examiner en détails les théories qui semblent s'opposer plus franchement à l'esthétique du sens commun, à savoir les théories antiréalistes.

3
ANTI-RÉALISMES ESTHÉTIQUES

Well it's all in your mind,
It's all in your mind.
Beck[117].

3.1. L'expressivisme esthétique

3.1.1. Arguments sémantiques et ontologiques

Pour montrer que les propriétés esthétiques sont des pseudo-propriétés et doivent être exclues de notre inventaire ontologique, la stratégie sans doute la plus radicale consiste à affirmer que les énoncés esthétiques ne remplissent aucune fonction descriptive, contrairement à ce que suggère pourtant leur forme grammaticale : ils n'expriment aucun contenu propositionnel susceptible d'être vrai ou faux et ils sont par conséquent dénués de toute valeur de vérité. Si c'est le cas, alors il est évidemment inutile de chercher quelles entités dans le monde rendent vrais les énoncés esthétiques. En d'autres termes, si le principe sémantique du réalisme esthétique est contesté, on n'a plus de raison de défendre ni le principe métaphysique, ni le principe épistémologique. Cette approche correspond à ce que l'on appelle l'*expressivisme* ou l'*émotivisme*. Elle a été initialement

[117] Beck [2002]. « It's All in Your Mind ». *Sea Change*. Geffen Records (CD).

défendue par les positivistes logiques, en particulier Ayer, et elle a été récemment réhabilitée par Blackburn[118].

Alors qu'un énoncé comme « Ce tableau est beau » a, en surface, une allure descriptive, il ne serait rien d'autre, en réalité, que l'expression d'une approbation. En fait, si l'on voulait être rigoureux, il faudrait traduire « Ce tableau est beau » par « J'approuve ce tableau » ou mieux par « Ce tableau, hourra ! » (ou tout autre exclamation exprimant l'approbation). À l'opposé, ceux qui affirment « Ce tableau est laid », disent, en réalité, quelque chose comme « Je n'approuve pas ce tableau » ou « Ce tableau, beurk ! » (ou toute autre exclamation exprimant le dégoût). Ce type de traduction en langage expressiviste est censé indiquer la véritable fonction des énoncés esthétiques et devrait nous permettre de dissiper l'illusion objectiviste véhiculée par le langage esthétique ordinaire.

Avant d'examiner plus en détails l'argument sémantique de l'expressivisme, il convient de comprendre ce qui motive cet argument. La principale motivation d'une analyse sémantique des énoncés esthétiques en termes expressivistes, c'est d'abord la défense d'une théorie ontologique. Cette théorie, que l'on retrouve à l'arrière-plan de presque toutes les variétés d'antiréalisme esthétique, est que les valeurs ne font pas partie du monde objectif des faits : ce ne sont que les projections de nos sentiments et de nos attitudes sur le monde. Dans la mesure où les énoncés esthétiques semblent, dans leur forme syntaxique ordinaire, attribuer des propriétés évaluatives aux objets, c'est-à-dire des propriétés qui, en fait, n'ont pas d'existence objective, puisqu'elles dépendent de nos réactions et de nos sentiments, on ne peut pas prendre au sérieux leur prétention à la vérité. Cette théorie n'est ni plus ni moins qu'une annexe au programme naturaliste.

---

[118] Ayer [1936 / 2001]. *Language, Truth, and Logic*. London, Penguin Books, p. 104-118 et Blackburn [1993]. *Essays in Quasi-Realism*. Oxford, Oxford University Press.

Dans la perspective du positivisme logique qui est celle de Ayer, cette théorie se double d'une théorie sémantique et épistémologique plus générale : le vérificationnisme. Pour le dire rapidement, la théorie vérificationniste tient en un principe simple : la signification d'un énoncé, c'est sa méthode de vérification. Les énoncés qui expriment une proposition pour laquelle on ne dispose pas d'une méthode de vérification clairement établie (c'est-à-dire principalement sur des bases expérimentales) sont considérées comme dénuées de sens ou comme ne possédant aucune valeur de vérité. Un tel principe a pour objectif d'exclure du domaine des énoncés doués de signification les énoncés théologiques, les énoncés métaphysiques et les énoncés de valeur, comme ceux que l'on trouve en éthique et en esthétique. À ce stade de notre étude, il faut bien admettre que la critique du vérificationnisme n'est pas totalement dénuée de fondement : qu'est-ce qui pourrait bien compter comme preuve d'un énoncé comme « *x* est beau » et qui lui assurerait des conditions de vérité substantielles ? Dans la mesure où de tels énoncés semblent logiquement liés à l'activité d'évaluation du locuteur lui-même, il peut sembler déraisonnable de postuler une réalité esthétique indépendante. Dans une telle situation, il semble inévitable de considérer que les énoncés esthétiques n'ont pas de valeur de vérité. Cependant, pour ne pas congédier complètement le discours évaluatif de notre vie ordinaire, ce qui constituerait une option vraisemblablement trop coûteuse, le partisan du vérificationnisme entreprend de révéler sa véritable fonction. C'est précisément la tâche qui est assignée à la théorie sémantique de l'expressivisme.

Une remarque avant de continuer. La théorie expressiviste est davantage connue en tant que théorie morale qu'en tant que théorie esthétique : on la conçoit principalement comme une critique sémantique de l'objectivisme moral et c'est en tant que telle qu'elle

est discutée la plupart du temps. Néanmoins, les défenseurs historiques de l'expressivisme considèrent généralement que leur critique vaut, *mutatis mutandis*, aussi bien pour les énoncés moraux que pour les énoncés esthétiques – même s'ils prennent rarement le temps de la développer dans le cas des énoncés esthétiques[119]. Et la possibilité d'appliquer l'expressivisme au domaine esthétique est confirmée dès lors que l'on interprète l'expressivisme comme une critique des théories objectivistes du langage évaluatif. Il faut donc considérer plus généralement l'expressivisme comme une théorie à propos des valeurs – et dans la mesure où elle nie que les valeurs existent, on peut la considérer plus précisément comme une théorie *nihiliste* à propos des valeurs.

Les énoncés évaluatifs, qu'ils soient moraux, comme « Manger des animaux est immoral », ou esthétiques, comme « Ce tableau est beau », semblent attribuer des propriétés évaluatives à des situations ou des objets, exactement comme si ces situations et ces objets possédaient objectivement ces propriétés. Or, selon l'expressiviste, les valeurs ne peuvent pas être des propriétés objectives. Une propriété est objective si elle est indépendante des croyances, des attitudes, des sentiments de la personne qui les attribue. Par exemple, si l'on dit « Ce tableau est rectangulaire », on attribue au tableau une propriété qu'il possède indépendamment de ce que l'on ressent ou de ce que l'on pense. Le tableau serait rectangulaire même si personne n'était là pour le remarquer. En ce sens, le prédicat « rectangulaire » semble désigner une propriété réelle et intrinsèque, c'est-à-dire une propriété qu'un objet possède indépendamment de toute autre chose, en particulier indépendamment de l'esprit humain. Cette indépendance serait la marque des propriétés réelles. Au contraire, les prédicats évaluatifs comme « immoral » ou « beau » ne

[119] Voir notamment Ayer [2001, p. 118].

semblent pas qualifier des propriétés qui puissent exister indépendamment des réactions ou des opinions de certaines personnes. Pour qualifier quelque chose d'immoral ou de beau, il faut que quelqu'un ressente quelque chose ou qu'il adopte une certaine attitude à l'égard de ces choses. Un tableau ne pourrait pas être beau si personne n'était là pour éprouver certains sentiments à l'égard du tableau. Par conséquent, les propriétés de valeur ne sont pas des propriétés réelles et intrinsèques des choses : ce sont des propriétés que nous leur attribuons en fonction de ce que nous pensons et ressentons à propos d'elles. Elles sont donc totalement subjectives et il serait vain de vouloir discuter à leur sujet.

Maintenant, pour bien comprendre l'argument proprement sémantique de l'expressivisme, il faut le distinguer du subjectivisme esthétique, avec lequel il est facile de le confondre et que nous examinerons plus en détails dans la section 6.3. Contrairement à l'expressivisme, le subjectiviste défend une théorie *descriptive* des énoncés esthétiques : même s'ils ne doivent pas être interprétés littéralement, les énoncés esthétiques ont bien un contenu propositionnel et ils possèdent une valeur de vérité[120]. Cependant, le véritable contenu propositionnel d'un énoncé esthétique est masqué par la grammaire ordinaire. Selon le subjectiviste, bien qu'un énoncé comme « Ce tableau est beau » semble à tort attribuer une propriété à un objet, il permet en réalité de décrire le sentiment ou l'expérience du locuteur. C'est principalement pour rendre compte de cette dimension subjective du jugement esthétique que se sont développées les théories de l'expérience esthétique. Mais l'expressiviste considère que le subjectivisme est une fausse piste : les énoncés esthétiques n'ont aucune valeur de vérité, ils ne sont ni vrais,

---

[120] Pour marquer cette distinction, Ayer qualifie sa position de « subjectivisme radical » et réserve l'appellation de « subjectivisme orthodoxe » pour désigner la théorie subjectiviste. *Cf.* Ayer [2001, p. 112].

ni faux, même pas, comme le pense le subjectiviste, au sens restreint où il décrirait l'état d'esprit du locuteur[121].

L'argument expressiviste contre la thèse subjectivisme est qu'il n'est pas nécessaire de dire que l'on ressent de l'approbation ou de la désapprobation pour exprimer l'approbation ou la désapprobation. Selon l'expressiviste, la seule chose qu'il est légitime de dire à propos des énoncés esthétiques, c'est que le locuteur les prononce sur un certain *ton*, par exemple un ton d'admiration ou un ton de dégoût. Mais il ne faut pas confondre ici le ton d'admiration du locuteur avec ses sentiments d'admiration. Le problème, c'est que l'expression du sentiment (c'est-à-dire l'énoncé prononcé sur un certain ton) est souvent accompagnée du sentiment lui-même : cela nous conduit à les confondre ou à croire que l'expression du sentiment signifie toujours la présence du sentiment. Or, on peut très bien vouloir exprimer une certaine attitude à l'égard d'un objet, non pas pour exprimer ses sentiments, mais, par exemple, pour exercer une influence sur autrui ou pour se positionner à l'intérieur d'un jeu de langage qui requiert que l'on exprime son attitude d'une certaine manière à l'égard de certains d'objets – par exemple, lorsque l'on visite un musée. Ayer établit la distinction entre l'expressivisme et le subjectivisme de la façon suivante :

> La distinction entre exprimer un sentiment et asserter un sentiment se complique du fait que l'assertion selon laquelle on éprouve un certain sentiment accompagne souvent l'expression de ce sentiment. Ainsi, je peux simultanément exprimer l'ennui et dire que je m'ennuie. Dans ce cas, lorsque je prononce les mots « Je m'ennuie », on est bien dans une situation où il est vrai de dire que j'exprime ou manifeste l'ennui. Mais je peux exprimer l'ennui sans réellement dire que je m'ennuie. Je peux l'exprimer par un ton ou par des gestes, tout en parlant d'une chose qui n'a absolument rien à

[121] Ayer [2001, p. 110].

> voir, par une exclamation ou même en ne prononçant aucun mot. [Ayer, 2001, p. 113].

Si cette position est si difficile à comprendre, c'est qu'on est toujours tenter de la ramener sur le terrain psychologique : à défaut d'une réalité esthétique objective, on cherche au moins une signification psychologique aux énoncés esthétiques. Mais l'expressivisme est vraiment une théorie linguistique : il prétend avoir découvert la véritable fonction des énoncés esthétiques et cette fonction est indépendante de ce que ressent le locuteur. C'est justement pour éviter toute confusion que Ayer recommande de traduire systématiquement les énoncés esthétiques en énoncés exclamatifs : ces derniers expriment la véritable fonction d'un énoncé esthétique sans véhiculer l'illusion qu'ils décriraient quoi que ce soit, y compris les sentiments du locuteur. C'est pourquoi, plutôt que de dire « C'est un beau film », il conviendrait de dire « Ce film, hourra ! » et plutôt que de dire « Ce film est affreux », on devrait dire « Ce film, beurk ! ». On obtient ainsi des phrases qui ne présentent plus les caractéristiques syntaxiques requises pour qu'on puisse les considérer comme vraies ou fausses[122].

---

[122] La logique hourra / beurk constitue en réalité une « amélioration » apportée à la théorie de Ayer par les philosophes qui ont adopté après lui l'expressivisme. Ayer avait simplement suggéré d'ajouter un double point d'exclamation (!!) à la suite des énoncés concernés pour marquer le ton d'approbation ou de dégoût. Mais comme ce type de notation ne permettait pas de distinguer l'approbation de la désapprobation, on a choisi d'associer l'énoncé visé, soit au symbole H ! (pour « Hourra ») lorsqu'il exprime l'approbation, soit au symbole B ! (pour « Beurk ») lorsqu'il exprime la désapprobation.

3.1.2. Objections

3.1.2.1 L'absence de normativité

En refusant toute valeur de vérité aux énoncés esthétiques, l'expressivisme est conduit à renoncer à notre intuition qu'une certaine normativité caractérise le jugement esthétique. L'idée que certains jugements sont corrects et d'autres non, l'idée que l'on peut parfois avoir tort dans son jugement esthétique et l'idée qu'il est rationnel de discuter des qualités esthétiques d'un objet donné, sont toutes rejetées par la conception expressiviste du langage esthétique. Que l'on puisse chercher, au cours d'une discussion esthétique, à faire valoir auprès d'autrui les raisons qui justifient notre jugement, afin qu'il partage notre point de vue, est une activité qui n'a pas plus de sens dans un contexte expressiviste. À quoi bon débattre s'il n'existe aucun fait sur lequel s'entendre ? En formulant un énoncé esthétique, chacun ne fait qu'exprimer son attitude et il n'y a apparemment aucun sens à vouloir discuter de l'attitude des autres. Si, en disant « *x* est beau », je ne fais qu'exprimer mon attitude à l'égard de *x*, une personne qui ne partageait pas mon attitude n'aurait aucune raison sérieuse d'adopter mon attitude. En effet, je ne peux pas lui dire : « Tu devrais adopter mon attitude », car cette demande n'a aucune force normative.

Le problème, c'est que nous discutons effectivement de la valeur des œuvres d'art et que nous tentons effectivement de ranger les autres à notre point de vue, notamment en indiquant les faits (la façon dont les personnages sont représentés dans un roman, la mélodie du refrain dans une chanson, le travail de la couleur dans un tableau, etc.) qui justifient notre jugement. Alors que nous avons parfois l'impression d'être réellement en désaccord sur la valeur esthétique à attribuer un objet donné, l'expressivisme ne peut pas en

rendre compte. Si une personne dit « Ce tableau, hourra ! » et si une autre personne lui répond « Ce tableau, beurk ! », elles ne se contredisent pas réellement et ne sont donc pas réellement en désaccord. Par conséquent, dans le cadre de l'expressivisme, les désaccords esthétiques ne sont pas réels, ils sont seulement feints. Le fait de devoir renoncer à ces différents aspects de notre vie esthétique ou d'en faire des activités absurdes et dénuées de sens, est une première conséquence de l'expressivisme que l'on peut considérer comme beaucoup trop coûteuse.

3.1.2.2 L'argument de Frege-Geach

La deuxième objection que l'on peut faire à l'encontre de l'expressivisme s'appuie sur un argument que l'on appelle l'argument de Frege-Geach, en référence aux théories des deux philosophes[123]. L'objectif de cet argument est de montrer que l'expressivisme repose sur une théorie sémantique indéfendable. Initialement conçu pour réfuter l'expressivisme moral, l'argument de Frege-Geach s'applique naturellement à l'expressivisme esthétique, ce dernier étant fondé sur la même théorie sémantique que l'expressivisme moral.

Selon les partisans de l'expressivisme esthétique, un énoncé comme « *La Dame à l'hermine* est un beau tableau » ne décrit rien : il ne servirait qu'à exprimer l'attitude d'approbation du locuteur à l'égard de ce tableau. En toute rigueur, cette expression d'approbation serait mieux rendue si on traduisait cet énoncé par « *La Dame à l'hermine*, hourrah ! » ou « *La Dame à l'hermine* H ! ». Le problème, c'est qu'une telle théorie présuppose que le prédicat « beau » a dans *tous* les cas une fonction d'expression. Or ce n'est pas

---

[123] Geach [1965]. « Assertion ». *in* P.T. Geach [1980]. *Logic Matters*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, p. 267-269. Pour une présentation de l'argument de Frege-Geach appliqué à l'expressivisme moral, voir Ogien [1999]. *Le réalisme moral*. Paris, Presses Universitaires de France, p. 178-185.

toujours vrai. Par exemple, ce n'est pas le cas lorsque ce prédicat est utilisé dans un contexte conditionnel universel. En disant « Si un tableau est beau, il vaut la peine d'aller le voir de près », on n'exprime pas son attitude à l'égard d'un tableau particulier. Autrement dit, dans des propositions de ce type, le prédicat « beau » n'a pas de fonction expressive. Maintenant, considérons un raisonnement dans lequel le prédicat « beau » figure en majeure dans un contexte conditionnel et en mineure dans un contexte non conditionnel :

- Si un tableau est beau, il vaut la peine d'aller le voir de près ;
- Ce tableau (*La Dame à l'hermine*) est beau ;
- Donc, il vaut la peine d'aller le voir de près.

À première vue, ce raisonnement n'a rien d'absurde. Même si nous formulons sans doute très rarement des raisonnements possédant un tel niveau de généralité dans nos discussions esthétiques ordinaires (autrement dit, quand nous ne faisons pas de méta-esthétique), ce type de raisonnement n'en est pas moins implicitement contenu dans bon nombre d'entre elles. Une théorie esthétique adéquate doit donc être capable d'en rendre compte. Et c'est là que les choses se gâtent pour l'expressivisme. Pour que ce raisonnement ne soit pas absurde, ce qu'il n'est manifestement pas, le prédicat « beau » doit conserver la même signification dans la prémisse majeure et dans la prémisse mineure. Or le partisan de l'expressivisme est contraint de nier que ce soit le cas. En effet, à le suivre, dans la première prémisse, « beau » n'a pas de fonction expressive : il n'exprime pas l'attitude d'approbation du locuteur envers *La Dame à l'hermine* de Léonard de Vinci. Dans la deuxième prémisse, au contraire, c'est exactement la fonction qu'il remplit : le prédicat « beau » exprime bien l'attitude du locuteur envers ce tableau. Mais si le sens du prédicat « beau » est

épuisé par sa fonction, alors nous nous retrouvons dans ce raisonnement avec deux sens de « beau » : le prédicat signifie une chose dans la prémisse conditionnelle et autre chose dans la prémisse non conditionnelle. Si cette analyse expressiviste était correcte, notre raisonnement serait absurde. Or nous savons que notre raisonnement n'est pas absurde. Donc cette analyse ne peut pas être correcte.

Pour comprendre pourquoi c'est le cas, on peut transposer le problème à un raisonnement n'incluant pas de prédicat évaluatif, ce qui rendra les choses encore plus claires[124]. Supposons que dans le célèbre syllogisme « Tous les hommes sont mortels ; Socrate est un homme ; donc Socrate est mortel », le terme « homme » ait deux sens différents. Dans la majeure, il signifierait normalement « homme » et dans la mineure, il signifierait, par exemple, « zombi ». Par conséquent, une fois correctement traduit, notre syllogisme deviendrait : « Tous les hommes sont mortels ; Socrate est un zombi ; donc Socrate est mortel ». Le résultat est évidemment absurde.

Par ailleurs, si le prédicat « beau » devrait être remplacé par une exclamation, comme le recommande l'expressivisme, le raisonnement perdrait tout sens dès la deuxième prémisse. On ne peut en effet rien conclure d'une exclamation, comme le montre cette traduction expressiviste de notre raisonnement :

- Si un tableau est beau, il vaut la peine d'aller le voir de près ;
- Ce tableau (*La Dame à l'hermine*), hourra ! ;
- Donc ?

Le présupposé expressiviste réduisant le sens d'un prédicat esthétique à sa fonction ou au contexte logique dans lequel il

[124] Ogien [1999, p. 183].

apparaît, est clairement erroné. Si l'on poussait cette théorie dans ses derniers retranchements, on devrait également admettre que la négation modifie le sens d'un prédicat, puisqu'elle en modifie la fonction. Par exemple, « beau » n'aurait pas le même sens dans « *La Dame à l'hermine* est un beau tableau » et dans « *La Dame à l'hermine* n'est pas un beau tableau ». Cela nous conduirait à admettre que le deuxième énoncé n'est pas réellement la négation du premier ! Dans la mesure où la théorie sémantique de l'expressivisme ne semble pas capable d'exclure ce genre d'absurdités, on est en droit de douter de sa validité.

3.1.2.3 L'argument de Zemach

En nous servant de l'argument de Frege-Geach, nous avons montré que la théorie sémantique de l'expressivisme esthétique se montrait incapable de rendre compte de façon satisfaisante des raisonnements dans lesquels les prédicats esthétiques ne remplissent aucune fonction expressive. Mais ce n'est pas la seule difficulté que rencontre l'expressivisme dans son analyse du discours esthétique ordinaire. Contrairement au précédent, l'argument que nous allons voir n'a pas d'appellation officielle. Nous l'avons appelé l'argument de Zemach, du nom du philosophe qui en a donné la version la plus complète, tout du moins en esthétique[125]. Cet argument a pour objectif de montrer que la sémantique expressiviste est incapable de rendre compte des situations dans lesquelles un même objet est décrit à la fois à l'aide d'énoncés esthétiques et à l'aide d'énoncés moraux.

Comme nous l'avons déjà indiqué, les énoncés esthétiques ne sont pas les seuls que l'expressivisme interprète de façon non descriptive : l'expressivisme est en premier lieu une théorie morale.

---

[125] Zemach [2005, chap. I].

Selon cette théorie, les énoncés moraux n'ont pas pour fonction de décrire des faits moraux indépendants, ni même l'état d'esprit du locuteur, ils ne font qu'exprimer son attitude d'approbation ou de désapprobation à l'égard d'un objet ou d'une situation. Par exemple, en affirmant « Il est mal de manger des animaux », ce que l'on dit réellement s'approche plutôt de « Je n'approuve pas que l'on mange des animaux » ou « Manger des animaux, pouah ! ». De façon générale, selon l'expressivisme, c'est la signification de tout énoncé évaluatif qui s'épuise dans cette fonction d'expression d'approbation ou de désapprobation. Or il n'est pas rare que notre attitude à l'égard d'un même objet soit ambivalente, selon qu'on l'envisage d'un point esthétique ou d'un point de vue moral. Habituellement, ce type d'attitude n'est pas considéré comme absurde ou irrationnel. On peut même dire que l'expérience de choses belles, mais moralement ambiguës, contribue à la richesse de notre vie esthétique. Seulement, et c'est là qu'intervient l'objection, l'expressivisme ne semble pas en mesure d'en rendre compte de façon adéquate.

Pour le comprendre, prenons un exemple qui fait figure de paradigme dès qu'il s'agit de discuter du conflit entre l'évaluation esthétique et l'évaluation morale d'une œuvre d'art : *Le triomphe de la volonté*, film réalisé par Leni Riefenstahl à l'occasion d'un gigantesque rassemblement du parti national-socialiste à Nuremberg en 1934. Pour beaucoup, ce film possède d'indéniables qualités esthétiques, à la fois sur un plan formel, narratif et expressif, mais c'est également un film moralement répugnant puisque son objectif est de rendre le nazisme séduisant. De ce point de vue, une personne qui dirait « *Le triomphe de la volonté* de Leni Riefenstahl est un beau film, mais il est moralement répugnant » ne se contredirait pas. Il s'agit là d'un type de jugement parfaitement banal, dont une théorie esthétique doit pouvoir rendre compte, sous peine de perdre son pouvoir explicatif. Si l'unique fonction des prédicats esthétiques et

moraux est d'exprimer l'approbation ou la désapprobation, sans aucun contenu descriptif, on devrait pouvoir traduire sans difficultés cette phrase selon les règles sémantiques établies par l'expressivisme pour les énoncés évaluatifs. L'enjeu, là encore, est de dissiper l'objectivisme de surface véhiculé par la grammaire du langage ordinaire. Commençons par le prédicat « moralement répugnant » et admettons, comme le veut l'expressiviste, que sa signification se réduise à l'expression d'une désapprobation. La phrase que l'on obtient alors, à savoir « *Le triomphe de la volonté* de Leni Riefenstahl est un beau film, mais je ne l'approuve pas », n'est manifestement pas absurde, pourvu que l'on admette que la désapprobation concerne l'aspect moral du film. En effet, que l'on puisse approuver les qualités esthétiques d'une œuvre tout en la désapprouvant moralement n'entraîne pas de contradiction. Cependant, dans la mesure où la seule signification du prédicat « beau » est d'exprimer une approbation, il convient également de remplacer la proposition qui le contient par un simple énoncé d'approbation. Si l'on traduit l'ensemble de notre phrase selon les principes de la sémantique expressiviste, on obtient donc la phrase suivante : « J'approuve *Le triomphe de la volonté* de Leni Riefenstahl, mais je ne l'approuve pas ». Le problème est bien que l'on aboutit alors à une contradiction : un même locuteur exprime *simultanément* une attitude d'approbation et une attitude de désapprobation à l'égard du même objet. Autrement dit, une phrase qui au départ semblait parfaitement sensée finit par être l'expression de l'irrationalité du locuteur. Or une théorie qui ne parvient pas à rendre compte de jugements ordinaires de la forme « *x* est beau, mais *x* est moralement répugnant » ou « x est beau, mais je n'approuve pas *x* », sans en faire les symptômes patents de l'irrationalité du locuteur, est manifestement trop coûteuse pour être plausible. Le résultat est le même si l'on réduit les prédicats évaluatifs à une exclamation. La

phrase « *x*, hourra ! mais *x*, pouah ! », censée traduire « *x* est beau, mais *x* est moralement répugnant », trahit toujours autant l'irrationalité du locuteur et l'incapacité de l'expressivisme à rendre compte de ce type de jugement, qui mêle évaluation morale et évaluation esthétique.

L'expressiviste pourrait se défendre en insistant sur la fonction de renversement de la clause précédente introduit par le terme « mais » dans les phrases du type « *x* est beau, *mais* je n'approuve pas *x* »[126]. Ce renversement pourrait recevoir une interprétation temporelle : au premier abord, *x* m'a fait une impression telle que j'ai été conduit à l'approuver, mais tout bien considéré ou après mûre réflexion, je ne l'approuve pas. En utilisant des phrases de ce genre, on ne se contredirait pas, puisque l'approbation et la désapprobation ne seraient pas simultanées, mais successives. On ne ferait donc qu'exprimer un changement d'attitude ; or un tel changement n'est pas nécessairement irrationnel.

Cette réponse est loin d'être convaincante. Tout d'abord, il est peu probable que ce type d'explication rende compte de ce que l'on veuille vraiment dire en utilisant des phrases du type « *x* est beau, mais je n'approuve pas *x* ». Changer d'attitude à l'égard d'un objet ou d'une situation est effectivement quelque chose de banal. On peut trouver une chanson sublime un jour et insipide le lendemain. On peut considérer une action comme moralement acceptable au premier abord, puis comme moralement répugnante au final. Mais pour que ces changements d'attitude aient du sens en tant que tels, ils doivent porter sur le même aspect d'une chose ou d'une situation : ou bien on change d'avis concernant la valeur esthétique d'une chose, ou bien on change d'avis concernant sa valeur morale. Dans ce cas, le jugement qui exprime ce renversement devrait comporter la marque d'un changement de temps. Par exemple, on l'exprimerait en disant

[126] Zemach [2005, p. 33].

« J'approuv*ais x*, mais je ne l'approuve plus ». Mais cela n'a rien à voir avec ce que l'on veut dire en affirmant « *Le triomphe de la volonté* est beau, mais il est moralement répugnant ». Dans ce cas, non seulement, il n'y a pas de différence temporelle entre les deux évaluations, mais on passe bien d'un type d'évaluation (esthétique) à un autre type d'évaluation (morale). Ce n'est donc pas simplement un changement d'avis que l'on exprime, mais deux avis différents à propos de deux types de propriétés différents de l'œuvre. Le terme « mais » intervient pour indiquer quelle est l'évaluation dominante et donc quelle est, tout bien considéré, notre attitude à l'égard de l'œuvre en question. Une autre personne pourrait très bien exprimer cette tension entre les deux évaluations du film de Riefenstahl en disant « Ce film est moralement répugnant, mais il est décidément beau », marquant ainsi que son attitude finale est positive, malgré ses réticences. Dans tous les cas, l'attitude finale est liée à la mise en balance de deux énoncés *descriptifs* et non simplement de deux énoncés *expressifs* : notre jugement est fondé sur la prise en compte de propriétés de l'objet indépendantes de l'attitude que l'on finit par adopter à l'égard de cet objet.

Par ailleurs, si l'exemple du *Triomphe de la volonté* témoigne d'une autre difficulté pour la théorie expressiviste. On peut en effet penser que l'une des raisons pour lesquelles ce film est moralement répugnant, est justement qu'il est esthétiquement réussi : ses qualités esthétiques sont mises au service d'un contenu moralement inacceptable qu'il s'agit de rendre attractif[127]. Autrement dit, le nazisme serait moins séduisant si le film n'était pas esthétiquement réussi. Si cette analyse est correcte, alors pour exprimer au plus près notre jugement concernant ce film, on pourrait dire : « *Le triomphe de la volonté* est un beau film et *par conséquent*, je ne l'approuve pas ». Si l'on traduit cette phrase dans l'idiome expressiviste,

[127] Pour une analyse du film qui va dans ce sens, voir Deveraux [2001]. « Beauty and Evil : the Case of Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will* ». *in* Levinson [2001].

l'absurdité qui en découle est patente : « J'approuve *Le triomphe de la volonté* et par conséquent, je le désapprouve ». De façon générale, la théorie expressiviste échoue à rendre compte du fait que, dans des cas où nous formulons plusieurs évaluations à propos d'un même objet, ces évaluations n'aient pas le même contenu propositionnel.

3.1.3 Le quasi-réalisme esthétique

3.1.3.1 Un réalisme sans engagement métaphysique

Pour remédier aux difficultés que nous venons d'examiner, certains expressivistes ont tenté d'élaborer des positions plus sophistiquées, destinées notamment à rendre l'expressivisme davantage compatible avec le langage et la pratique ordinaires. Parmi ces différentes théories, nous évoquerons celle qui a été défendue par Blackburn sous le nom de « quasi-réalisme ». Le quasi-réalisme a des applications dans différents domaines : par exemple, on peut être quasi-réaliste au sujet des énoncés moraux ou au sujet des modalités[128]. Nous allons nous intéresser ici à la possibilité de défendre le quasi-réalisme esthétique[129]. Nous serons amenés à parler plus généralement du quasi-réalisme au sujet des énoncés évalutifs, qu'ils soient moraux ou esthétiques. Le quasi-réaliste reconnaît la signification purement expressive des énoncés évaluatifs

---

[128] Voir notamment Blackburn [1993, chap. 3 et 9].

[129] Todd [2004]. « Quasi-realism, Acquaintance, and the Normative Claims of Aesthetic Judgment ». *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44, N° 3, July 2004, p. 281-284. Sans prendre le temps de le démontrer pour le moment, on peut considérer que Wittgenstein est le premier à avoir proposé une théorie esthétique qui se rapproche le plus du quasi-réalisme. La théorie retranscrite dans les « Leçons sur l'esthétique » en remplit les deux principales conditions : 1) une interprétation expressiviste des énoncés esthétiques et 2) une normativité esthétique préservée, mais interne à des jeux de langage (l'essayage chez le tailleur, la contemplation d'un tableau, l'écoute d'une œuvre musicale), au sein desquels certains jugements esthétiques peuvent être dits corrects et d'autres non. Voir Wittgenstein [1966 /1971]. *Leçons et conversations*. tr. fr. J. Fauve. Paris, Gallimard. Nous discuterons cette position dans la section 4.1.3.

(Blackburn parle de « théorie projectiviste des valeurs »[130]), mais il considère malgré tout que l'usage d'un langage descriptif pour exprimer notre attitude est parfaitement justifié. Le quasi-réaliste ne recommande donc pas la traduction de nos énoncés esthétiques ordinaires sous la forme exclamative. Nous aurions raison d'utiliser des énoncés ayant une forme assertorique, exactement comme s'ils possédaient une valeur de vérité, même si cette fonction descriptive est illusoire. Le quasi-réaliste défend ce qui s'apparente à une théorie du faire-semblant dans le domaine normatif : il ne croit pas au réalisme dans les domaines de la morale et de l'esthétique, mais il considère que nous avons tout intérêt à faire *comme si* le réalisme était vrai[131]. Dans ce qui suit, nous allons examiner ce qui semble être l'argument principal du quasi-réalisme.

Dans sa version éthique, le quasi-réalisme affirme qu'il est avantageux de pouvoir exprimer nos attitudes morales dans un style propositionnel et de faire comme s'il existait des vérités morales. En effet, la vie en société n'est possible que si elle est gouvernée par des codes et des règles possédant une force prescriptive suffisante. Dans ce contexte, il est important de réussir à faire valoir son attitude et à influencer les autres pour qu'ils adoptent la même attitude que la nôtre. Le problème, pour le quasi-réaliste, c'est qu'il n'existe pas de faits moraux objectifs sur lesquels nous pourrions fonder ces prescriptions. Si nous nous exprimions constamment dans un langage expressiviste, révélant par là l'absence de valeur de vérité de nos énoncés moraux et leur absence de portée métaphysique, nous ne pourrions jamais débattre, argumenter et distinguer ce qui est moralement requis de ce qui ne l'est pas. Nous avons donc besoin d'un langage descriptif comme d'une condition de possibilité de la vie morale. À l'intérieur de ce langage, il est possible de traiter les énoncés moraux comme des énoncés factuels (la normativité de

[130] Blackburn [1993, p. 167].
[131] Blackburn [1993, p. 57].

surface est donc préservée) et il est également possible de les employer dans des conditionnelles, ce qui permet de se soustraire aux conséquences de l'argument de Frege-Geach. Quand bien même ces énoncés n'ont aucune valeur de vérité d'un point de vue métaphysique (ils n'ont pas de vérifacteur en dehors du langage), la pratique linguistique morale est telle que cette absence d'ancrage métaphysique peut passer inaperçue, car cela ne fait tout simplement aucune différence pour notre vie morale.

Appliqué au domaine esthétique, cela signifie que nous aurions un avantage à exprimer notre attitude sous la forme d'assertions susceptibles d'être vraies ou fausses, quand bien même il n'existerait pas de propriétés esthétiques indépendantes. On satisferait ainsi notre besoin de fournir des raisons en faveur de nos attributions esthétiques, ainsi que notre besoin d'argumenter et de convaincre les autres de la justesse de notre point de vue. Une fois que l'on joue le jeu de langage esthétique, cela ne fait plus de différence que les prédicats esthétiques renvoient ou non à des propriétés réelles indépendantes de nous. Avec le temps, certains jugements esthétiques se sont pour ainsi dire solidifiés dans le jeu de langage esthétique, au point de se voir attribuer dans la pratique le statut de quasi-faits immunisés contre le soupçon d'être de simples projections[132].

Dans les deux cas, qu'il s'agisse du quasi-réalisme moral ou du quasi-réalisme esthétique, le quasi-réaliste considère que les aspects réalistes du langage évaluatif ordinaire peuvent être pris en compte par un expressivisme avisé. On gagnerait ainsi sur les deux tableaux. D'une part, le quasi-réaliste resterait fidèle au « puritanisme ontologique et épistémologique de l'irréalisme »[133] ; d'autre part, il

---

[132] Blackburn [1993, p. 60]. Cet argument est clairement d'inspiration wittgensteinienne. Voir Wittgenstein [1969 / 2006]. *De la certitude*. tr. fr. D. Moyal-Sharrock. Paris, Gallimard, § 96.

[133] Tappolet [1992]. « Le quasi-réalisme et le réalisme moral ». *Studia Philosophica*, N° 51, 1992, p. 243.

n'irait pas à l'encontre des intuitions du sens commun en préservant la normativité attachée à ce type de discours. Pour séduisante que puisse paraître cette théorie, elle n'est pas sans poser plusieurs difficultés. Nous mentionnerons celles qui nous paraissent les plus importantes pour notre argumentation.

3.1.3.1 Objections

Premièrement, il est difficile de ne pas avoir l'impression que le quasi-réalisme attribue au sens commun un degré beaucoup trop élevé de duperie de soi ou de mauvaise foi en matière de jugements esthétiques, puisque nous utiliserions sciemment un langage qui ne décrit pas littéralement ce qu'il paraît décrire. Une telle hypothèse manque clairement de charité interprétative.

Deuxièmement, le quasi-réalisme contredit la phénoménologie de notre vie esthétique : notre expérience de la beauté et de la laideur se présente bien souvent – peut-être pas toujours, certes, mais de façon significative – comme celle d'une confrontation avec quelque chose d'extérieur à nous, qui existe indépendamment de nous et de nos conventions. Quand nous admirons la beauté d'une peinture, nous avons l'impression d'être confrontés à sa beauté ; il ne nous semble pas que cette beauté soit projetée sur la peinture ou qu'elle soit relative à notre sentiment ou à nos conventions sociales[134]. L'introspection phénoménologique n'est sans doute pas une méthode totalement fiable. Néanmoins, une théorie qui contredit clairement la façon dont les choses nous apparaissent est une théorie problématique. Or c'est bien le cas du quasi-réalisme, lorsqu'il prétend que la normativité du langage esthétique ordinaire est

---

[134] McDowell [1983 / 2001]. « Aesthetic Value, Objectivity, and the Fabric of the World ». *in* McDowell [2001]. *Mind, Value, and Reality*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, p. 112 et Tappolet [2000]. *Émotions et valeurs*. Paris, Presses Universitaires de France, p. 71.

déconnectée de tout présupposé métaphysique et de la façon dont nous croyons que les choses sont réellement.

Troisièmement, ce qui vaut pour le quasi-réalisme moral ne s'applique peut-être pas au quasi-réalisme esthétique. On peut éventuellement admettre le besoin de formuler nos attributions morales de façon assertorique pour des raisons pratiques. C'est parce que nous ressentons la nécessité de pouvoir discuter et de nous mettre d'accord dans le domaine moral que nous pouvons utiliser un langage réaliste découplé de tout engagement métaphysique. Mais même ce point est discutable. En effet, d'un point de vue logique, ne faut-il pas déjà considérer l'existence de conflits moraux insolubles comme un problème moral réel, avant d'envisager la nécessité de se doter d'un langage capable de transmettre notre besoin de normativité éthique ? Autrement dit, on peut avoir l'impression qu'un problème de nature morale (l'intuition qu'il est nécessaire de s'engager dans des relations de réciprocité équitable avec autrui) est déjà perçu avant que ne se fasse sentir le besoin d'un langage quasi-réaliste partagé dans le domaine moral. Mais même en admettant l'interprétation quasi-réaliste du discours moral, on peut se demander s'il existe une explication équivalente pour le discours esthétique : pourquoi nos attitudes esthétiques devraient-elles se traduire par un langage normatif, capable de supporter les réquisits de l'argumentation rationnelle et susceptible de satisfaire notre besoin de trouver un accord en esthétique ? Le problème, pour un défenseur du quasi-réalisme esthétique, c'est que nous ne demandons pas l'assentiment général *parce que* nous utilisons un langage normatif esthétique : nous utilisons un tel langage pour rendre compte de la dimension objectiviste de notre expérience esthétique[135]. La raison pour laquelle nous nous serions dotés d'un tel langage indépendamment de notre intuition que les choses possèdent

[135] Todd [2004, p. 282].

les propriétés esthétiques que nous croyons qu'elles possèdent, reste à trouver. En l'absence d'une réponse satisfaisante à ce problème, le quasi-réalisme esthétique ne constitue pas une alternative satisfaisante au réalisme.

Pour conclure cette section, nous pouvons dire que, s'il veut espérer rendre compte de certains éléments de notre pratique esthétique commune, l'antiréaliste doit renoncer à l'argument anti-descriptif de l'expressivisme. Autrement dit, il doit admettre que les énoncés esthétiques sont des énoncés cognitifs ou descriptifs, qu'ils expriment bien une croyance et non une simple attitude, exactement comme le laisse supposer leur forme syntaxique. Mais adopter une théorie descriptiviste du langage esthétique (les énoncés esthétiques ont un contenu propositionnel) n'implique pas nécessairement d'adopter le réalisme. On peut par exemple défendre l'idée que ce que les énoncés esthétiques décrivent réellement, ce sont les états mentaux des locuteurs, ou que, bien que les énoncés esthétiques aient une fonction descriptive, ils sont tous faux, car les entités qu'ils sont censés décrire n'existent pas. Cela fait partie des hypothèses antiréalistes que nous allons maintenant examiner.

3.2 La théorie de l'erreur de Mackie

3.2.1 La thèse

Face aux défauts de la théorie sémantique de l'expressivisme, il paraît plus prometteur d'admettre que les prédicats esthétiques ont bien une fonction descriptive et que leur forme syntaxique n'est pas totalement trompeuse. De ce point de vue, l'approche défendue par Mackie constitue une combinaison au premier abord étonnante, qui consiste à la fois à prendre le discours esthétique au sérieux et à

défendre une ontologie hostile aux propriétés esthétiques[136]. Cette théorie a pris le nom de *théorie de l'erreur*. Avant de l'examiner, il convient de faire une remarque : tout comme l'expressivisme, la théorie de l'erreur a été initialement conçue comme une critique adressée au réalisme moral. Néanmoins, dans la mesure où elle constitue dans les faits une critique du réalisme des valeurs, elle s'applique également au réalisme esthétique, pourvu que l'on admette qu'au moins une partie des propriétés esthétiques sont des propriétés évaluatives :

> Les valeurs esthétiques sont logiquement dans la même position que les valeurs morales ; le même type de considérations épistémologiques et métaphysiques s'appliquent donc aux deux [Mackie, 1990, p. 43].

Exactement comme le réaliste, Mackie admet que les énoncés esthétiques sont des énoncés de forme cognitive. Des énoncés comme « Ce tableau est beau », « Cette chanson est sirupeuse » ou encore « La mise en scène de ce film est tout sauf délicate » se présentent effectivement comme des énoncés dont on peut dire qu'ils sont vrais ou faux. Autrement dit, ils se présentent comme s'il existait des faits esthétiques objectifs rendant vrais ou faux l'application des prédicats esthétiques utilisés dans ces assertions. Mackie considère que cette conception objectiviste des propriétés esthétiques n'est pas propre aux philosophes et théoriciens de l'esthétique, mais qu'elle imprègne bien notre pensée esthétique ordinaire et la signification que le sens commun attribue aux prédicats esthétiques[137]. Pour le réaliste, cela signifie le plus souvent qu'au moins certains de nos énoncés esthétiques sont vrais – ce sont les énoncés qui attribuent les

---

[136] Mackie [1977 / 1990]. *Ethics : Inventing Right and Wrong*. London, Penguin Books.
[137] Mackie [1990, p. 31].

propriétés esthétiques à juste titre. Mais, du fait qu'une classe d'énoncés ait une prétention à la vérité, il ne s'ensuit pas nécessairement que certains d'entre eux soient vrais : ils se pourraient même qu'ils soient tous irrémédiablement faux. Pour comprendre cette possibilité, il peut être utile ici de faire une analogie avec les prédicats astrologiques[138]. Un énoncé comme « Amy est sous l'influence de Neptune » est un énoncé assertorique parfaitement bien formé, qui se présente comme pouvant être vrai ou faux. En d'autres termes, sa forme syntaxique suggère qu'il est légitime de confronter cet énoncé aux faits. Le problème, évidemment, c'est qu'il n'y a rien dans le monde qui le rende vrai : le prédicat « être sous l'influence de Neptune » ne renvoie à aucune propriété réelle. Plus généralement, on peut considérer sans trop de risque que *tous* les énoncés assertoriques qui contiennent des prédicats astrologiques sont faux. Selon Mackie, il en irait de même avec les énoncés contenant des prédicats esthétiques. Avant d'examiner en détails le raisonnement de Mackie, il convient de dire une chose au sujet de la vérité des énoncés esthétiques : même si la plupart des réalistes rejettent l'éventualité que tous nos énoncés esthétiques soient faux, cette possibilité ne peut pas être totalement exclue par un réalisme conséquent. En effet, celui qui affirme que les propriétés esthétiques existent indépendamment de nous doit admettre qu'il est possible de se tromper au sujet de ces propriétés Cependant, dans ce cas, et contrairement à ce que défend Mackie, la source de l'erreur n'est pas métaphysique (les propriétés visées par les jugements esthétiques n'existent pas), mais de nature épistémique (dans la mesure où nous ne sommes pas omniscients, nos jugements esthétiques doivent pouvoir se fourvoyer). Ainsi que le fait remarquer Tappolet :

---

[138] Ogien [1999, p. 168].

> [...] il est naturel de considérer que la réalité est susceptible d'échapper à nos meilleurs efforts cognitifs. Pour certains, il s'agit là de la marque centrale de tout réalisme [Tappolet, 2000, p. 41].

De ce point de vue, le cas des propriétés esthétiques ne serait pas différent de celui des propriétés naturelles, comme celle d'être rectangulaire ou celle d'avoir une certaine masse. Cependant, qu'il s'agisse des propriétés naturelles ou des propriétés esthétiques, si la possibilité de l'erreur est consistante avec le réalisme, elle n'implique pas nécessairement de considérer l'erreur *généralisée* comme une possibilité réellement pertinente. Les raisons de sens commun que nous avons de rejeter un scepticisme radical concernant notre connaissance des propriétés naturelles s'appliquent dans ce cas également à notre connaissance des propriétés esthétiques. Maintenant que ces précisions sont faites, nous pouvons résumer l'argumentation de Mackie de la façon suivante :

(1) Les énoncés esthétiques ont une forme descriptive (ou cognitive) ;
(2) Un énoncé descriptif est un énoncé dont on peut dire qu'il est vrai ou faux ;
(3) Les conditions de vérité des énoncés esthétiques impliquent l'existence de faits esthétiques (des choses dotées de propriétés esthétiques) ;
(4) Les faits esthétiques n'existent pas ;
(5) Donc, tous les énoncés esthétiques sont faux.

Alors que le réaliste esthétique est entièrement d'accord avec Mackie concernant les prémisses (1)-(3), la principale divergence apparaît très clairement à partir de la prémisse (4). Cette dernière n'est en fait qu'un cas particulier du nihilisme des valeurs de Mackie : s'ils

existaient, les faits esthétiques seraient constitués d'objets possédant des propriétés évaluatives ou normatives ; or, les propriétés de ce type ne font pas partie de la fabrique du monde ; donc il n'existe pas de faits esthétiques susceptibles de rendre vrais ou faux les énoncés esthétiques. On rencontre à nouveau ici l'influence du programme naturaliste. Dans la mesure où c'est la prémisse (4) qui concentre le point de désaccord entre réalistes et partisans d'une théorie de l'erreur en esthétique, c'est la validité de cette seule prémisse que nous allons examiner ici. Quels sont les arguments qui plaident en faveur de la prémisse (4) ? Mackie en fournit principalement deux : le premier, l'argument de la relativité, s'appuie sur la nature des désaccords en esthétique, le second, l'argument de « l'étrangeté », met en avant certaines des difficultés ontologiques et épistémologiques que soulève le réalisme esthétique.

3.2.2 L'argument de la relativité

L'argument de la relativité, tel que le présente Mackie, consiste principalement à établir un contraste en les désaccords esthétiques et les désaccords scientifiques. Le point de départ de l'argument est classique : c'est le constat que les désaccords en esthétique sont fréquents. Cette absence de convergence sur ce qui est beau et sur ce qui est laid peut être constatée aussi bien à l'échelle des cultures qu'à l'échelle des individus. S'il existait des faits esthétiques objectifs et indépendants de nos croyances et de nos sentiments, on devrait s'attendre à un degré de convergence raisonnable dans le domaine esthétique. Or, ce n'est pas le cas. On peut donc supposer qu'il n'existe pas de faits esthétiques objectifs et indépendants. De ce point de vue, l'esthétique offrirait un contraste saisissant avec les sciences naturelles, qui constituent par excellence le domaine de la connaissance objective. Alors que l'absence de consensus est la

norme en esthétique, c'est le contraire qui est vrai dans les sciences. Et si le consensus est plus fréquent et plus solide en sciences, c'est bien parce qu'il repose sur l'appréhension d'une réalité objective, empiriquement et publiquement accessible, qui sert de norme aux hypothèses et aux théories avancées. Certes, comme le concède Mackie, il existe bien des désaccords en sciences. Cependant, la meilleure explication de ces désaccords scientifiques n'exige pas de sacrifier la référence à une réalité indépendante. Au contraire, ces désaccords peuvent être expliqués et même parfois résolus en présupposant l'existence d'une telle réalité. Par exemple, si on a longtemps pu croire que la Terre tournait autour du Soleil, c'est parce que l'on ne disposait pas des moyens théoriques et techniques d'accéder à la connaissance d'un fait pourtant objectif, empiriquement accessible et indépendant de nos opinions. À l'inverse, on peut très bien expliquer les désaccords persistants en esthétique en se passant de toute référence à une réalité indépendante. On dira par exemple que ces désaccords reflètent uniquement le fait que les gens sont engagés dans des contextes culturels différents et qu'ils ont des sensibilités différentes. Il est dès lors inutile de postuler l'existence d'une réalité esthétique objective au-delà des réponses subjectives qui sont le fondement du jugement esthétique.

On peut faire plusieurs réponses à l'argument de la relativité. Dans la mesure où nous aborderons plus en détails la question du désaccord dans le chapitre 5, nous nous contenterons ici de quelques remarques. Tout d'abord, on peut penser que Mackie minimise indûment, d'une part, le degré de consensus esthétique qui entoure certaines œuvres d'art et certains objets du monde naturel, d'autre part, la fréquence et l'importance des désaccords dans le domaine des sciences.

Par ailleurs, son raisonnement *présuppose*, plus qu'il ne *démontre*, l'impossibilité de propriétés esthétiques indépendantes : on peut rendre compte des désaccords esthétiques en sacrifiant toute référence à des propriétés indépendantes, mais on peut également en proposer une explication qui, non seulement inclut une référence à des propriétés indépendantes, mais qui tienne également compte de caractéristiques ordinaires de la vie esthétique. Comme nous le verrons plus loin, le réaliste peut défendre l'idée qu'une grande partie des désaccords esthétiques s'explique par le fait que les gens ne remplissent pas les conditions standard pour l'observation des propriétés esthétiques[139]. De façon générale, les conditions standard désignent les conditions dans lesquelles les choses paraissent posséder les propriétés qu'elles ont effectivement. Ce sont les normes de l'observation. Elles peuvent être externes (une luminosité suffisante, une distance appropriée) ou internes (l'absence de lésions cérébrales, un niveau minimal de connaissances). Par exemple, les conditions standard pour l'observation de la couleur incluent que les choses soient vues à la lumière naturelle et non, disons, dans un bar de nuit enfumé. L'existence de conditions standard implique que si un objet orange paraît marron sous une lumière électrique, il n'a pas pour autant réellement changé de couleur. Les conditions standard qui régulent l'observation à l'aide d'un microscope impliquent non seulement le bon fonctionnement de l'appareil lui-même, mais également le bon « fonctionnement » de l'observateur : ses facultés perceptives et intellectuelles doivent être normales et il doit posséder un certain niveau de connaissance et d'entraînement relativement à l'observation au microscope. Une personne ivre, myope et n'ayant aucune idée de ce à quoi devrait ressembler, disons, une cellule mitochondriale observée avec un microscope, sera probablement en désaccord avec un scientifique sobre, informé et entraîné, sur ce

[139] Zemach [2005, p. 84].

qu'elle voit. L'explication de ce désaccord ne se situe pas dans l'absence de faits objectifs et indépendants des opinions des observateurs, mais bien dans le fait que la première personne ne remplit pas les conditions standard dans cette situation. Le réaliste peut soutenir qu'il en va de même pour l'appréhension des propriétés esthétiques : il existe des conditions standard permettant de distinguer les propriétés esthétiques qu'une chose nous *paraît* posséder, des propriétés esthétiques qu'elles possèdent *réellement*. Seulement, ces conditions standard sont difficiles à rassembler et même difficiles à déterminer. En particulier, le degré de connaissances préalables nécessaire à l'appréciation esthétique d'une œuvre d'art reste un sujet controversé. En d'autres termes, il n'y a pas de consensus sur les conditions standard d'observation *épistémiques* qui doivent être réunies pour appréhender les propriétés esthétiques d'une œuvre d'art. Par conséquent, il est inévitable que les gens soient fréquemment en désaccord dans leurs attributions esthétiques. Par exemple, dans son étude sur la peinture de la Renaissance, Baxandall étudie le rôle joué par la transmission de répertoires d'attitudes à l'usage des prédicateurs dans la culture ambiante des peintres :

> Qui veut étudier la peinture de la Renaissance doit nécessairement connaître ces répertoires, les corriger et les élargir à partir de l'exemple des peintures. Manipulant la même matière que les prédicateurs, et dans les mêmes lieux, les peintres laissèrent en effet pénétrer dans les tableaux l'expression physique du sentiment telle que l'avaient stylisée les prédicateurs [Baxandall, 1985, p. 103][140].

Dans le répertoire des expressions physiques du sentiment, on peut citer « Quand tu parles d'une chose sainte ou avec dévotion, élève les

---

[140] Baxandall [1972 / 1985]. *L'Œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. tr. fr. Y. Delsaut. Paris, Gallimard.

mains » ou encore « Quand tu parles avec amabilité, douceur ou humilité, appuie les mains sur la poitrine »[141]. Comme le montre Baxandall, à propos de la position des mains des saints représentés dans *Le Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico et dans *La Remise des clés à saint Pierre* du Pérugin, la connaissance de ces expressions standardisées améliore notre compréhension du sens narratif de ces œuvres. Or, cette compréhension des propriétés représentationnelles a également un impact sur notre appréciation esthétique. Certaines des propriétés esthétiques formelles fines de ces œuvres surviennent en effet précisément sur la structure narrative organisée autour des différentes positions des mains. Par exemple, la forme en arc de cercle qui constitue la moitié inférieure du *Couronnement de la Vierge* possède une force dramatique particulière qui est accentuée par la compréhension de la signification des mains levées des saints qui assistent au couronnement[142]. Or il est évident que nous n'avons pas toujours les dispositions pour saisir spontanément des allusions aussi subtiles, ce qui affectera notre appréciation et produira inévitablement des désaccords. Si l'on accepte la théorie des conditions standard d'observation, alors on dispose d'une explication des désaccords esthétiques qui ne sacrifie pas la référence à des faits esthétiques indépendants : on admet simplement que cette référence peut échouer quand les conditions standard ne sont pas réalisées.

---

[141] Baxandall [1985, p. 103]

[142] La survenance des propriétés formelles sur les propriétés représentationnelles sera défendue de façon plus détaillée dans la section 3.4.2.2.

3.2.3 L'argument de l'étrangeté ontologique

3.2.3.1 Reconstruction et critique de l'argument

L'argument de l'étrangeté des propriétés esthétiques dans sa version ontologique consiste à dire que si les propriétés esthétiques existaient, elles seraient « des entités ou des qualités ou des relations d'une sorte très étrange, totalement différentes de tout ce qui existe par ailleurs dans l'univers »[143]. L'argument de Mackie semble en fait être le suivant[144] :

(1) Si elles existaient, les propriétés esthétiques seraient étranges ;
(2) Si une chose est étrange, alors (probablement) elle n'existe pas ;
(3) Donc, les propriétés esthétiques n'existent (probablement) pas.

Cet argument est-il valide ? Pour le savoir, il faudrait déterminer ce que signifie ici « étrange » et si les propriétés esthétiques sont effectivement étranges en un sens intelligible du terme. Il est sans doute préférable de commencer par s'interroger sur la validité de la prémisse (2) : si les propriétés esthétique n'étaient pas, dans un sens ou dans un autre, étranges, on n'aurait sans doute pas besoin de défendre philosophiquement le réalisme esthétique. De plus, si l'on parvient à montrer que la prémisse (2) est invalide, alors on pourra concéder une étrangeté minimale des propriétés esthétiques, sans devoir en conclure qu'elles n'existent pas. Le moins qu'on puisse dire,

---

[143] Mackie [1990, p. 38].
[144] Nous suivons en partie la reconstruction de l'argument de Mackie proposée par Huemer [2005, p. 199-201].

c'est que Mackie n'est pas très explicite sur le sens qu'il donne à la prémisse (2). Nous devons donc faire des hypothèses.

Première hypothèse : étrange signifie ici « contre-intuitif ». Autrement dit, les propriétés esthétiques ne seraient pas des entités compatibles avec nos croyances spontanées sur le genre de choses qui peuvent exister. Si l'on applique cette hypothèse à la prémisse (2), cela donne :

> (2') Si une chose est contre-intuitive, alors cette chose n'existe (probablement) pas.

La première difficulté de cette interprétation est que Mackie lui-même ne semble pas admettre la validité épistémique des intuitions. Comme nous l'avons vu, il considère que sa théorie des valeurs est contraire au sens commun, qui est imprégné par une conception objectiviste[145]. Cela le conduit à l'idée que nos intuitions peuvent être systématiquement erronées. De plus, comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, nos intuitions quant à l'existence des propriétés esthétiques sont de toute façon conflictuelles : il y a au moins autant de raisons de penser que nos intuitions sont conformes au réalisme que de penser le contraire. Si l'argument consiste à refuser l'existence des propriétés esthétiques simplement parce qu'elle serait contraire à nos intuitions, alors il ne vaut pas grand-chose.

Deuxième hypothèse : dire que *x* est étrange signifie peut-être que x est très différent de tout ce qui existe par ailleurs. Dès lors, la prémisse (2) devient :

> (2'') Si une chose est très différente de tout ce qui existe par ailleurs, alors cette chose n'existe (probablement) pas.

---

[145] Mackie [1990, p. 35].

Que vaut cette nouvelle version de la prémisse (2) ? Il suffit de puiser dans la liste des entités étudiées par la science ou la philosophie pour se rendre compte que la prédicat « être très différent de tout ce qui existe par ailleurs » ne s'applique pas aux seules propriétés esthétiques, ni même aux seules propriétés évaluatives. Pensons, par exemple, au temps, à l'espace, aux trous noirs, aux champs gravitationnels, aux nombres, aux mondes possibles, aux dispositions, aux relations, aux faits psychologiques ou encore aux faits sociaux. On peut dire à propos de n'importe lequel des membres de cette liste qu'il est très différent de tout ce qui existe par ailleurs. Si, pour la plupart, il s'agit d'objets dont l'existence est controversée ou dont la nature nous échappe en partie, le fait qu'ils soient différents des autres choses qui existent n'est pas une raison de penser qu'ils n'existent pas. Comme le rappelle van Inwagen :

> Nous devrions être prudents quand nous supposons que le fait pour une chose d'être très différente de ce que nous connaissons est une raison, ne serait-ce que faible, de penser qu'elle n'existe pas [van Inwagen, 2010, p. 22][146].

Appliquer le principe contenu dans la prémisse (2") à toute démarche de connaissance peut autant constituer un moyen louable d'éviter de postuler des entités qui n'existent pas, qu'un arrêt dogmatique nous empêchant de reconnaître l'existence d'entités réelles dont il nous est difficile d'appréhender la nature. De ce point de vue, les propriétés esthétiques ne sont pas plus étranges que le temps ou les trous noirs. Comme nous le verrons dans le chapitre 4, il est effectivement difficile de définir les concepts esthétiques et de comprendre la nature des propriétés esthétiques, mais on ne voit pas en quoi cela

---

[146] Van Inwagen [2006 / 2010]. « Dieu est-il une hypothèse non nécessaire ? ». tr. fr. S. Réhault. *Klesis – Revue Philosophique*, N° 17, 2010 (*Philosophie analytique de la religion*).

constituerait une objection contre le réalisme esthétique, pas plus que cela n'en constitue une contre l'existence du temps ou des trous noirs.

Troisième hypothèse : dire que x est étrange signifie qu'on ne peut pas expliquer x de façon scientifique ou empirique. Cette hypothèse serait conforme à l'opposition établie par Mackie entre désaccords esthétiques et désaccords scientifiques. Elle serait également conforme au programme naturaliste auquel Mackie souscrit de toute évidence, aussi bien d'un point épistémologique que d'un point métaphysique. Dans le cas des propriétés esthétiques, ce qui peut paraître étrange, car scientifiquement inexplicable, c'est la relation qu'elles sont censées entretenir avec les propriétés naturelles, c'est-à-dire les propriétés étudiées par la science. Si la beauté d'un tableau était une propriété objective de ce tableau, quelles relations entretiendrait-elle avec les propriétés physiques du tableau ? Cela ne fait apparemment pas partie des relations que la science peut expliquer. Il ne semble notamment pas exister de lois naturelles qui relieraient un certaine type de propriétés esthétiques et un certain type de propriétés physiques. On devrait donc comprendre la deuxième prémisse de la façon suivante :

> (2''') Si une chose ne peut pas être expliquée de façon scientifique ou empirique, alors cette chose n'existe (probablement) pas.

Comme nous l'avons indiqué dans la section 2.2.2.1, ce type de principe se heurte aux cas de propriétés non physiques apparemment irréductibles à des propriétés physiques, comme les propriétés morales et les propriétés mentales. Par exemple, dans la mesure où il ne s'agit pas d'une propriété fonctionnelle, la sensation subjective de douleur que l'on ressent lorsqu'on se brûle ne peut pas être réduite à

des processus physiques[147]. La preuve, c'est qu'on pourrait concevoir un robot qui adopterait un comportement d'évitement (typique de la douleur) lorsque son intégrité est menacée, sans pour autant qu'il *ressente* la moindre douleur. Autrement dit, ce robot serait fonctionnellement identique à nous, mais très différent de nous d'un point de vue mental : il aurait le même comportement que nous, réagirait au même stimulus que nous, et pourtant il lui manquerait la dimension phénoménale associée à ce comportement[148]. Or si la science peut expliquer ce comportement en établissant ce qu'on appelle des « lois-ponts » entre ce comportement et les processus physiques qui le sous-tendent, elle ne peut pas expliquer pourquoi les êtres humains ressentent de la douleur et pas, disons un chatouillement, en guise de signal d'alerte[149]. Cela ne signifie pas que l'état mental qu'est la douleur ne dépend pas, pour exister, de certaines propriétés physiques, en particulier d'un certain état du cerveau, mais cela signifie que la douleur, en tant que qualité subjective ou *quale*, est quelque chose qui existe en plus des propriétés physiques et que la relation qu'elle entretient avec ces dernières reste scientifiquement inexpliquée. Pour autant, peut-on nier l'existence de la propriété mentale de la douleur ? Cela paraît impossible, tant cela contredit notre vie phénoménologique ordinaire. Par ailleurs, la référence à des propriétés de ce type joue un rôle explicatif considérable du point de vue du sens commun : par exemple, il est parfaitement naturel de dire que si une personne n'avait pas ressenti de douleur, elle n'aurait pas réclamer de

---

147 Kim [2005, p. 168-169].

148 On peut établir la même chose à partir du cas du zombi philosophique. Pour mémoire, le zombi philosophique ne ressemble pas au zombi que l'on rencontre dans les films de Romero. Ce n'est pas une créature à moitié morte, errant dans les rues à la recherche de chair humaine. Le zombi philosophique est « simplement » un être humain à qui il manque la capacité de ressentir la moindre expérience consciente. En dehors de cela, il se comporte et il parle exactement comme nous. Voir Chalmers [2010, p. 144-151].

149 Descartes avait vraisemblablement déjà bien perçu ce problème. Voir Descartes [1640 /1992]. *Méditations métaphysiques*. Paris, GF Flammarion, Sixième méditation.

morphine. Il paraît donc invraisemblable de nier leur existence, quand bien même la science ne parviendrait pas totalement à les expliquer. On pourrait multiplier les exemples, tant il est clair que la prémisse (2''') n'est pas une objection suffisante à l'encontre du réalisme esthétique.

3.2.3.2 Expliquer l'étrangeté ontologique des propriétés esthétiques

Il semble désormais acquis que l'étrangeté ontologique d'une entité, quel que soit le sens que l'on donne à cette « étrangeté », ne constitue pas une raison suffisante de douter de son existence. Il reste néanmoins à nous interroger sur la plausibilité de la prémisse (1) : est-il vrai que, si elles existaient, les propriétés esthétiques seraient des propriétés étranges ? La réponse de Mackie dépend d'une conception évaluative des propriétés esthétiques. Attribuer une propriété esthétique à un objet revient à lui attribuer une valeur. Or la signification à accorder au terme de « valeur » est en soi une question controversée[150]. On peut avoir des raisons de lui accorder un sens purement subjectif. Ce qui a de la valeur, c'est tout simplement ce que nous admirons, ce que nous aimons, ce que nous préférons. C'est manifestement sur cette interprétation subjective de la valeur que s'appuie Mackie. Dans ce cas, il y a effectivement quelque chose d'étrange dans l'affirmation selon laquelle les propriétés esthétiques existeraient réellement. En effet, en disant cela, le réaliste semble vouloir dire que les propriétés esthétiques existent dans les choses, objectivement et donc *indépendamment de nous*. Autrement dit, ces propriétés existeraient même s'il n'y avait personne pour les percevoir. L'existence indépendante, prise en ce sens, semble bien être la condition nécessaire de l'existence réelle. Or, si les propriétés

[150] Ogien [2004]. *La panique morale*. Paris, Grasset, p. 290-291.

esthétiques, en tant qu'elles sont des propriétés de valeur, dépendent de notre activité d'évaluation, il ne semble pas possible de dire qu'elles existent objectivement, dans les choses elles-mêmes. Ce qui serait étrange, ce serait donc qu'il existe des propriétés des choses à la fois dotées de valeur et indépendantes de nous. Si l'on comprend les choses ainsi, alors la prémisse (1) de l'argument de Mackie paraît raisonnable.

Cependant, on peut également avoir des raisons de donner un sens objectif au terme de « valeur ». Dans ce cas, ce qui a de la valeur, c'est ce qui mérite d'être admiré, d'être aimé, d'être préféré. Nos conceptions courantes de la valeur vont d'ailleurs généralement dans ce sens. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre 2, en parlant des symptômes du normativisme ordinaire, nous pensons que ce qui est esthétiquement admirable n'est pas toujours admiré, que ce qui est esthétiquement détestable n'est pas toujours détesté, etc. Ce genre de considérations ne nous vient pas seulement à l'esprit quand nous jugeons le goût des autres, mais également quand nous prenons conscience de notre propre goût. Cela signifie que nous estimons que des propriétés de valeur telles que l'esthétiquement admirable (autrement dit, la beauté) ou l'esthétiquement détestable (autrement dit, la laideur), sont indépendantes, en un sens important, de nos réactions émotionnelles.

Nous verrons plus en détails dans les chapitres 4 et 5 comment il est possible de défendre une telle théorie objectiviste des valeurs esthétiques. Pour montrer que l'interprétation ontologique de Mackie est discutable, il suffit pour le moment d'indiquer que le statut ontologique des propriétés esthétiques peut être comparé au statut ontologique des couleurs[151]. Nous savons que les couleurs sont subjectives et dépendantes de nos réactions, au sens où le fait qu'elles

---

[151] L'analogie entre les valeurs et les couleurs est défendue par McDowell [1985 / 1999]. « Valeurs et qualités secondes ». *in* Ogien [1999].

nous apparaissent de telle ou telle façon est une propriété essentielle des couleurs. Mais nous estimons aussi qu'elles sont objectives et indépendantes de nos réactions au sens où on admet à leur propos la possibilité de l'erreur. Comme nous l'avons indiqué dans la section précédente, la possibilité de l'erreur dans l'attribution des couleurs dépend de la contrainte normative exercée par les conditions standard d'observation : nous pouvons croire qu'un objet est marron la nuit, alors qu'en réalité, il est orange. Lorsque nous disons « En fait, cet objet est orange », nous traitons cette couleur de façon objective. En d'autres termes, nous estimons qu'il est possible de faire une distinction entre les couleurs que les objets possèdent (l'objet est orange), les couleurs qu'ils nous paraissent posséder (l'objet est gris) et les couleurs que nous jugeons qu'ils possèdent (dans ce cas, le jugement vrai est « L'objet est orange »)[152]. Le problème est évidemment que nous n'avons accès aux premières couleurs qu'à partir des secondes. Le concept de conditions standard d'observation est utilisé pour spécifier dans quels cas les couleurs perçues sont un indicateur fiable des couleurs réelles. Ces trois « niveaux » de couleurs témoignent de la difficulté à penser de façon claire le statut ontologique des couleurs, mais ils indiquent dans quelle mesure une conception objectiviste des couleurs est possible. De même, si nous ne possédons pas les informations pertinentes, il est possible de croire qu'un objet est laid, alors qu'en réalité il est beau. Mais, pour avoir accès à la propriété esthétique réelle de l'objet, nous devons nous fier aux apparences, c'est-à-dire à la propriété qu'il nous paraît posséder, cette dernière étant largement fonction de la réaction émotionnelle que suscite en nous l'objet. Là encore, il revient aux conditions standard d'observation de préciser dans quels cas la propriété esthétique perçue indique la propriété esthétique réelle. S'inspirer du statut ontologique de ce que l'on appelle les qualités

[152] Heil [2011, p. 286].

secondes, en particulier celui des couleurs, peut donc constituer un moyen de défendre une ontologie objectiviste des valeurs. Si le réaliste parvient à montrer que les propriétés esthétiques ont au moins autant de réalité que les couleurs, il pourra sans doute s'estimer satisfait[153]. Si les arguments qui précèdent sont corrects, alors on peut concéder le caractère ontologiquement étrange des propriétés esthétiques, à l'image de celui des couleurs, sans pour autant considérer que le subjectivisme et l'antiréalisme constituent la seule façon d'interpréter cette étrangeté. Il reste cependant une autre forme d'étrangeté à expliquer.

3.2.4 L'argument de l'étrangeté épistémologique

3.2.4.1 Le problème du sens esthétique

La dernière objection de Mackie a pour objet l'étrangeté épistémologique des propriétés esthétiques. Selon lui, si nous avions un accès cognitif intelligible aux propriétés esthétiques, cela constituerait un bon argument en faveur de leur existence et cela réduirait le problème posé par leur étrangeté ontologique. Cependant, si les propriétés esthétiques existaient, nous devrions, semble-t-il, posséder une faculté spéciale dédiée à la connaissance de ce type d'entités. En effet, les propriétés esthétiques ne pourraient être appréhendées ni par les sens ordinaires (qui ne nous donnent accès qu'aux propriétés naturelles ordinaires), ni par la réflexion ou la démonstration (puisque tout porte à croire qu'on ne peut *déduire* qu'un objet possède telle ou telle propriété esthétique à partir de ses

[153] Sibley [2001, p. 72].

propriétés naturelles ordinaires)[154]. Le problème, c'est que nous n'avons aucune preuve de l'existence d'une telle faculté d'intuition esthétique. Affirmer son existence constituerait donc une théorie psychologique à la fois ambitieuse et empiriquement peu crédible. C'est le même problème qui avait amené certains philosophes britanniques du XVIIIe siècle, en particulier Shaftesbury, Hutcheson et Reid, à postuler l'existence de « sens internes » nous permettant de percevoir à la fois les valeurs morales et les valeurs esthétiques[155]. Or, il nous semble désormais que l'existence d'une telle faculté n'est pas plausible : non seulement, nous n'avons aucune évidence empirique directe en faveur de son existence, mais nous ignorons tout de son éventuel fonctionnement physiologique et psychologique[156]. Par ailleurs, comme le fait remarquer Zeimbekis, le postulat d'un sens esthétique autonome, fonctionnant sur le modèle de la perception sensible, rend plus difficile l'explication des désaccords esthétiques[157].

3.2.4.2 Justifier l'analogie du sens esthétique

Il existe au moins deux façons de répondre à l'objection. La première, c'est que l'élaboration d'une théorie crédible du sens esthétique n'est peut-être pas totalement hors de notre portée. Comme l'a récemment démontré Baumard, la théorie philosophique du sens moral héritée de Hutcheson peut désormais s'appuyer sur

---

154 C'est une thèse qui est également défendue par certains réalistes, en particulier par Sibley [1956 / 1988]. « Les concepts esthétiques ». *in* Lories [1988], p. 42-43. Nous en reparlerons dans le chapitre 4.

155 Voir notamment Hutcheson [1725 / 1991]. *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu*. Paris, Vrin. Pour un examen historique et critique des théories du sens esthétique au XVIIIe siècle, voir Kivy [2003]. *The Seventh Sense : Francis Hutcheson and Eighteenth Century British Aesthetics*. Oxford, Oxford University Press.

156 Goldman [1995]. *Aesthetic Value*. Boulder, Westview Press, p. 20 et Tappolet [2000]. *Émotions et valeurs*. Paris, Vrin, p. 124.

157 Zeimbekis [2006]. *Qu'est-ce qu'un jugement esthétique ?* Paris, Vrin, p. 18-19.

des arguments empiriques empruntés à l'anthropologie et aux sciences cognitives[158]. L'idée que les êtres humains seraient naturellement équipés d'un sens moral, c'est-à-dire qu'ils posséderaient une disposition innée leur permettant d'évaluer de façon intuitive si une action est bonne ou mauvaise, est une idée qui est redevenue plausible à l'intérieur du paradigme naturaliste qui domine actuellement l'enquête rationnelle. Par ailleurs, une théorie naturaliste du sens moral a des avantages explicatifs importants par rapport à ses rivales culturalistes et individualistes. Non seulement elle rend facilement compte de l'universalité de certains jugements moraux, mais surtout, elle explique mieux que les autres théories la spécificité des jugements moraux (c'est-à-dire, notre capacité à distinguer une norme morale d'une simple norme sociale ou une action morale d'une action simplement motivée par un intérêt égoïste), ainsi que leur innéité (le fait que la capacité morale soit observée chez les êtres humains dès leur plus jeune âge). Dans le cadre de la présente étude, nous n'avons pas les moyens de déterminer dans quelle mesure une stratégie similaire peut être utilisée en vue de défendre une théorie empiriquement plausible du sens esthétique. Comme nous le verrons dans la section 3.5.2, les tentatives d'explication du jugement esthétique dans un cadre purement naturaliste ont généralement pour objectif de réduire l'apparente spécificité du jugement esthétique à des capacités biologiques n'ayant pas de fonction esthétique. Cependant, quand on prête attention aux similitudes troublantes qui existent entre la question du sens moral et la question du sens esthétique (pour des philosophes comme Hutcheson, il s'agissait en fait d'une même problématique), on peut supposer que la formulation d'une théorie réaliste du sens esthétique fondée sur des bases empiriques constitue un projet de recherche prometteur. Parmi les traits du sens moral

---

[158] Baumard [2010, chap. 1].

que prennent en charge les sciences cognitives et qui semblent avoir un équivalent dans le cas du jugement esthétique, on trouve l'autonomie (le sens esthétique n'est pas sous le contrôle de notre volonté et nous ignorons comment il fonctionne), la spécificité (nous distinguons spontanément un jugement esthétique d'un jugement non-esthétique, même s'il nous est parfois difficile d'expliquer cette distinction), l'innéité (la capacité esthétique se développe sans efforts), l'universalité (tous les êtres humains sont dotés d'un sens esthétique) et le caractère fonctionnel (notre capacité innée à juger esthétiquement remplit globalement bien sa fonction)[159].

Bien qu'une approche de la capacité esthétique par les sciences cognitives soit digne d'intérêt, nous nous contenterons ici d'une réponse plus modeste à l'objection de l'étrangeté épistémologique soulevée par Mackie. Le problème de Mackie, c'est de sécuriser un accès aux propriétés esthétiques qui ne dépende ni des sens ordinaires, ni de la démonstration. Il en déduit que le réaliste est contraint d'admettre l'existence d'un mystérieux organe esthétique et que, par conséquent, la connaissance esthétique est impossible. Cependant, il y a une possibilité à laquelle Mackie ne songe pas et à laquelle nous avons fait allusion dans la section précédente : c'est le recours à la fonction cognitive de certaines émotions dans l'appréhension des valeurs. L'idée, que nous défendrons plus en détails dans le chapitre 5, est qu'à certaines conditions, les émotions peuvent être conçues comme des expériences de valeurs. Or, ces expériences de valeurs possèdent suffisamment de points communs avec les expériences perceptuelles pour qu'on puisse identifier les émotions à des perceptions de valeurs et ainsi justifier l'analogie classique entre la perception sensible et la connaissance des propriétés esthétiques comme l'élégance, la laideur ou la beauté. Pour qualifier ce type d'approche, on parle d'*épistémologie*

[159] Sur ces différentes caractéristiques du sens moral, voir Baumard [2010, chap. 2].

expérientialiste : de même que la croyance qu'une chose est rouge est justifiée par l'expérience perceptuelle du rouge quand elle est effectuée dans les conditions standard d'observation, la croyance qu'une chose est belle serait justifiée par l'expérience affective de l'admiration éprouvée dans les conditions standard d'observation[160]. Le genre d'expérience des valeurs en quoi consiste une émotion est ainsi ce qui se rapproche le plus de l'idée d'un sens esthétique – ce qui permettrait ainsi de sauver l'intuition liée au postulat d'une telle faculté, sans pour autant souscrire à la mythologie d'un organe mystérieux[161]. Même en admettant que cette approche du problème épistémologique soit discutable, elle constitue néanmoins une façon efficace de répondre à l'argument de l'étrangeté épistémologique utilisé par Mackie contre le réalisme, en garantissant un accès épistémique intelligible aux propriétés esthétiques.

Jusqu'à présent, les théories antiréalistes que nous avons examinées se contentaient d'éliminer purement et simplement les propriétés esthétiques de l'ameublement du monde pour des raisons liées à l'acceptation du programme naturaliste en métaphysique. On peut cependant considéré que cette élimination est trop coûteuse et préférer une approche réductionniste. Dans cette perspective, une approche qui a longtemps constitué le paradigme dominant en esthétique consiste à expliquer que les énoncés esthétiques bien compris font en réalité référence aux propriétés psychologiques du locuteur. Il serait ainsi possible de justifier notre usage de prédicats esthétiques en réduisant leur signification au plaisir spécifique que peut faire naître en nous la contemplation esthétique des choses. C'est cette stratégie, caractéristique du subjectivisme esthétique, que nous allons maintenant étudier.

---

[160] Tappolet [2000, p. 193].

[161] Il est sans doute possible d'interpréter de cette façon la théorie esthétique défendue par Reid. Il insiste en effet pour dire que la notion de sens esthétique est analogique et non littérale, et que c'est finalement une émotion qui indique la présence de la beauté dans les choses. Voir Reid [2000, chap. VIII].

3.3 Le subjectivisme et l'expérience esthétique

3.3.1. Le programme subjectiviste en esthétique

Sous le nom de subjectivisme esthétique, on trouve en réalité une grande diversité de théories. Comme nous le verrons, elles se distinguent essentiellement par la façon dont elles expliquent la nature subjective de l'expérience esthétique et par la façon dont elles choisissent de rendre compte de la normativité du jugement esthétique ordinaire. De façon générale, le subjectivisme esthétique partage avec l'expressivisme l'idée que la forme syntaxique des énoncés esthétiques est trompeuse. Mais, à la différence de l'expressivisme et en accord avec le réalisme, le subjectivisme conserve l'idée intuitive selon les énoncés esthétiques décrivent bien quelque chose – sauf que ce n'est pas ce que croit le réaliste. La véritable fonction descriptive des énoncés esthétiques est masquée la plupart du temps par une forme syntaxique faussement objectiviste. Tandis que la forme syntaxique de ces énoncés peut laisser croire que l'on parle des objets, on parlerait en réalité uniquement de l'état mental du locuteur :

> La grammaire de surface des énoncés esthétiques suggère bien que ces dernières attribuent des propriétés esthétiques à des objets publiquement observables, mais les subjectivistes soutiennent que cette grammaire de surface est trompeuse, car les choses matérielles du monde externe ne possèdent pas de telles propriétés. Selon eux, le véritable objet des énoncés esthétiques est le sujet de l'expérience esthétique [Zemach, 2005, p. 49-50].

Les théories subjectivistes du jugement esthétique sont donc des théories réductionnistes à propos des propriétés esthétiques. Plus précisément, elles constituent une forme de réductionnisme *psychologique*, puisqu'il s'agit de fournir une explication complète de nos attributions esthétiques par l'occurrence d'un état psychologique particulier, que l'on qualifie de plaisir esthétique, d'attitude esthétique ou plus généralement d'expérience esthétique. Toute la question est de savoir si l'état psychologique que nos énoncés esthétiques sont censés décrire est capable de supporter le poids de la normativité esthétique. Les partisans d'un subjectivisme universaliste estiment, dans la lignée de Kant, que c'est bien le cas. Les partisans d'un subjectivisme relativiste estiment généralement qu'il faut renoncer à fonder la prétention à l'universalité des jugements esthétiques et admettre que cette prétention est illusoire. Comme nous tenterons de le montrer, il est de toute façon peu probable que le subjectiviste ait les moyens d'expliquer de façon satisfaisante en quoi consiste l'expérience esthétique. Cette remarque peut surprendre dans la mesure où le concept d'expérience esthétique est très souvent considéré comme la marque de fabrique des théories subjectivistes du jugement esthétique. Cependant, cela ne doit pas nous convaincre que le réaliste esthétique ne peut plus parler d'expérience esthétique. Premièrement, il serait bien trop coûteux, même pour le réaliste, de se passer du concept d'expérience esthétique. Deuxièmement, le concept d'expérience esthétique peut recevoir une interprétation réaliste : c'est une expérience qui consiste dans la perception de propriétés esthétiques et qui n'a pas en elle-même des qualités phénoménologiques ou psychologiques spécifiquement esthétiques. Autrement dit, pour le réaliste, l'expérience esthétique nous donne accès à certains traits de la réalité, comme n'importe quelle autre expérience, et c'est par son

contenu qu'elle se distingue d'autres expériences[162]. Nous tenterons de montrer qu'il s'agit finalement de la meilleure définition de l'expérience esthétique, en passant en revue les différents arguments d'une conception antiréaliste de l'expérience esthétique.

3.3.2 L'hédonisme esthétique

3.3.2.1 Un plaisir spécifiquement esthétique

Pour commencer, une stratégie subjectiviste courante consiste à décrire l'expérience esthétique dans les termes d'un plaisir spécifique, le *plaisir esthétique*. L'objectif d'une telle stratégie est de réduire la référence apparente à des propriétés dans nos jugements esthétiques ordinaires (« X est beau ») à un certain état mental de l'observateur (« X procure un plaisir esthétique »).

Défendre cette thèse présuppose que le plaisir esthétique peut être distingué, par introspection, d'autres types de plaisir. Par exemple, alors que je contemple un tableau ou un paysage, j'éprouve un sentiment de plaisir particulier, que j'identifie comme esthétique, ce qui me conduit à qualifier l'objet de ma contemplation de « beau ». En un sens, j'ai tort, car ni le tableau, ni le paysage ne sont réellement beaux, mais là où je ne peux absolument pas me tromper, c'est sur la qualité du plaisir ressenti : s'il n'avait pas été esthétique, je n'aurais pas utilisé un vocabulaire esthétique pour en rendre compte. Cette théorie est-elle plausible ?

---

[162] Selon la typologie établie par Carroll, nous défendons une approche « *content-oriented* » de l'expérience esthétique. Sur ce point, voir Carroll [2010]. *Art in Three Dimensions*. Oxford, Oxford University Press, chap. 5. Pour les mêmes raisons, le réaliste peut continuer à parler de « plaisir esthétique », de « sentiment esthétique » ou encore de « contemplation esthétique », sans souscrire à la théorie subjectiviste.

3.3.2.2 Critique de la théorie hédoniste

Comme le fait remarquer Carroll, on peut commencer par objecter à l'idée de plaisir esthétique le fait que les œuvres d'art ne provoquent pas que des sentiments agréables[163]. Autrement dit, le plaisir *simpliciter* ne serait pas une condition nécessaire de l'expérience esthétique. Par exemple, le visionnage d'un film comme *Black Swan* de Darren Aronovsky provoque inévitablement et intentionnellement un sentiment de malaise et de dégoût : la mutation progressive du corps de la ballerine joue sur notre dégoût viscéral, largement attesté par la psychologie, pour tout ce qui implique l'altération de l'enveloppe protectrice du corps, que ce soit par des plaies, du sang ou l'intrusion de corps étrangers[164]. On pourrait également mentionner la tradition des vanités en peinture ou de nombreuses œuvres contemporaines réalisées par des artistes comme Damien Hirst ou Cindy Shermann, qui nous rappellent toutes à leur façon la futilité des plaisirs terrestres ou plus simplement notre condition mortelle, et génèrent donc une forme d'angoisse ou de malaise. C'est bien une des raisons pour lesquelles l'art contemporain fait si souvent scandale. On ne peut exclure *a priori* que ces sentiments négatifs fassent partie intégrante de l'expérience esthétique elle-même et qu'il était bien dans l'intention des auteurs de produire ces états chez le spectateur. On peut facilement imaginer que Philippe de Champaigne aurait considéré comme un échec, si ce n'est de son œuvre, au moins du spectateur, que l'on prenne simplement plaisir à contempler sa *Vanité*. On pourrait faire exactement le même genre de remarques (l'intention de l'artiste en moins) concernant notre expérience esthétique de la nature. Notre appréciation esthétique de certains phénomènes naturels repose en

---

[163] Carroll [2010, p. 79-80].
[164] Korsmeyer [2006]. « Terrible Beauties ». *in* Kieran [2006], p. 62.

effet fréquemment sur le sentiment du sublime qu'ils génèrent. Or, comme le fait remarquer Kant, le sublime est bien un « sentiment de déplaisir »[165] :

> Des rochers suspendus au-dessus de nous et faisant peser comme une menace, des nuages orageux s'accumulant dans le ciel et s'avançant dans les éclairs et les coups de tonnerre, des volcans dans toute leur puissance destructrice, des ouragans auxquels succède la dévastation, l'océan immense soulevé de fureur, la cascade gigantesque d'un fleuve puissant, etc., réduisent notre pouvoir de résister à une petitesse insignifiante en comparaison de la force dont ces phénomènes font preuve. Mais, plus leur spectacle est effrayant, plus il ne fait qu'attirer davantage, pourvu que nous nous trouvions en sécurité ; et nous nommons volontiers sublimes ces objets, parce qu'ils élèvent les forces de l'âme au-dessus de leur moyenne habituelle et nous font découvrir en nous ce pouvoir de résistance d'une toute autre sorte, qui nous donne le courage d'être capables de nous mesurer avec l'apparente toute-puissance de la nature [Kant, 1995, « Analytique du sublime », § 28, p. 243-245].

Sans commenter pour le moment la théorie de la compensation morale défendue par Kant, il paraît évident qu'une émotion comme la peur fait partie intégrante de l'expérience du sublime. Classiquement, au moins depuis Burke, c'est la présence de cette émotion négative qui permet de distinguer la sublimité de la beauté[166]. Si toutes les remarques précédentes sont justes, il semble donc qu'on ne puisse pas citer le plaisir comme un état mental nécessaire pour qualifier l'expérience esthétique.

Une première réponse subjectiviste à cette objection peut consister à dire que l'expérience esthétique en tant que telle est

---

[165] Kant [1790 / 1995]. *Critique de la faculté de juger*. Paris, Flammarion : « Analytique du sublime », § 27, p. 239.
[166] Korsmeyer [2006, p. 57].

toujours et nécessairement constituée de plaisir, quels que soient les autres sentiments qu'elle occasionne : c'est justement le propre d'une expérience esthétique d'être constituée de plaisir, malgré la co-présence de sentiments jugés habituellement déplaisants. Ainsi, le dégoût éprouvé à la vision de *Black Swan* pourrait être compensé par l'appréciation esthétique de ses qualités formelles et expressives, par le gain cognitif du spectateur (qui obtiendrait par exemple une meilleure compréhension de la dynamique de certains sentiments), et le plaisir esthétique naîtrait de la combinaison de ces différents éléments. De même, dans une perspective kantienne, le déplaisir propre au caractère sublime de certains phénomènes naturels serait compensé par le plaisir causé par la conscience de notre destination suprasensible et de notre indépendance vis-à-vis de la nature. Pour le subjectiviste, le dégoût ou la peur éprouvés dans l'expérience esthétique ne sont donc pas vraiment déplaisants : le plaisir reste l'élément dominant de ce type d'expérience. Il serait donc possible de maintenir le caractère nécessaire du plaisir dans l'expérience esthétique tout en admettant la présence d'émotions négatives au sein de cette même expérience. Admettons cette thèse pour le moment. Il reste maintenant à déterminer si le plaisir constitue également une condition suffisante de l'expérience esthétique.

Il semble que ce ne soit pas le cas dans la mesure où de nombreuses activités provoquent du plaisir sans que l'on puisse qualifier les expériences qu'elles occasionnent d'« esthétiques ». On peut éprouver du plaisir en fumant une cigarette, en faisant l'amour, en jardinant, en faisant du vélo, en jouant avec ses enfants ou en discutant avec quelqu'un – et pourtant, aucun de ces exemples n'est un exemple d'expérience esthétique et ils sont même souvent considérés comme des « antithèses de l'expérience esthétique »[167]. Le subjectiviste qui mise sur le plaisir pour qualifier l'expérience

[167] Carroll [2010, p. 79].

esthétique doit donc trouver une condition supplémentaire pour prouver que le plaisir est la clé de ce type d'expérience. C'est pour cette raison que le subjectiviste est conduit à l'idée qu'il existe un plaisir *spécifiquement esthétique*, différent de celui qui est ressenti lors d'expériences plaisantes non esthétiques. Un tel plaisir serait la condition nécessaire et suffisante de l'expérience esthétique et permettrait d'expliquer notre attribution de prédicats esthétiques.

Mais pouvons-nous vraiment distinguer, dans l'expérience esthétique, un plaisir ressenti différemment des autres espèces de plaisir ? Quel pourrait être le critère de cette distinction et que signifie qu'un plaisir serait *ressenti* comme esthétique ? Comme le remarque Zemach, il paraît absurde de supposer que l'examen par introspection du plaisir que l'on ressent pourrait nous livrer le type de plaisir dont il s'agit, indépendamment de l'examen de sa cause[168]. Si l'expression de « plaisir esthétique » a un sens pour le réaliste, c'est en tant que plaisir pris à appréhender les propriétés esthétiques des choses. Cette interprétation n'est pas accessible pour le subjectiviste, qui doit trouver la spécificité dans le plaisir lui-même. Mais si le postulat d'un tel plaisir ne semble pas déranger le subjectiviste, il paraîtrait aberrant de postuler que celui qui prend plaisir à jardiner éprouve un sentiment de plaisir particulier *indépendant* de son activité. Le plaisir du jardinage n'est pas un sentiment distinct de l'activité de jardiner, il est dans l'exercice de l'activité elle-même. Pour prendre un autre exemple, aimer la crème glacée, c'est aimer le goût de la crème glacée elle-même, et non un sentiment supplémentaire, le plaisir de la crème glacée en tant que tel, qui accompagnerait le goût en question. Si nous ne distinguons pas un plaisir spécifique pour chaque activité, comment expliquer qu'il en irait différemment pour le plaisir esthétique ? Cette objection doit beaucoup aux analyses de Ryle, qui affirme notamment que

---

[168] Zemach [2005, p. 50].

« prendre plaisir à une activité, désirer la poursuivre et ne pas vouloir faire autre chose sont différentes manières de formuler la même idée »[169]. Autrement dit, apprécier *x*, ne signifie pas que l'on éprouve un sentiment qui *accompagne* la saisie ou la pratique de *x* ; apprécier *x*, c'est aimer être engagé dans la perception des qualités de *x* ou dans l'activité consistant à faire *x*. L'idée d'un plaisir esthétique en tant que sentiment spécifiquement esthétique, reconnaissable par une coloration phénoménologique spéciale, paraît donc intenable.

On peut également supposer que, même si elle était plausible, l'existence du plaisir esthétique ne rendrait pas compte de ce que nous appelons communément « expérience esthétique », notamment quand elle porte sur les œuvres d'art[170]. En effet, si ce que l'on aime dans cette expérience, c'est le plaisir lui-même, en tant que sentiment distinct de l'appréhension de *x*, alors on peut vouloir éprouver un tel plaisir en l'absence de *x* ou en la présence de *y*. Autrement dit, pour pousser l'hypothèse jusqu'au bout, plutôt que d'écouter le *Requiem* de Fauré, je pourrais recevoir sous forme d'injection une substance chimique capable de reproduire le plaisir que cette écoute occasionne, mais sans entendre le *Requiem* ni même *croire* que je l'entends[171]. De plus, il serait possible que ce plaisir soit occasionné par un autre objet ou une autre activité, puisque ce plaisir est reconnaissable indépendamment de la perception de l'objet qui l'occasionne. Par exemple, je pourrais éprouver le plaisir lié à l'écoute du *Requiem* de Fauré, alors que je suis en train d'observer un splendide coucher de soleil ou alors que je fais un footing. Ces exemples montrent clairement que l'idée d'un plaisir spécifiquement esthétique génère des résultats absurdes et que le postulat de son

---

[169] Ryle [1949 / 2005]. *La notion d'esprit*. tr. franç. S. Stern-Gillet. Paris, Payot, p. 198.
[170] Zemach [2005, p. 52].
[171] Pour une explication de notre refus de vivre des expériences illusoires, voir l'argument de la « machine à expérience » *in* Nozick [1974 / 1988]. *Anarchie, État et utopie*. tr. fr. P.-E. Dauzat. Paris, Presses Universitaires de France., p. 64-67.

existence contredit largement nos intuitions de ce en quoi consiste le fait de prendre plaisir à appréhender une œuvre d'art ou une chose belle.

Il est possible que cette objection à l'encontre du subjectivisme esthétique, notamment dans sa version relativiste[172], soit décisive. Si les propriétés esthétiques sont irréelles et qu'une attribution esthétique ne fait jamais qu'exprimer une appréciation purement subjective, la norme de l'esthétique se situe donc uniquement dans le sentiment de plaisir spécifique ressenti par l'observateur. Mais si la thèse d'un plaisir spécifiquement esthétique s'avère indéfendable, on doit conclure que les théories antiréalistes qui en dépendent sont incapables d'expliquer pourquoi les êtres humains, à la vue d'un paysage qui leur plaît, diront naturellement qu'il s'agit d'un paysage « magnifique » pour exprimer et expliquer leur plaisir, et non qu'il s'agit, par exemple, d'un paysage « très pratique ». Certes, pour le subjectiviste, le prédicat « magnifique » n'est qu'un raccourci illusoire du prédicat « me procure un certain plaisir », mais il n'en reste pas moins que c'est le prédicat *esthétique* « magnifique » qui est à expliquer et non le prédicat non-esthétique « pratique ». De plus, comment expliquer les attributions esthétiques négatives ? Sont-elles toujours faussement négatives ou supposent-elles un déplaisir spécifiquement esthétique reconnaissable par introspection ? Aucune de ces deux solutions ne semble satisfaisante. Il ne s'agit plus seulement de rendre compte de notre expérience d'objets générant à la fois du plaisir et du déplaisir, le plaisir l'emportant au final, comme on pourrait l'expérimenter en visionnant *Black Swan* ou en contemplant la froide et austère *Vanité* de Philippe de Champaigne. Il s'agit d'expliquer notre expérience *esthétique* d'objets ne procurant que du déplaisir. On pense ici en particulier aux œuvres d'art

[172] Nous pensons ici notamment à la position défendue par Genette [1997], dont il sera question dans la section 3.4.

ratées[173]. Par exemple, imaginons une sonate qui aurait été conçue pour procurer du plaisir à ses auditeurs, mais dont l'exécution est tellement mauvaise qu'elle n'engendre que de l'ennui et même de la souffrance. Comment appellerons-nous l'expérience consistant à rester assis tout au long de l'exécution et à tenter péniblement de suivre son développement formel et expressif ? Il s'agit bien d'une expérience esthétique et pourtant le plaisir, même compris en un sens esthétique, n'en constitue pas un trait essentiel ; il en est même totalement absent.

Face à ces difficultés, on peut choisir de renoncer à l'idée d'un plaisir esthétique spécifique, mais sans renoncer totalement à la thèse selon laquelle la normativité esthétique provient des conditions subjectives d'une expérience sans lien d'objectivité avec les qualités réelles des choses. Dans ce cas, en tirant la leçon des arguments de Ryle, le plaisir esthétique ne serait pas un sentiment distinct, mais constitutif d'une expérience dont les traits seraient spécifiquement esthétiques et différents des autres types d'expérience. Autrement dit, éprouver un plaisir esthétique reviendrait à aimer être engagé dans une expérience spécifiquement esthétique, sans que soit impliquée la référence à des propriétés objectives.

3.3.3 Les théories de l'attitude esthétique

3.3.3.1 Thèse et concepts clés

Le subjectiviste qui cherche à montrer que les énoncés esthétiques ne portent pas sur des propriétés réelles des choses, mais sur l'expérience d'un sujet, peut être tenté de décrire cette expérience dans les termes d'une attitude spéciale, l'*attitude esthétique*.

---

173 Carroll [2010, p. 80].

Autrement dit, il existerait une certaine manière de se rapporter aux choses ou de les percevoir, constitutive de l'expérience esthétique. Sur le plan historique, cette explication antiréaliste de nos attributions esthétiques doit beaucoup aux thèses défendues par Kant à propos du jugement esthétique, notamment en ce qui concerne la notion de « désintéressement ». Voyons ce que cela signifie et s'il s'agit d'une thèse adéquate pour rendre compte de la normativité esthétique. Notre objectif ici n'est pas de restituer fidèlement et exhaustivement la doctrine esthétique kantienne, mais de repérer les principales thèses qui ont alimenté l'antiréalisme esthétique depuis la parution de la *Critique de la faculté de juger* en 1790.

Selon Kant, l'explication de nos attributions esthétiques est à chercher du côté d'un état mental très spécifique. Rappelons que la position kantienne est à la fois antiréaliste et anti-relativiste : il existe bien une norme de l'attitude esthétique à laquelle chacun doit satisfaire pour pouvoir émettre un authentique jugement esthétique. Cette norme, ce ne sont pas les propriétés réelles des choses perçues, mais la façon qu'a le sujet de s'y rapporter, autrement dit l'état dans lequel se trouve son esprit quand il perçoit ces choses. Quelles sont les conditions mentales à remplir pour pouvoir adopter une attitude esthétique face aux choses ? Une esthétique de type kantien met en général l'accent sur les traits suivants : adopter une attitude esthétique vis-à-vis d'une chose signifie (1) observer cette chose de façon désintéressé, (2) sans aucune conceptualisation et (3) alors que nos facultés cognitives sont libérées des contraintes liées à leur usage cognitif ordinaire. Cette dernière condition est celle que Kant appelle « le libre jeu des pouvoirs de connaître »[174]. Cet état d'esprit occasionne (4) un sentiment subjectif de plaisir qui peut néanmoins prétendre à l'universalité dans la mesure où il est fondé sur l'exercice de facultés présentes de manière identique chez tous les êtres

[174] Kant [1995, « Analytique du beau », § 9, p. 196].

humains. La thèse (4) consiste à défendre un *universalisme subjectif* en esthétique. Tous les antiréalistes un peu kantiens ne la défendent pas : Genette, notamment, défend un *subjectivisme relativiste*, pour lequel toute prétention à l'universalité de nos jugements esthétiques est illusoire[175]. Mais avant de nous intéresser à cette question, analysons les conditions de l'attitude esthétique.

Selon Kant, si l'attitude adoptée par le sujet remplit les conditions (1) à (3), son jugement esthétique sera dit « pur » et sa prétention à l'universalité sera légitime. Cette légitimité vient seulement de ce que l'état mental subjectif qui en est le fondement est attribuable à tout être humain dans les mêmes conditions. Malgré son universalisme subjectif, cette conception antiréaliste implique toujours un programme *globalement* révisionniste quant à nos attributions esthétiques ordinaires, car un énoncé comme « X *est beau* » reste littéralement toujours faux. Son vérifacteur est en réalité un certain état mental ou une attitude spéciale adoptée par le sujet, qui se distingue à la fois d'une attitude de connaissance et d'une attitude pratique, tout en se situant en quelque sorte en amont de ces deux attitudes. La question que l'on doit dès lors se poser est très simple : une telle attitude existe-t-elle ?

3.3.3.2 Critique du désintéressement esthétique

Cette conception héritée de Kant constitue l'explication traditionnelle de l'expérience esthétique[176]. Il s'agit de la plus courante, même si tous les auteurs qui la défendent ne mettent pas l'accent sur les mêmes caractéristiques, considérées comme essentielles, de l'attitude esthétique[177]. Une façon de formuler la

---

[175] Voir Genette [1997].
[176] Carroll [2001 / 2005]. « Quatre concepts de l'expérience esthétique ». tr. fr. J.-P. Cometti. *in* Cometti, Morizot et Pouivet [2005], p. 105.
[177] Stecker [2005, p. 40].

conception commune à toutes ces esthétiques antiréalistes est sans doute de dire que l'expérience esthétique est une « expérience appréciée pour elle-même et non pour autre chose qu'elle-même »[178]. Comme nous le montrerons, c'est donc essentiellement le critère du désintéressement qui sert de distinction entre l'expérience esthétique et les autres expériences[179].

L'idée d'une attention désintéressée signifie, du moins dans l'esprit de ceux qui défendent cette théorie de l'expérience esthétique, que notre attention est mobilisée sans aucune intention instrumentale ou ultérieure. Stolnitz fait partie des auteurs contemporains qui considèrent que le désintéressement est le trait distinctif de l'attitude esthétique :

> Considérons [...] le mot « désintéressé », qui est d'une importance cruciale. Il signifie que nous ne regardons pas l'objet avec le souci d'un objectif ultérieur quelconque auquel il peut servir. Nous n'essayons pas d'utiliser ou de manipuler l'objet. Il n'y a pas d'autre objectif qui régisse l'expérience, si ce n'est justement d'*avoir* cette expérience. Notre intérêt réside dans l'objet seul, de sorte qu'il n'est pas pris pour le signe d'un événement à venir, comme la cloche du dîner, ni pour le signal d'une activité future, comme le feu de signalisation [Stolnitz, 1988, p. 106][180]

L'attitude esthétique consiste donc avant tout à rompre avec l'attitude pratique qui est la nôtre la plupart du temps. Cela revient également à isoler l'objet, en ne tenant compte ni de ses relations avec les autre objets, ni de ses conséquences pour nous en termes

---

[178] Carroll [2005, p. 106]

[179] Cette thèse est un tel lieu commun de l'esthétique philosophique, que même Gilson, qui défend ce qui semble bien être une métaphysique réaliste de la beauté, souscrit à l'idée que la saisie de la beauté dans les choses nécessite une « appréhension désintéressée ». Voir Gilson [1972]. *Peinture et réalité*, Paris, Vrin p. 232.

[180] Stolnitz [1960 / 1988]. « L'attitude esthétique ». tr. fr. *in* Lories [1988], p. 103-114.

d'intérêt pratique[181]. Par exemple, contempler un paysage avec une attitude esthétique, c'est le contempler pour lui-même, sans tenter de catégoriser ce que l'on perçoit et sans penser à quoi pourraient être utiles les éléments qui le composent. Par opposition, le géologue qui observe le même paysage afin d'y repérer les signes de gisements potentiels effectue cette observation de façon purement instrumentale et son regard sur ce paysage est totalement imprégné de concepts : il classe, étudie et juge ce qu'il perçoit. L'expérience qu'il fait du paysage n'est pas entreprise pour elle-même, elle n'est pas une fin en soi, satisfaisante par elle-même, mais vise au contraire un objectif ultérieur. Par conséquent, elle ne relève pas de l'attitude esthétique.

On peut émettre des doutes quant à la plausibilité d'une telle expérience, mélange de désintéressement, d'observation sans catégorisation et de finalité intrinsèque. Tout d'abord, comme le concède notamment Stolnitz, le désintéressement esthétique ne signifie pas que l'on n'est pas intéressé par l'objet que l'on perçoit :

> Au contraire, comme nous le savons tous, nous pouvons nous absorber intensément dans un livre ou film, de sorte que nous devenons beaucoup plus « intéressés » que nous ne le sommes habituellement au cours de notre activité « pratique » [Stolnitz, 1988, p. 107].

Or, comme l'a démontré Zemach, cette notion d'intérêt désintéressé n'a à peu près aucun sens[182]. En décrivant ainsi l'expérience esthétique, on cherche à montrer que sa valeur réside dans l'expérience elle-même et que celle-ci n'est animée par aucun autre intérêt, qu'il soit pratique, moral, financier ou encore politique. Mais dans ce cas, pourquoi ne pas simplement parler d'intérêt *esthétique* ?

---

[181] Stonitz [1988, p. 106].
[182] Zemach [2005, p. 61].

Si la notion de désintéressement signifie par exemple que notre attention est focalisée seulement sur les formes et les couleurs d'un paysage, sans égard pour la nature ou l'utilité de ce qui est perçu, alors l'expérience esthétique est autant intéressée que toute autre expérience – à ceci près que, dans une telle expérience, nous sommes intéressés par les propriétés esthétiques des choses et non par leurs propriétés économiques ou pratiques. La notion de désintéressement ne semble signifier rien de plus, ici, que le fait d'être attentif à un seul aspect des choses. Or cette focalisation n'est pas propre à l'esthétique. Par exemple, l'expérience du géologue peut être animée uniquement par une intention scientifique et par *aucun autre intérêt*, qu'il soit esthétique ou financier par exemple. Dans ce cas, la logique du prédicat « désintéressé », tel qu'il est utilisé par les subjectivistes, voudrait qu'on qualifie également l'intérêt scientifique du géologue de désintéressé, dans la mesure où il n'est influencé par aucun autre type d'intérêt. Mais cela n'aurait pas grand sens. Au sens strict du terme, une action désintéressée est une action que l'on effectue sans égard pour son propre intérêt, au bénéfice d'autrui. Rien de tel dans l'appréciation esthétique : il s'agit bien d'une expérience que l'on entreprend *pour soi-même*, même si la satisfaction que l'on en retire, en se focalisant sur certains aspects des choses, est peut-être plus « noble », d'un certain point de vue, que le simple plaisir sensuel pris à ce qui est agréable ou le plaisir pris à la découverte d'un gisement de pétrole.

Mais alors comment expliquer le succès philosophique d'une notion aussi douteuse que celle d'intérêt désintéressé ? Zemach émet l'hypothèse suivante :

> La notion d'intérêt esthétique désintéressé est peut-être un aspect de la grande tentative romantique pour séculariser la culture européenne et substituer l'art à la religion [Zemach, 2005, p. 61].

Le caractère désintéressé de l'expérience esthétique confèrerait ainsi à l'art une forme de solennité, de noblesse, voire de moralité, qui lui permettrait de transcender les intérêts les plus courants et remplacerait avantageusement la diminution de l'influence de la religion dans la vie humaine. Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, elle ne peut manquer de rappeler le projet de Kant lui-même, qui cherchait à établir la thèse selon laquelle la beauté est le symbole de la moralité : le désintéressement esthétique nous apprendrait en effet à éprouver une satisfaction universalisable qui soit pure de tout intérêt sensible et pratique, nous préparant ainsi à apprécier l'accord de notre volonté avec la forme de l'action moralement bonne[183].

Mais la notion de désintéressement ne signifie pas seulement une forme de liberté à l'égard de tout intérêt autre qu'esthétique, elle signifie également, d'un point de vue kantien, que nos facultés fonctionnent librement, c'est-à-dire qu'elles « explorent les particuliers dans leur richesse sans être tenues de les subsumer sous des concepts »[184]. Ou, comme le dit peut-être plus prosaïquement Stolnitz, dans l'attitude esthétique, « la perception est orientée vers l'objet tel qu'il est et [...] le spectateur ne se soucie pas de l'analyser ou de poser des questions à son sujet »[185]. Le plaisir que ferait naître cette exploration pré-conceptuelle des choses serait le fondement de la valeur esthétique.

Pour comprendre cette idée, nous devons dire quelques mots supplémentaires de la théorie kantienne qui l'inspire. Dans un contexte non-esthétique, nos capacités cognitives, imaginatives et volitives fonctionnent ensemble de telle façon que nous percevons et comprenons les choses en fonction des concepts sous lesquels nous les subsumons et des fins déterminées que nous leur assignons. Pour connaître ou percevoir quelque chose, les données reçues

---

[183] Voir Kant [1995, « Dialectique de la faculté de juger esthétique », § 59].
[184] Carroll [2005].
[185] Stolnitz [1988, p. 110].

passivement dans l'expérience doivent être ordonnées par l'entendement à l'aide de concepts. Grâce au concours de la sensibilité, de l'imagination et de l'entendement, je perçois une chose comme une table plutôt que comme une chaise. C'est ainsi que le monde s'ordonne et prend sens pour le sujet connaissant et agissant. Mais Kant prétend qu'il existe des cas dans lesquels nos facultés s'exercent en quelque sorte « à blanc ». Dans de tels cas, je ne perçois pas une chose comme étant de tel ou tel type : mon entendement et mon imagination explorent au contraire ce qui est perçu sans le ranger sous un concept général ou une fin déterminée. Zeimbekis donne l'exemple suivant afin d'illustrer la théorie kantienne de l'attitude esthétique :

> Je contemple la sculpture d'un discobole et je ressens de l'admiration pour les formes de son corps. Les formes que je perçois avec satisfaction sont les mêmes formes qui *rendraient* efficace un corps *si* il s'agissait de lancer un disque ; mais la satisfaction que je ressens ne provient pas nécessairement du fait que je me représente cette efficacité ; elle semble déjà accompagner la perception des formes [Zeimbekis, 2006, p. 47][186].

Autrement dit, dans de tels cas, la satisfaction naît de la saisie des formes finalisées des objets, mais sans que l'on se représente mentalement les fins ou les fonctions de ces objets[187]. Le plaisir, dans une telle expérience, est la « conscience de la finalité purement formelle, dans le jeu des facultés de connaître du sujet »[188]. Ce qui garantit une attribution esthétique, ce ne sont donc pas les qualités formelles des choses elles-mêmes (même si leur présence est nécessaire afin d'éviter le solipsisme esthétique[189]), mais l'expérience

---

[186] Zeimbekis [2006]. *Qu'est-ce qu'un jugement esthétique ?* Paris, Vrin.
[187] Voir Kant [1995, « Analytique du beau », § 19].
[188] Kant [1995, § 12, p. 201].
[189] Voir Genette [1997, p. 120-121].

du libre jeu des facultés face à ces qualités formelles. C'est pourquoi la beauté, pour un subjectiviste, n'est pas une propriété objective, mais bien un état mental spécifique que nous adoptons en laissant de côté les intérêts cognitif et pratique que nous adoptons habituellement face aux choses.

Comme nous le verrons de façon plus détaillée dans les sections suivantes, la principale objection que l'on peut faire à l'égard de ce type de conception est son manque de réalisme psychologique[190]. Plus précisément, elle propose une psychologie esthétique ambitieuse qui n'est pas empiriquement crédible[191]. Par psychologie esthétique, on entend l'étude de l'ensemble des structures et ressources psychologiques directement pertinentes dans la conduite d'une attitude esthétique adéquate. Si d'un côté, il y a toute une série de conditions psychologiques nécessaires très générales et non spécifiques à l'attitude esthétique (par exemple, ne pas souffrir de lésions cérébrales qui compromettent les jugements perceptifs les plus élémentaires), de l'autre il y a les conditions qui expliquent plus directement l'attitude esthétique. Or, une psychologie esthétique adéquate doit être suffisamment riche pour inclure les multiples aspects de notre vie esthétique : à défaut d'une théorie psychologique établie de façon scientifique, c'est à cette capacité d'inclusion que l'on pourra mesurer le degré de vraisemblance empirique d'une psychologie esthétique. De ce point de vue, le défaut

---

[190] On pourrait nous objecter que la théorie du jugement esthétique défendue par Kant n'est pas une théorie psychologique, mais une théorie transcendantale. Nous pouvons apporter deux réponses à cette objection. Premièrement, nous l'avons déjà dit, notre but est moins de fournir une exégèse historique de Kant que d'examiner la conception qui est lui généralement associée, en particulier telle qu'elle a été reçue par les philosophes contemporains. Deuxièmement, une théorie qui cherche à expliquer un certain comportement (l'exercice du jugement esthétique) en termes de facultés intellectuelles tombe sans ambiguïté dans la catégorie des explications psychologiques. Sur ce dernier point, voir Cova [2011, p. 161].

[191] Nous reprenons un argument formulé initialement par Masala contre le recours à la notion de vertus en éthique et en épistémologie. Voir Masala [2006]. « Au-delà des vertus intellectuelles : l'exigence d'adéquation empirique en psychologie épistémique et morale ». *Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg*, N° 20, 2006 (*Le retour des vertus intellectuelles*).

des théories de l'attitude esthétique est d'exclure plus de choses qu'elles ne le devraient : elles proposent en effet une conception qui ne rend pas compte de la plupart des situations dans lesquelles nous exerçons notre jugement esthétique de façon adéquate. Dans les faits, les théories de l'attitude esthétique conduisent le plus souvent à défendre ce que l'on appelle le formalisme esthétique – et c'est sous les traits du formalisme que nous allons maintenant les discuter.

3.3.3.3 Le formalisme esthétique

3.3.3.3.1 Thèse et motivation principale

Le terme de « formalisme » peut renvoyer à plusieurs choses[192]. Dans le domaine de la critique d'art, il est associé aux écrits de Clement Greenberg[193] ; dans l'histoire littéraire, il désigne le formalisme russe ; en histoire de l'art, il est utilisé pour caractériser les approches de Aloïs Riegl et Wölfflin ; dans le domaine de l'esthétique philosophique, qui est celui qui nous intéresse ici, il dénote une théorie portant à la fois sur la nature de l'art et sur les contraintes qui pèsent sur l'appréciation esthétique. Le défenseur le plus fameux de cette théorie est Clive Bell, pour qui le seul objet légitime de l'appréciation esthétique, ce sont les « formes significatives » que manifestent les œuvres d'art, c'est-à-dire les arrangements « remarquables » de lignes, de couleurs, de formes, de volumes et d'espaces qui se présentent à nous sous la forme d'un tout organisé quand nous appréhendons correctement les œuvres d'art[194].

La théorie de Bell a été principalement conçue comme une théorie visant à définir le statut artistique de la peinture et de la

---

[192] Carroll [2010, p. 32].
[193] Greenberg [1961 / 1988]. *Art et culture : essais critiques*. tr. fr. A. Hindry. Paris, Éditions Macula. Voir en particulier l'essai intitulé « Peinture à l'américaine », p. 226-248.
[194] Bell [1913, 2007]. *Art*. Charleston, BiblioBazaar, p. 15-30.

sculpture. Selon cette approche, apprécier une peinture signifie saisir les relations entre des lignes, des couleurs, des espaces, constater l'harmonie, la correspondance ou au contraire le déséquilibre entre ces différents éléments formels, à l'exclusion de toute considération concernant le contenu représentationnel ou émotionnel de l'œuvre. Mais c'est une théorie qui a également été appliquée à d'autres formes d'art, en particulier la musique et la littérature. Ainsi, l'importance prise par la musique purement orchestrale, notamment à partir du XIXe siècle, a constitué une difficulté pour les théories représentationalistes (définissant l'art par sa capacité à représenter la réalité) et pour les théories expressivistes (définissant l'art par sa capacité à exprimer les émotions de l'artiste). Pour le formaliste, elle constitue au contraire l'archétype d'un art formel, puisque que ce qui est offert à notre appréciation dans la musique orchestrale n'est, semble-t-il, qu'une structure sonore pure. En poésie, les formalistes peuvent insister sur les diverses contraintes formelles qui s'exercent sur la construction des vers. Selon cette approche, les romans peuvent à leur tour être définis comme des œuvres d'art en vertu de la qualité de leur structure narrative et des différentes techniques littéraires dont on peut faire une analyse formelle. De ce point de vue, le formalisme a été et reste encore une théorie influente, en particulier dans la façon dont la littérature et les arts sont enseignés et discutés : l'idée qu'il faudrait renoncer au réflexe naïf consistant à juger une œuvre littéraire à l'aune de sa capacité à représenter le monde et concentrer notre attention uniquement sur l'organisation et les caractéristiques formelles du texte, est une idée encore assez répandue dans les départements littéraires, dans le milieu de la critique et dans les programmes scolaires[195].

---

[195] La domination du formalisme dans les programmes de lettres et des enseignements artistiques au collège et au lycée est attestée par Borne et Willaime [2007]. *Enseigner les faits religieux*. Paris, Armand Colin, p. 108-111. Pour une critique du formalisme littéraire, voir Compagnon [1998]. *Le démon de la théorie :*

Le formalisme esthétique est fondé sur une double motivation. Il s'agit tout d'abord de fournir une définition qui capture l'essence de l'art : ce qui fait qu'une peinture ou un roman sont des œuvres d'art, ce n'est pas leur capacité à imiter la nature, ni leur capacité à exprimer les émotions de l'artiste, mais le fait qu'ils possèdent une forme significative. Les propriétés représentationnelles et expressives d'une œuvre ne seraient ni nécessaires ni suffisantes pour définir l'art. Deuxièmement, le formalisme tente d'isoler ce qui, dans les œuvres d'art, suppose le moins de conceptualisation ou prête le moins à une réflexion intéressée, l'objectif étant de fournir un objet appropriée à l'attention désintéressée, à savoir les formes des choses. Comme le fait remarquer Carroll :

> Il ne fait aucun doute que les formalistes placent l'accent sur les structures abstraites, précisément pour cette raison qu'elles sont le moins à même de diriger la contemplation des œuvres vers des intérêts sous-jacents [Carroll, 2005, p. 108].

En réalité, selon nous, les deux objectifs du formalisme (capturer l'essence de l'art et fournir un objet à l'attention désintéressée) sont complémentaires. En effet, l'expression « formes significatives » employée par Bell est pour le moins vague et ambiguë. On n'a pas de critère sûr permettant de distinguer une forme qui serait significative d'une forme qui ne le serait pas. Le risque est alors d'inclure dans le domaine de l'art de nombreuses choses qui ne sont pas des œuvres d'art, mais qui n'en possèdent pas moins une forme significative, en un sens quelconque du terme. La stratégie adoptée par le formaliste consiste généralement à définir une forme significative ou esthétiquement remarquable comme une forme capable de susciter

---

littérature et sens commun. Paris, Editions du Seuil, en particulier le chap. 3. Dans un tout autre style, on peut également consulter à ce sujet Houellebecq [2009]. *Interventions 2*. Paris, Flammarion, p. 149-155.

une émotion spéciale ou comme une forme capable de favoriser une attitude particulière à l'égard de l'œuvre concernée[196]. La forme significative se définirait donc avant tout par sa capacité à générer une expérience esthétique, que celle-ci soit identifiée à un plaisir spécifique ou à une attitude pré-conceptuelle déconnectée de tout intérêt sous-jacent. Cela réduit la pertinence de la notion de forme significative, dans la mesure où le poids de la définition repose davantage sur les caractéristiques subjectives de l'expérience que sur les caractéristiques de l'objet, mais cela démontre le lien qui existe entre le formalisme esthétique et les théories subjectivistes de l'attitude esthétique.

3.3.3.3.2 Les avantages du formalisme

Avant d'indiquer en quoi le formalisme esthétique n'est pas une théorie très convaincante pour décrire notre conduite esthétique, il convient de mentionner quelques uns des attraits de cette théorie. En tant que théorie essentialiste de l'art, elle semble réussir là où échouent ses théories rivales les plus courantes, à savoir la théorie de l'art comme représentation et la théorie de l'art comme expression d'émotions. Il existe en effet des œuvres d'art qui ne représentent rien, comme c'est le cas de la peinture abstraite ou de la musique orchestrale. Il existe par ailleurs des œuvres d'art qui, bien qu'admirable du point de vue de leurs qualités formelles, n'exprime aucune des émotions humaines ordinaires, en particulier s'il s'agit d'attribuer ces émotions à l'artiste lui-même. Un des exemples favoris de Bell pour illustrer cette thèse est la peinture néo-impressionniste de Cézanne, en particulier ses natures mortes[197]. Cela ne signifie pas que le formalisme refuse toute place à l'émotion dans l'appréciation

[196] Bell [2007, p. 21-22].
[197] Bell [2007, p. 31-36].

de l'art : bien au contraire, comme nous l'avons indiqué, l'art se reconnaît à sa capacité à susciter chez le spectateur une émotion esthétique par la manifestation d'une forme significative. Mais dans ce cas, l'émotion n'est pas exprimée par l'œuvre : elle ne fait pas partie d'un contenu sémantique qui serait véhiculé par l'œuvre, mais elle est provoquée dans le spectateur attentif à la forme significative de l'œuvre. Face aux défauts des théories représentationalistes et expressivistes de l'art, le formalisme semble en bien meilleure position, puisque toute œuvre d'art possède, semble-t-il, des propriétés formelles.

L'autre attrait du formalisme esthétique est sa capacité à rendre compte de certaines de nos intuitions concernant l'appréciation des œuvres d'art[198]. Par exemple, il est assez fréquent de célébrer des œuvres d'art pour leurs qualités formelles, malgré un contenu pauvre, idiot, voire immoral. Nous l'avons déjà vu en évoquant le cas du *Triomphe de la volonté* de Riefenstahl, film dont on peut louer la réussite formelle, tout en condamnant le caractère moralement répugnant. On pourrait également citer des films comme *Pulp Fiction* de Quention Tarantino ou *Irréversible* de Gaspard Noé, qui témoignent chacun à leur manière de cette dissociation entre forme significative et contenu représenté. Par ailleurs, il n'est pas rare d'entendre les critiques reprocher à certains films ou à certains romans d'être des films ou des romans « à thèse ». L'interprétation la plus simple de ce type de critique est qu'il s'agit d'œuvres qui véhiculent un contenu sémantique en utilisant des procédés formels pauvres, manquant de subtilité et finalement incapables de susciter l'émotion esthétique recherchée. C'est ainsi que Kundera reproche à *1984* d'Orwell de n'être qu'une « pensée politique déguisée en roman »[199]. Ce genre d'exemples pourrait montrer que les propriétés

---

[198] Carroll [2010, p. 36].

[199] Kundera [1993]. *Les Testaments trahis*. Gallimard, Paris, p. 268-269. Pour une défense des qualités romanesques de *1984* contre le jugement sévère de Kundera,

formelles sont des propriétés essentielles de l'œuvre en tant qu'œuvre d'art et que les propriétés sémantiques sont seulement des propriétés accidentelles. Enfin, l'approche formaliste permet également d'expliquer pourquoi l'art du passé continue à exercer son attrait sur nous, alors que bien souvent les idées représentées et les sentiments exprimés sont considérés comme dépassés ou nous sont même devenus incompréhensibles : les vertus formelles de ces œuvres seraient effectivement indépendantes du contenu représenté ou des sentiments exprimés, et constitueraient le véritable objet de notre attention esthétique. Les différents avantages du formalisme esthétique se résument au final à deux caractéristiques : il répond de façon apparemment satisfaisante à la recherche d'une théorie essentialiste de l'art et il possède un pouvoir explicatif étendu. Cependant, le formalisme esthétique rencontre plusieurs difficultés, à la fois en tant que théorie de l'art et en tant que théorie de l'expérience esthétique. Nous dirons quelques mots du premier type de difficultés, mais nous nous attarderons surtout sur les difficultés du formalisme à proposer une théorie adéquate de l'expérience esthétique.

3.3.3.3.3 Objections

En tant que théorie prétendant capturer l'essence de l'art, le formalisme peut se voir opposer plusieurs contre-exemples. Selon le formaliste, l'intention de manifester une forme significative est une condition nécessaire et suffisante pour que quelque chose soit une œuvre d'art. Or cela ne semble pas être une condition nécessaire : il y existe un certain nombre d'œuvres dont la fonction principale ne

---

voir Rosat [2006]. « Éducation politique et art du roman : Réflexions sur *1984* ». *in* S. Laugier (dir.) [2006]. *Éthique, littérature, vie humaine*. Paris, Presses Universitaires de France. Je remercie Olivier Fontaine pour cette référence.

semble pas être liée au souci de manifester une forme significative. L'art moderne et contemporain fourmille d'exemples de ce genre. On peut penser en particulier aux ready-made, dont la fonction première est davantage de susciter une « illumination » conceptuelle que de manifester des formes remarquables, en particulier si on définit ces dernières par le concept d'émotion esthétique. De tels objets sont même généralement choisis pour leur absence de forme significative – quoi que puisse vouloir dire cette expression. De façon générale, on peut même aller jusqu'à dire que certaines œuvres n'ont aucune propriété esthétique significative.

Par ailleurs, la manifestation d'une forme significative ne semble pas non plus être une condition suffisante pour obtenir le statut d'œuvre d'art. Certains objets possèdent une forme significative sans être pour autant des œuvres d'art. Carroll cite l'exemple de l'élégance de certains théorèmes logiques ou mathématiques – l'élégance pouvant légitimement être considérée comme une forme significative ou remarquable[200]. Evidemment, le formaliste pourrait répondre qu'un théorème logique n'est élégant que de façon accidentelle : contrairement à une œuvre d'art, la manifestation de cette forme n'est pas une fonction qui lui a été intentionnellement attribuée. Mais cette réponse ne rend pas compte des cas où un logicien ou un mathématicien, face un théorème qui a été démontré au prix d'une démonstration particulièrement lourde et tortueuse, décide de lui trouver une solution plus élégante et y parvient. Autrement dit, notre logicien ou notre mathématicien a bien l'intention de conférer une forme significative à sa démonstration. Pour rendre compte de cette situation, le formaliste devrait admettre que la nouvelle démonstration du théorème est une œuvre d'art, mais un tel résultat serait aberrant. Plus généralement, en tant que théorie essentialiste de l'art, le formalisme esthétique

[200] Carroll [2010, p. 37].

présuppose qu'il existe une caractéristique nécessairement possédée par toutes les œuvres d'art et plus précisément que cette caractéristique est intrinsèque, autrement dit qu'elle est possédée par les œuvres d'art indépendamment de toute relation avec le contexte dans lequel les œuvres sont produites et reçues. Mais ces deux idées sont éminemment contestables. Nous ne nous étendrons pas sur cette objection, mais il faut sans doute mettre au crédit de l'esthétique analytique de ces soixante dernières années d'avoir démontré qu'il n'existe pas d'essence de l'art et que si l'art pouvait être défini, il ne pouvait l'être que de façon relationnelle ou contextuelle[201].

À la fois en tant que théorie de l'art et théorie de l'expérience esthétique, le formalisme souffre, on l'a dit, du caractère très indéterminé de la notion de forme significative. Elle est généralement définie de façon subjective, c'est-à-dire non pas en vertu des propriétés effectivement possédées par les objets soumis à l'appréciation, mais en vertu de l'état mental particulier de l'observateur. Bell semble dire que c'est la forme significative qui suscite ce qu'il appelle une émotion esthétique, mais en réalité, le concept de forme significative semble être davantage le résultat de l'attitude esthétique adoptée par l'observateur, c'est-à-dire une attitude déconnectée de tout intérêt pratique. En cela, le formalisme incarne parfaitement cet idéal kantien d'une attitude où les facultés jouent librement entre elles dans l'exploration des formes, sans chercher à réduire ces formes à des concepts ou des fonctions déterminés. Cela explique que, pour Bell, les propriétés sémantiques et expressives des œuvres d'art fassent partie des propriétés inessentielles des œuvres et constituent même un obstacle à l'appréciation esthétique. Indépendamment de la question de savoir

---

[201] Voir par exemple Davies [1991]. *Definitions of Art*. Ithaca and London, Cornell University Press.

si le formalisme parvient à fournir une définition adéquate de l'art, on peut se demander s'il parvient à expliquer en quoi consiste l'expérience esthétique en général, qu'elle porte sur des œuvres d'art ou sur des choses naturelles. Même s'il est certain que l'appréhension des formes joue un rôle important dans l'expérience esthétique[202], cela n'immunise pas pour autant le formalisme en tant que théorie de l'expérience esthétique.

Tout d'abord, en négligeant le contenu représentationnel des œuvres, les formalistes se montrent incapables de rendre compte de ce qu'ils placent pourtant au centre de l'expérience esthétique, à savoir la structure formelle significative des œuvres. Comme le dit Carroll :

> Selon les formalistes, nous devons apprécier les œuvres d'art uniquement en vertu de leurs relations formelles, déconnectées des pensées et des concepts de la vie ordinaire. Mais une telle doctrine n'est pas plausible, pour la simple et bonne raison que ce que l'on appelle forme significative survient la plupart du temps sur le contenu représentationnel des œuvres d'art [Carroll, 2010, p. 40].

Pour illustrer cette objection, on peut citer un exemple proposé récemment par Davies[203]. Dans *La descente de croix* (1604) du Caravage, la composition formelle s'organise autour du mouvement descendant en forme d'arc dessiné par les mains et les visages des personnages, mouvement qui se termine dramatiquement sur la main sans vie du Christ. Or, pour remarquer la puissance significative de ce mouvement, on doit tenir compte de ce qui est représenté : nous devons donc reconnaître les visages et les mains comme des moyens humains d'expression fondamentaux. C'est parce que nous voyons ces formes *en tant que visages* et *en tant que mains* que nous

---

[202] Zangwill [2001, p. 84] et Kieran [2005, p. 58-63].
[203] Davies [2006]. *The Philosophy of Art*. Oxford, Blackwell, chap. III, section 3.

les remarquons et en faisons des éléments importants dans la structure formelle de l'œuvre. Autrement dit, si nous ne subsumons pas ce qui est perçu sous des concepts généraux et si nous ne prêtons pas attention aux propriétés représentationnelles de l'œuvre, nous n'y comprenons rien, y compris sur le plan formel. Pour examiner un autre cas de figure, si l'on veut appréhender la forme significative d'un film ou d'un roman, il faut tenir compte de la façon dont ce film ou ce roman représentent les actions, les lieux et les personnages, puisque que c'est sur la base de l'agencement de ses représentations qu'émerge la forme du film ou du roman. Par exemple, on ne pourrait pas distinguer les flashbacks du récit au temps présent et la façon dont l'alternance de flashbacks et de scènes au présent contribue à la structure formelle d'un film, si on ne tenait pas compte de ce qui est représenté dans chaque scène. Dans le film *La piel que habito* (2011) de Pedro Almodovar, la narration a la particularité de se séparer en deux à peu près à la moitié du récit : d'une narration linéaire, on passe à une double narration présentant en alternance les souvenirs des deux personnages principaux, un chirurgien et la jeune femme qu'il a enlevée. Cette division du récit commence à partir d'un plan des deux visages des personnages, endormis tête contre tête, comme si leurs pensées se transmettaient de l'un à l'autre. La narration alterne ensuite les souvenirs de l'un et de l'autre, avant de revenir à une forme plus linéaire. Il est évident que pour appréhender la structure formelle de ce film, un travail de reconnaissance conceptuelle est nécessaire, mobilisant aussi bien des croyances issues de la psychologie ordinaire que les ressources des différents systèmes d'inférences tacites qui nous permettent de traiter l'information reçue – il s'agit des systèmes d'inférence qui sont étudiés par les sciences cognitives.

On pourrait multiplier les exemples pour montrer à quel point le formalisme est peu convaincant et ne parvient pas à rendre compte

de notre appréciation des œuvres d'art : celle-ci exige la prise en compte d'un contenu, le recours à des catégories et s'apparente donc à une activité cognitive comme peut l'être l'observation d'un paysage par le géologue. L'art, de ce point de vue, suppose une activité de connaissance, à la fois réfléchie et tacite, pour être apprécié.

On pourrait penser que si le formalisme est incapable de rendre compte de nos attributions esthétiques à propos de la *plupart* des œuvres d'art, qui supposent une expérience dans laquelle nos facultés cognitives fonctionnent en gros normalement, il s'applique toutefois assez bien à l'expérience esthétique que nous faisons des choses naturelles et de certains formes d'art qui placent la question formelle au centre de leurs préoccupations, ce qui est sans doute le cas des peintres américains célébrés par Greenberg. Une telle approche pourrait se réclamer de la distinction kantienne entre beauté libre et beauté adhérente[204]. La beauté libre désigne l'état de satisfaction qui naît de la pure contemplation formelle sans qu'aucun jugement cognitif n'intervienne : c'est une beauté qui « ne suppose nul concept de ce que doit être l'objet »[205]. Kant donne notamment l'exemple des fleurs, qui sont des « libres beautés de la nature »[206]. Par opposition, la beauté adhérente dépend de la catégorie de la chose appréciée, elle est « attribuée à des objets qui sont compris dans le concept d'une fin particulière »[207]. Selon une distinction établie par Geach et sur laquelle nous reviendrons dans le prochain chapitre, la beauté adhérente est attributive[208]. Cela signifie que la signification du prédicat « beau » dépend du type de choses auquel il est appliqué, contrairement, par exemple au prédicat de couleur « vert ». Une chose peut être verte (sans plus de précision) et par

---

[204] Kant [1995, « Analytique du beau », § 16].
[205] Kant [1995, p. 208].
[206] Kant [1995, p. 208]
[207] Kant [1995, p. 208].
[208] Geach [1957]. « Good and Evil ». *Analysis*, 17, 1956-1957, cité par Sibley [2001]. *Approach to Aesthetics*. Oxford, Clarendon Press, Essay 12 (« Adjectives, Predicative and Attributive »).

ailleurs être un arbre. Par contre, il semble difficile de penser qu'une peinture puisse être belle (sans plus de précision) *et* par ailleurs être la représentation d'un arbre. Il semble plus naturel de penser que la peinture est belle *en tant que* représentation d'un arbre. Le jugement fondé sur le premier type de beauté, la beauté libre, est dit « libre et pur »[209], c'est-à-dire qu'il correspond à l'état mental que les subjectivistes kantiens semblent identifier à la seule véritable expérience esthétique. La plupart des œuvres d'art, de ce point de vue, n'offrent que des expériences esthétiques de beauté adhérente, exigeant l'application de concepts et la prise en compte du contenu représenté[210]. Autrement dit, la plupart des œuvres d'art rendent indéfendable la thèse d'une expérience esthétique spécifique, reposant sur un fonctionnement inédit de nos facultés. Mais cette expérience esthétique « authentique » n'est-elle pas rendue possible par certaines œuvres d'art n'exigeant aucune application de concepts ? On pense dans ce cas évidemment à l'art abstrait : dans les tableaux de Kandinsky ou de Rothko, par exemple, n'est-il pas vrai que l'esprit contemple simplement la « combinaison du divers » pour elle-même, autrement dit un pur jeu de formes satisfaisant le libre exercice de nos facultés, mais sans jamais rapporter ce jeu à la moindre finalité ni au moindre concept ? Cet état mental ne peut-il également être ressenti dans la contemplation de certains objets naturels, tels que les fleurs, les oiseaux, les coquillages ou les montagnes, que nous apprécions pour leurs formes seulement, sans se préoccuper de ce qu'ils sont ni de leur finalité ?

Remarquons pour commencer le caractère intuitivement insatisfaisant d'une théorie de l'expérience esthétique qui ne s'appliquerait qu'à un seul type d'œuvres d'art, à l'exclusion de la *majorité* des œuvres produites au cours de l'histoire de l'art, depuis l'art religieux antique jusqu'à l'art conceptuel contemporain,

[209] Kant [1995, p. 210].
[210] Carroll [2005, p. 108-109].

fortement anti-kantien de ce point de vue. Les exemples d'œuvres d'art rendant possible l'expérience de la beauté libre retenus par Kant sont d'ailleurs étonnement pauvres d'un point de vue esthétique et artistique : il s'agit des « dessins *à la grecque* », des « rinceaux pour des encadrements ou sur des papiers peints », de la « musique sans texte », des « fioritures » qui peuvent embellir un édifice ou une figure, comme les ornements des églises ou les tatouages néo-zélandais, mais à condition qu'il ne s'agisse ni d'une église ni d'un visage humain, car leur beauté est attributive, c'est-à-dire liée au concept de leur finalité. L'exemple de la musique sans texte semble totalement improbable tant l'appréciation de ce type d'œuvres dépend de la prise en compte de catégories plus ou moins savantes, qui aident à comprendre la structure formelle de ce qui est perçu : musique traditionnelle, musique classique, baroque, musique contemporaine, jazz, rock, etc. La structure formelle d'un morceau d'improvisation jazz ne sera probablement pas satisfaisante pour qui ne manie pas un tant soit peu la catégorie « musique jazz » : notre esprit ne peut parcourir avec satisfaction les motifs formels de ce type d'œuvres si nous ignorons ce qui le distingue notamment des structures formelles les plus courantes de la musique classique. Pour ce qui est des autres exemples de Kant, on peut penser que la théorie d'une perception sans catégorisation est intenable, même à propos de motifs purement décoratifs qui ne signifient rien : la beauté de ces motifs implique l'usage plus ou moins implicite de concepts tels que ceux de formes, de tailles ou de couleurs. Or ces concepts prescrivent le genre de beauté auxquels peuvent parvenir les motifs en question ; ils informent notre perception qui ne parcourt pas les formes décoratives sans aucun critère d'évaluation. Appliquée à l'art abstrait, cette théorie n'est pas non plus satisfaisante : même si l'enjeu des peintures de Rothko ou des *drippings* Pollock semble essentiellement formel, on ne peut les apprécier indépendamment de l'arrière-plan

que constitue une certaine conception de l'histoire de l'art et en fonction de laquelle ces œuvres ont été intentionnellement produites[211]. Dans le cas des peintures qui se prennent en quelque sorte elles-mêmes pour objet, ou plutôt qui prennent *la* peinture comme objet, il est légitime de penser que leur appréciation doit être guidée par leur juxtaposition imaginative avec d'autres peintures. Autrement dit, il s'agit là encore d'une beauté adhérente, dépendante de catégories qui déterminent notre jugement. L'idée selon laquelle les œuvres d'art ne sauraient être appréciées indépendamment des catégories et des intentions qui ont déterminé leur production correspond à ce que l'on appelle, dans la philosophie contemporaine, le contextualisme esthétique[212].

La théorie de la beauté libre ne s'applique pas aux œuvres d'art, mais peut-elle concerner notre expérience esthétique de certains objets naturels ? On peut raisonnablement en douter. Contrairement à ce que soutient Kant, on peut penser, par exemple, que la beauté que l'on attribue à certaines fleurs dépend de la conscience d'avoir affaire à une fleur et pas, disons, à une pierre ou un arbre. Autrement dit, l'expérience esthétique des fleurs dépend de la prise en compte de la nature de l'objet. Ainsi, apprécier les formes délicates d'une fleur va notamment de pair avec l'idée qu'il s'agit d'une chose fragile et éphémère. Pour cette raison, certaines fleurs trop épaisses ou apparemment trop résistantes nous paraîtront laides. De même, pour trouver les Alpes belles, on doit avoir une idée de la hauteur moyenne de la plupart des montagnes[213]. On peut donc

---

[211] Dans le cas de Pollock, il faut également tenir compte de son intérêt pour l'art primitif, en particulier l'art des Indiens d'Amérique du Nord qui semble avoir fortement inspiré sa conception de l'*action painting*.
[212] Nous développerons cette thèse dans la section 3.5.1 et dans le chapitre 4.
[213] Zemach [1997, p. 67-68].

penser que, même concernant les choses naturelles, l'idée d'une beauté libre est inadéquate[214].

La théorie de la beauté libre, prédicat subjectif désignant un état mental spécifique, ne semble correspondre à aucune de nos expériences esthétiques ordinaires, du type de celles qui nous conduisent à dire « Ce tableau est bouleversant » ou « Ce récit manque de rythme ». L'idée d'une beauté adhérente est plus convaincante, en ce qu'elle reconnaît que l'esthétique est affaire de connaissance, mais dans ce cas on voit mal en quoi elle ne serait pas davantage favorable au réalisme esthétique : si le jugement de beauté adhérente est déterminé par la nature ou la catégorie de l'objet évalué, il ne peut être totalement subjectif, car il ne dépend pas seulement de la réponse que lui apporte un sujet, mais également de la prise en compte des caractéristiques réelles de l'objet.

Ce qui, d'un point de vue kantien, constitue l'attitude esthétique par excellence, est finalement ce qui correspond le moins à notre pratique esthétique la plus courante. Dès lors, comment cette théorie pourrait-elle expliquer notre usage de prédicats esthétiques ? Elle ne le peut sans doute pas. La raison ne vient pas seulement du fait que l'esthétique kantienne a tendance à réduire drastiquement le nombre de prédicats esthétiques, ne retenant que le beau et le sublime, quand notre vocabulaire esthétique ordinaire est en fait considérablement plus riche. La raison principale vient du fait que, lorsque nous apprécions esthétiquement les œuvres d'art et les objets naturels, nous ne sommes jamais, semble-t-il, dans le genre d'état mental spécifique décrit par ce type de subjectivisme : nous sommes intéressés par l'expérience que nous faisons, motivés par la découverte des qualités esthétiques des choses et le plaisir que

---

[214] L'idée qu'une forme de contextualisme s'applique à l'appréciation esthétique des objets naturels est notamment défendue par Allen Carlson [2000]. *Aesthetics and Environment : The Appreciation of Nature, Art, and Architecture*. London, Routledge. Nous en dirons davantage à ce sujet dans le chapitre 6, qui sera consacré à l'appréciation esthétique de la nature et à ses implications éthiques.

constitue éventuellement cette découverte, et enfin nos facultés de connaissance fonctionnent de façon standard et exigent de nous un travail de reconnaissance conceptuelle. Tout ce ceci démontre le caractère empiriquement inadéquat de la psychologie esthétique kantienne. Dès lors, défendre la thèse selon laquelle l'état spécifique décrit par cette théorie psychologique est universalisable, dans la mesure où il dépendrait d'une attitude « désintéressée » et reposerait sur l'équilibre de facultés présentes chez tout être humain, n'est pas suffisant pour justifier les accords esthétiques et légitimer nos jugements esthétiques. Cet universalisme subjectiviste a sans doute une signification transcendantale et morale importante du point de vue de la philosophie kantienne. Cependant, l'expérience esthétique ainsi conçue ressemble surtout à une rêverie éveillée, déconnectée de tout objet réel. Dans une telle expérience, les œuvres d'art et les choses naturelles ne sont que des prétextes, des supports contingents à une pensée flottante et désincarnée. Est-ce ainsi que nous apprécions esthétiquement les choses ? Une telle conception ne rend absolument pas justice à l'intuition exprimée dans le discours ordinaire, selon laquelle les propriétés esthétiques que nous attribuons aux choses dépendent de leurs propriétés non-esthétiques et sont donc « ancrées » dans la réalité.

3.3.3.4 L'esthétique de la vie ordinaire

3.3.3.4.1 Présentation

Une autre raison pour laquelle les théories subjectivistes de l'attitude ou de l'expérience esthétique sont insuffisantes émerge de la prise en compte de ce que les esthéticiens contemporains appellent l'esthétique de la vie ordinaire. Là encore, on peut montrer que les théories de l'attitude esthétique ne sont pas psychologiquement

crédibles. Contre la tendance de l'esthétique philosophique contemporaine à se concentrer presque exclusivement sur l'art et sur l'art classique en particulier, on assiste depuis quelques années à un élargissement de l'attention des chercheurs en esthétique au-delà de ses objets traditionnels. Une des manifestations de cet élargissement est l'accroissement exponentiel des publications dédiées à la question de l'appréciation esthétique de la nature[215]. L'intérêt porté à l'art de masse, en particulier au rock, au cinéma, mais aussi aux jeux vidéo, fait également partie de ces nouveaux domaines investis par les esthéticiens contemporains[216]. Le troisième volet de ce renouveau de l'esthétique provient d'une réflexion sur notre appréciation esthétique des objets de l'environnement le plus quotidien : meubles, ustensiles de cuisine, objets de décoration, vêtements, voitures, paysage urbain ordinaire, immeubles de bureaux, jardins, animaux domestiques, etc.[217] Par opposition à l'environnement naturel, c'est ce qu'on pourrait appeler l'environnement humain, à condition d'y inclure des objets naturels modifiés par l'activité humaine, comme les paysages agricoles ou les jardins domestiques. Si on la compare au temps que nous passons en compagnie des œuvres d'art, l'appréciation esthétique de l'environnement ordinaire occupe probablement la plus grande part de notre vie esthétique. Mais en quoi la prise en compte de cette dimension de notre vie esthétique constitue une objection aux théories de l'expérience ou de l'attitude

---

[215] On peut s'en rendre compte en parcourant la bibliographie donnée dans l'article que la *Stanford Encyclopedia of Philosophy* consacre à se sujet : Carlson [2010]. « Environmental Aesthetics ». *in* E. N. Zalta (ed). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Winter 2010 Edition. Afin de justifier notre renvoi à la bibliographie de cet article, il n'est pas inutile de rappeler que cette encyclopédie en ligne, que nous avons déjà citée à plusieurs reprises, fait autorité auprès des chercheurs en philosophie le monde académique anglophone.

[216] Voir en particulier Carroll [1998b]. *A Philosophy of Mass Art*. Oxford, Clarendon Press, Pouivet [2003a]. *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*. Bruxelles, La Lettre Volée et Tavinor [2009]. *The Art of Videogames*. Malden and Oxford, Wiley-Blackwell.

[217] Voir notamment Saito [2007]. *Everyday Aesthetics*. Oxford, Oxford University Press.

esthétiques ? Dans la mesure où ce type de théories a généralement été conçu dans le but de rendre compte de notre conduite esthétique vis-à-vis des œuvres d'art classiques ou des paysages les plus sublimes, elles ne sont tout simplement pas en mesure d'expliquer l'expérience esthétique du quotidien.

3.3.3.4. L'argument de Saito

L'argument a été développé par Saito sous la forme suivante : les théories de l'attitude ou de l'expérience esthétiques décrivent une expérience tellement rare et exceptionnelle qu'elles sont incapables de rendre compte de notre expérience quotidienne des qualités esthétiques des choses qui nous entourent[218]. Saito vise en particulier la théorie de l'attitude esthétique comme distanciation psychique défendue par Bullough et la conception de l'expérience esthétique de Dewey [219]. Ce sont deux théories très différentes, mais elles se rejoignent en ce qu'elles considèrent toutes les deux l'expérience esthétique comme une expérience distincte du cours de l'expérience ordinaire.

Selon Bullough, en cela fortement influencé par Kant, adopter une attitude esthétique consiste à se « débrancher » de la vie pratique[220]. Plus précisément, l'attitude esthétique est un état de conscience particulier qui émerge à partir du moment où l'on se place à la bonne distance mentale de l'objet que l'on contemple. Il donne l'exemple d'un homme assistant à une représentation d'*Othello* : il y a échec de l'attitude esthétique si cet homme ne parvient pas à se concentrer sur la scène parce qu'il se met penser au comportement

---

[218] Saito [2007, p. 45-48].
[219] Bullough [1912]. « "Psychical Distance" as a Factor in Art and an Aesthetic Principle ». *The British Journal of Psychology*, Vol. 5, 1912 (texte mis en ligne par Julie van Camp) et Dewey [1915 / 2005]. *L'art comme expérience*. tr. fr. J.-P. Cometti. Paris, Gallimard.
[220] Sur la filiation Kant-Bullough, voir Zemach [2005, p. 60-63].

suspect de sa propre femme (distance excessive) ou s'il prête trop attention aux détails techniques de la pièce (distance insuffisante). Autrement dit, selon cette théorie, l'attitude esthétique consiste en un acte de distanciation aux conditions très strictes et on peut donc s'attendre à ce que de nombreuses personnes soient tout simplement incapables de réaliser un tel acte[221].

La théorie esthétique défendue par Dewey s'appuie sur une distinction entre l'expérience en général et le fait de « vivre *une* expérience »[222]. L'expérience au sens général désigne notre interaction quotidienne avec notre environnement : cette interaction est décousue, dépourvue d'unité, alternant des moments d'attention et des moments de distraction. Au contraire, l'expression « vivre une expérience » désigne un moment spécial, rare, se « distinguant des autres expériences », car dans ce cas l'expérience « forme un tout ; elle possède des caractéristiques qui l'individualisent et se suffit à elle-même »[223]. Dewey donne comme exemples la dégustation d'un repas, une conversation entre amis, la résolution d'un problème intellectuel et, bien sûr, l'expérience esthétique. La difficulté de conduire une expérience hautement unifiée dans le domaine esthétique a pour conséquence que « la perception esthétique est réservée à de rares instants »[224]. En réalité, si l'on met de côté ce qui distingue ces différentes théories, la critique de Saito s'applique, *mutatis mutandis*, à toutes les théories subjectivistes de l'expérience esthétique qui en font une expérience sans lien avec l'expérience commune.

---

[221] Pour une critique de la théorie de Bullough, voir Dickie [1964 / 1988]. « Le mythe de l'attitude esthétique ». *The American Philosophical Quaterly*, I, 1964. tr. fr. *in* Lories [1988]. Selon Dickie, le vocabulaire de la distanciation psychique n'est en réalité qu'une façon inutilement technique et confuse de parler de différents degrés d'attention. Or la possibilité de variations dans l'attention n'a rien de spécifique à l'esthétique. Par conséquent, la théorie esthétique de Bullough est défectueuse.

[222] Dewey [2005, p. 80].

[223] Dewey [2005, p. 81]

[224] Dewey [2005, p. 110].

Le problème vient de ce que, même si on admet la possibilité d'expériences intenses ou hors du commun, ces théories n'expliquent pas « les cas dans lesquels nous formons une opinion, prenons une décision ou entreprenons une action, en étant guidés par des considérations esthétiques sans pour autant invoquer une expérience spéciale »[225]. Par exemple, ce sont généralement des considérations esthétiques qui nous guident lorsque nous choisissons la couleur de la peinture que nous allons utiliser pour repeindre une chambre, quand nous redressons un coussin sur un canapé, quand nous choisissons nos vêtements le matin avant de partir au travail, quand nous plantons des fleurs dans le jardin ou encore quand nous choisissons le fond d'écran de notre ordinateur. Quand un comité de citoyens s'assemble afin de protester contre la construction d'une éolienne ou contre la destruction d'un vieil immeuble, là encore, les considérations esthétiques jouent un rôle important. Cependant, aucune de ces situations ne nécessite le recours à un type d'attitude tel que celui qui est décrit par les subjectivistes. L'appréciation esthétique des choses ordinaires est mêlé à nos intérêts pratiques et elle ne constitue certainement le type d'expérience intense et unifiée décrit par Dewey. Ce sont des expériences qui ne suscitent ni une impression mémorable, ni une quelconque illumination spirituelle. En conséquence, elles disparaissent du radar esthétique mis au point par les théories subjectivistes pour capter des expériences esthétiques spéciales et hors du commun[226]. Or une théorie qui échoue à tenir compte de cet aspect de notre vie esthétique est une théorie insuffisante : elle fait de l'appréciation esthétique une occasion exceptionnelle, alors que notre vie et notre conception du monde sont affectées de façon beaucoup plus continue et profonde par des considérations esthétiques. À l'inverse, une théorie qui définit

[225] Saito [2007, p. 46].
[226] Saito [2007, p. 48].

l'expérience esthétique par son objet (les propriétés esthétiques des choses) et non par sa qualité subjective a plus de chances de rendre compte de ces jugements esthétiques quotidiens qui, bien qu'anodins en termes d'expérience vécue, n'en jouent pas moins un rôle important dans notre existence pratique et notre perception du monde. L'argument de l'esthétique du quotidien tend donc à montrer que le réalisme esthétique est compatible avec une psychologie esthétique empiriquement plus crédible que les théories de l'attitude esthétique.

3.3.3. Le subjectivisme relativiste

3.4.3.1 L'universalisation impossible

Le subjectivisme de type kantien se proposait d'être une esthétique à la fois subjectiviste et anti-relativiste. Malgré une interprétation antiréaliste des prédicats esthétiques, elle prétendait donner une forme de légitimité à nos attributions esthétiques – légitimité paradoxale dans la mesure où ces dernières demeurent littéralement fausses. Peu convaincus par l'universalisme subjectiviste défendu par Kant, des subjectivistes comme Genette franchissent le pas du subjectivisme au relativisme le plus radical[227]. Selon Genette, en effet, l'universalisme kantien n'est pas plausible, dans la mesure où il néglige la diversité des sensibilités individuelles : quand bien même deux individus s'engageraient dans une attitude de désintéressement à l'égard des objets de leur perception, l'accord entre eux ne serait aucunement nécessaire, du fait de sensibilités potentiellement et irréductiblement différentes[228]. La sensibilité dont il est question ici n'est pas le simple plaisir pris à l'agréable ou

[227] Genette [1997, p. 119-136].
[228] Genette [1997, p. 83].

l'intérêt qui particularise le jugement, tous deux pouvant être mis de côté. Il s'agit plutôt d'une « forme d'affectivité constitutive de nous-mêmes »[229], dont il serait impossible de faire abstraction et qui nous rendrait incapables d'avoir une attention parfaitement libre et pure de toute particularité.

Pour comprendre le problème que soulève l'existence de sensibilités irréductiblement divergentes, il peut être utile de mentionner la distinction que propose Levinson entre deux sortes de sensibilité : la *sensibilité de perception* et la *sensibilité d'attitude*. La diversité dans les sensibilités de perception consiste dans « la propension à recevoir des impressions esthétiques différentes des mêmes ensembles perceptibles »[230]. La diversité dans les sensibilités d'attitude tient à « la propension d'aimer ou de ne pas aimer certaines impressions esthétiques »[231]. Autrement dit, quand bien même deux individus rempliraient les conditions du jugement esthétique le plus pur, au sens kantien du terme, leur différence de sensibilité pourrait toujours les empêcher de ressentir la même satisfaction désintéressée et rendrait impossible l'universalisation de leur jugement. Une différence dans la sensibilité de perception a pour conséquence que les individus ne sont pas tous également attentifs aux mêmes propriétés perceptives des choses ou en tout cas pas au même degré – d'où l'hypothèse de la signification privée des prédicats esthétiques. Une différence impossible à éliminer dans la sensibilité d'attitude a pour conséquence une évaluation esthétique divergente, y compris à sensibilité de perception égale. Si l'on combine des différences simultanées dans les deux sortes de sensibilité, l'étendue des désaccords esthétiques et leur caractère durable constituent un phénomène extrêmement prévisible. Pour le

---

[229] Talon-Hugon [1998]. « Hume, *De la norme du goût* : la voie moyenne de l'expertise ». *Recherches sur la philosophie et le langage*, n° 20, 1998.
[230] Levinson [1998b]. « Propriétés esthétiques, force évaluative et différences de sensibilité ». *Recherches sur la philosophie et le langage*, N° 20, 1998, p. 127.
[231] Levinson [1998b, p. 127].

relativiste, qui tient compte de ce noyau irréductible de subjectivité, les attributions esthétiques n'ont donc qu'une signification privée, relative aux sensibilités des individus et leur prétention à l'universalité est toujours illégitime, le consensus n'intervenant que de façon ponctuelle et accidentelle.

Malgré cette différence importante entre relativisme et universalisme kantien, les deux théories restent également dépendantes d'une théorie de l'expérience esthétique en tant qu'état mental spécifique, car elles refusent toutes les deux d'accorder l'existence à des propriétés esthétiques objectives. Si, comme l'affirme Genette, « *x* est beau » signifie seulement « J'aime *x*»[232], le relativiste, qui refuse l'idée de faits esthétiques objectifs, est conduit à expliquer l'usage du prédicat « beau » en faisant appel à l'idée d'un état mental spécifiquement esthétique. Nous avons déjà montré à quel point une telle thèse était critiquable : il n'existe probablement ni plaisir esthétique spécifique, ni attitude esthétique spécifique. Cependant, il est utile de voir les caractéristiques de l'expérience esthétique que lui prête un relativiste radical comme Genette : c'est en effet en s'appuyant sur une certaine conception de l'attitude esthétique, héritière de celle de Kant, qu'il explique pourquoi nos attributions esthétiques continuent à manifester une croyance en l'objectivité esthétique.

Kant justifiait la prétention à l'universalité du jugement esthétique en essayant de montrer que ce dernier peut reposer sur un état mental spécifique nécessairement commun à tout sujet rationnel. De ce point de vue, comme le rappelle Zangwill, l'antiréalisme kantien ne menace pas *totalement* notre pratique ordinaire d'attributions esthétiques[233]. Un énoncé comme « *x* est beau » n'est pas littéralement vrai, mais la prétention à l'universalité manifestée par sa forme assertorique n'est pas illégitime. Même si la tentative

[232] Genette [1997, p. 105].
[233] Zangwill [2001, p. 207].

kantienne pour échapper au relativisme esthétique se solde par un échec, elle n'implique pas que nous soyons complètement irrationnels dans nos attributions esthétiques. Il n'en va pas de même pour un relativiste. Selon lui, la prétention à l'universalité esthétique est toujours illusoire, car une attribution esthétique n'est jamais que le reflet d'une préférence subjective[234]. On ne peut nier qu'une telle thèse relativiste soit aujourd'hui par beaucoup comme une thèse intuitivement plausible, à tel point qu'elle passe désormais pour une sorte de bon sens[235]. Mais pourquoi continuons-nous alors malgré tout à nous exprimer de manière objectiviste ? Pourquoi, alors que nous savons que rien n'est réellement beau ou élégant, continuons-nous cependant à faire *comme si* c'était le cas ? Le quasi-réaliste répond à cette question en mentionnant la fonction pragmatique du langage esthétique assertorique. Nous avons vu que cela revenait à supposer un degré de mauvaise foi peu charitable dans l'interprétation de notre comportement esthétique[236]. Le subjectiviste relativiste est-il en mesure de proposer une solution plus crédible ?

L'explication donnée par Genette consiste à interpréter nos énoncés esthétiques en adoptant une théorie de l'illusion psychologique systématique. Il présente comme un fait de « psychologie empirique » ce qu'il appelle « l'objectivation du jugement », c'est-à-dire « la tendance naturelle à attribuer à un objet, comme une propriété objective, la "valeur" qui découle du sentiment qu'on éprouve à son endroit. »[237]. En d'autres termes, nous projetons notre sentiment de plaisir esthétique dans l'objet qui en est seulement l'occasion, au point de croire que cette valeur de plaisir est une propriété objective indépendante de nous. Ainsi, au lieu de

---

[234] Cette théorie n'est évidemment pas sans faire penser à la théorie de l'erreur de Mackie que nous avons discutée un peu plus haut. Les deux théories divergent cependant dans leur façon d'expliquer la cause du caractère illusoirement objectif du langage esthétique.
[235] Voir nos remarques à ce sujet dans la section 2.3.
[236] Voir section 3.2.3.
[237] Genette [1997, p. 86].

dire « J'aime ça », nous sommes inévitablement conduit à dire « C'est beau ». Genette considère que cette tendance naturelle à projeter notre sentiment sur les choses est enracinée dans la pratique esthétique ordinaire. Lui-même, lorsqu'il juge esthétiquement un objet, a pratiquement le sentiment d'être divisé en deux personnes[238]. D'un côté, il y a Genette n° 1, le méta-esthéticien subjectiviste, qui sait pertinemment que le véritable sens d'un énoncé comme « *x* est beau » est « J'aime *x* » et que la prétention objectiviste du langage esthétique est illusoire. D'un autre, il y a Genette n° 2, l'esthète ordinaire, qui ne peut s'empêcher de dire « *x* est beau », comme si la beauté était une propriété présente dans l'objet lui-même. En d'autres termes, nous devenons inéluctablement irrationnels et inconsistants dès qu'il s'agit de porter un jugement esthétique.

Les difficultés de la théorie du plaisir esthétique mises à part, comment Genette explique-t-il cette tendance illusoire à l'objectivation des propriétés esthétiques, au point de faire l'hypothèse d'une division du sujet ? D'après Genette, l'expérience esthétique est avant tout une « relation de fascination, où le sujet tend à s'oublier lui-même et donc à tout rapporter à l'objet, y compris sa propre activité valorisante »[239]. Ainsi, l'explication de l'irrationalité persistante des êtres humains en matière de jugements esthétiques, viendrait du fait qu'ils sont littéralement *sidérés*, dans certaines situations, par l'objet de leur représentation. Mais sommes-nous vraiment dans une telle attitude de fascination et d'oubli de soi dans *tous* les cas d'attributions esthétiques, si nous le sommes jamais ? Dans quelle mesure cette théorie est-elle psychologiquement crédible ? Quelques exemples suffisent à montrer que le fait d'être totalement absorbé n'est ni suffisant ni nécessaire pour déterminer une attitude qui serait spécifiquement esthétique[240].

---

[238] Genette [1997, p. 106].
[239] Genette [1997, p. 89].
[240] Zemach [2005, chap. 2].

3.4.3.2 Critique de la théorie de la fascination

Tout d'abord, il s'agit d'une caractéristique qui n'est pas suffisante, car il existe d'autres activités qui réclament une attention maximale et qui n'ont pourtant rien d'esthétique. Un scientifique observant minutieusement une culture bactériologique ou un chasseur scrutant chaque détail d'un paysage à la recherche d'un gibier ne sont-ils pas totalement absorbés par ce qu'ils perçoivent, au point, comme le dirait Genette, de « s'oublier eux-mêmes » ? Le subjectiviste pourrait répondre à cette objection en affirmant que l'état de fascination esthétique est le seul qui soit désintéressé, mais nous avons montré qu'un tel argument relève essentiellement de la pétition de principe : on définit la relation esthétique par l'intérêt désintéressé, mais l'intérêt désintéressé ne signifie en fait rien d'autre que l'intérêt esthétique. D'autre part, il n'est pas nécessaire d'accorder une attention maximale à un objet et d'oublier tout le reste pour pouvoir juger esthétiquement cet objet : on peut admirer la beauté d'une peinture, tout en ayant conscience d'avoir mal aux jambes après deux heures de déambulation dans un musée. On est alors capable de porter un jugement esthétique sur cette œuvre, sans aucunement s'être oublié soi-même.

Par ailleurs, l'idée de fascination mentionnée par Genette laisse penser que l'expérience esthétique ne survient qu'au bout d'un certain temps d'attention indivisible. Or il est sans doute possible d'apprécier esthétiquement un paysage ou un visage *en un coup d'œil*, sans qu'on puisse alors parler de « fascination », en un sens encore intelligible de ce terme. Nous pouvons également apprécier les qualités esthétiques d'un roman sans être uniquement focalisé sur ce que nous lisons : nous pensons aux relations entre le roman et d'autres textes, entre la fiction et certains évènements réels, nous revenons en arrière, nous nous arrêtons un instant pour méditer ce

que nous venons de lire ou nous relisons plus attentivement un passage particulièrement beau, etc. Il serait difficile de parler ici de relation de fascination entre le lecteur et l'œuvre, tant l'esprit n'est jamais focalisé sur un objet d'attention unique. Or cet exercice varié de nos facultés cognitives ne parasite pas l'appréciation esthétique ; au contraire, on peut même penser qu'il en est constitutif. Ainsi, il est clair que la conception de l'expérience esthétique comme relation de fascination doit être rejetée, car elle échoue à distinguer un mode d'attention spécifiquement esthétique.

Mais si la théorie relativiste de la fascination esthétique doit être abandonnée, comment expliquer l'illusion dont nous serions victimes toutes les fois où nous jugeons des propriétés esthétiques d'une chose ? Une hypothèse plausible serait de dire, tout simplement, qu'« il n'existe pas de réponse valable à la question de savoir *pourquoi*, quand nous disons que quelque chose est beau, nous utiliserions le langage pour dire *autre chose* que ce que nous voulons dire. »[241] Autrement dit, il n'existe aucun bon argument en faveur de l'idée selon laquelle nos attributions esthétiques seraient constitutivement subjectives et illusoirement objectives. Il est indéniable qu'il existe des cas d'attributions esthétiques où nous hésitons, des situations dans lesquelles nous nous doutons que l'admiration ou le rejet que nous éprouvons pour une œuvre est influencé par des motifs personnels qui n'ont pas grand-chose à voir avec les qualités réelles de l'œuvre. Notre connaissance esthétique est faillible et la mauvaise foi n'est pas toujours exclue. Cependant, dans la plupart des cas, quand nous attribuons une propriété esthétique à une chose, nous utilisons spontanément le langage pour dire exactement ce que nous voulons dire, par exemple que ce film *est* émouvant, que ce papier peint *est* atroce ou que cette femme *est* belle. Quand il nous arrive d'utiliser des énoncés à la Genette, du

[241] Pouivet [2006a, p. 154].

style « *J'ai aimé* ce film », nous ne voulons pas seulement dire que le film nous a procuré un sentiment de plaisir : notre affection pour le film témoigne de notre croyance qu'il possède bien des qualités esthétiques objectives que les autres pourraient percevoir et apprécier. À la rigueur, comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, ce type d'énoncés peut-être interprété comme incluant une clause d'erreur et montrerait que l'on tient compte des biais subjectifs qui menacent l'objectivité de l'attribution.

Le relativiste est, semble-t-il, dans l'incapacité d'expliquer de façon satisfaisante pourquoi on se tromperait toujours dans nos croyances esthétiques. La seule véritable explication consisterait peut-être à montrer que tous nos jugements esthétiques sont des cas d'irrationalité motivée ou de mensonge à soi-même[242]. Dans de tels cas, alors que tout me porte à croire une chose, mon désir de croire le contraire me pousse à négliger la première croyance et les raisons en sa faveur. Par exemple, malgré tous les indices qui laissent croire à une femme que son mari la trompe, son désir de préserver la tranquillité conjugale peut la conduire à faire *comme si* son mari n'était pas infidèle, alors qu'au fond, elle croit le contraire. Sur le plan esthétique, cela signifierait que, lorsque nous disons qu'une chose est belle, nous faisons en fait *comme si* elle était belle, alors que nous savons très bien qu'elle ne l'est pas réellement. Mais il existe une différence importante entre ces deux exemples : dans le premier cas, l'irrationalité est motivée, dans le second, elle ne l'est apparemment pas. Comme le dit Pouivet : « L'irrationalité motivée est une attitude psychologique qui n'est pas sans une certaine rationalité, au moins instrumentale »[243]. La femme trompée a un intérêt à croire que son mari est fidèle, c'est-à-dire à croire et dire le contraire de ce qu'elle croit en fait. Mais quel intérêt aurait-on à se mentir à soi-même en matière de jugement esthétique ? En quoi serait-il utile ou

[242] Pouivet [2006a, p. 159-161].
[243] Pouivet [2006a, p. 160].

réconfortant de faire comme si *x* était beau, alors qu'on croit qu'il ne l'est pas ? Il semble au minimum difficile d'interpréter *tous* les jugements esthétiques comme des cas d'irrationalité motivée[244]. C'est pourquoi le relativisme n'est pas convaincant.

3.4.4. Bilan : pour une interprétation réaliste de l'expérience esthétique

Le langage esthétique manifeste un engagement ontologique de type réaliste en faveur des propriétés esthétiques. Cet engagement est contesté par le subjectivisme esthétique, qui prétend expliquer le caractère illusoirement objectif du discours esthétique ordinaire en faisant appel à la notion d'expérience ou de plaisir esthétiques. Interprétée de manière antiréaliste, l'expérience esthétique est conçue comme un état mental spécifique, dans lequel nos facultés cognitives fonctionnent librement et dans lequel nos intérêts courants sont suspendus, état tellement absorbant que nous avons tendance à objectiver la satisfaction purement subjective que nous en ressentons. Cette thèse, quelles que soient les variations qu'on en propose, est difficilement défendable. Au mieux, elle décrit un état mental possible, mais qui n'a absolument rien à voir avec notre usage ordinaire des prédicats esthétiques. Même si des éléments subjectifs peuvent influencer nos attributions esthétiques et même si nous ne savons pas toujours quels critères une chose doit satisfaire pour être dite objectivement belle, on peut considérer que nos croyances esthétiques ordinaires témoignent *avec raison* de la thèse selon laquelle les choses possèdent bien des propriétés esthétiques

[244] En réalité, nous défendrons dans le chapitre 7 un argument pragmatique visant à motiver de façon instrumentale l'adoption du réalisme esthétique. Néanmoins, nous ne prétendons nullement qu'il s'agit d'une description de la façon dont les gens en viennent habituellement à utiliser le langage esthétique.

objectives. Aucune raison contraignante ne permet de penser que ces croyances seraient *systématiquement* illusoires ou fausses.

Le problème fondamental des théories antiréalistes de l'expérience esthétique vient de ce qu'elles postulent l'existence d'une forme *unique* d'expérience qui serait vraiment esthétique. Or, cela ne rend absolument pas compte de la diversité de nos attributions esthétiques. Au contraire, comme le fait remarquer Zeimbekis :

> Si nous pouvions admettre les propriétés, nous aurions tout un ensemble varié d'expériences esthétiques – les corrélats mentaux des choses que nous appelons grâce, sublimité, laideur, criard, et ainsi de suite – sans avoir à définir artificiellement quelque forme de plaisir spécial, pour lequel, d'ailleurs, il n'existe pas de concept dans le langage ordinaire [Zeimbekis, 2006, p. 116].

La meilleure interprétation de l'expérience esthétique est donc de dire qu'il s'agit d'une expérience des propriétés esthétiques[245]. On aurait alors tort de chercher à réduire l'expérience esthétique à un seul type d'expérience : nos réactions aux qualités esthétiques des choses, et notamment aux œuvres d'art, sont multiples, et celles qui nous permettent d'appréhender les qualités objectivement possédées par les choses sont aussi variées que ces qualités peuvent l'être. Il n'y a donc aucun état mental spécifique à découvrir par introspection afin de pouvoir porter un jugement esthétique en bonne et due forme. Pas plus que je ne sais que je fais l'expérience des qualités perceptives d'une table par introspection, en scrutant les conditions mentales dans lesquelles cette expérience est effectuée, je ne sais qu'une chose est belle, criarde ou élégante en regardant en moi-même. Au contraire, tout comme ma perception de la table me met directement en contact avec ses qualités et me permet de les connaître, je sais qu'une chose est belle en la percevant – même si,

[245] Carroll [2005, p. 136-142].

dans ce cas, la perception peut prendre la forme d'une *réponse émotionnelle*. L'avantage de cette théorie déflationniste de l'expérience esthétique, qui ne lui attribue aucune qualité psychologique spécifique et se contente de la définir par son objet, est de présupposer une psychologie esthétique empiriquement plus crédible que celle qui est présupposée par le subjectivisme.

Après cette analyse des théories subjectivistes en faveur de l'antiréalisme, il nous reste à examiner une autre famille d'antiréalismes esthétiques, que l'on peut rassembler sous le nom commode de naturalismes esthétiques. Dans ce cas, il ne s'agit plus de réduire les énoncés esthétiques à des énoncés portant sur des propriétés psychologiques particulières, mais de les réduire à des énoncés portant sur des propriétés naturelles dotées d'une saillance particulière pour l'espèce humaine. Le naturalisme esthétique admet l'existence d'une nature humaine biologique (d'où le terme de « naturalisme ») et considère les propriétés esthétiques comme des propriétés naturelles qui nous procurent une forme de satisfaction explicable dans les termes de cette nature biologique. Le corollaire de cette thèse, c'est que si notre constitution naturelle avait été différente, notre préférence esthétique aurait été vers d'autres propriétés. Cela permettrait de démontrer que nos attributions esthétiques actuelles ne sont pas vraiment objectives. Dans un premier temps, nous exposerons une version classique de cette approche, scientifiquement embryonnaire, à savoir la théorie humienne. Dans un second temps, nous en étudierons une version contemporaine, qui s'appuie sur les connaissances que nous donne la psychologie évolutionniste.

3.5. Le naturalisme esthétique

3.5.1 L'antiréalisme humien

3.5.1.1 Diversité du goût et principe de tolérance

Les principaux arguments de la théorie esthétique de Hume sont formulés dans « De la règle du goût » (1757). Cet essai représente avec la *Critique de la faculté de juger* l'un des sommets de l'esthétique philosophique classique. Brièvement résumée, la thèse qu'il contient consiste à nier la réalité des propriétés esthétiques, tout en défendant l'idée selon laquelle certains jugements esthétiques sont mieux justifiés que d'autres, car ceux qui les énoncent possèderaient des qualités physiques, psychologiques et culturelles qui en font de bons juges esthétiques. Cette théorie est séduisante, d'une part parce qu'elle est métaphysiquement moins coûteuse que le réalisme esthétique, d'autre part parce qu'elle ne prétend pas à une réforme de notre pratique ordinaire d'attributions esthétiques. De plus, elle préserve nos intuitions communes à propos de la valeur apparemment objective de certaines œuvres d'art, les « chefs d'œuvre » qui ont passé le test du temps, comme l'*Angélus*, *Les illusions perdues* ou encore *La sonate au clair de lune*. Cette position, qui ne cède pas totalement au relativisme, peut donc être qualifiée d'antiréalisme *objectiviste* ou *normativiste* – même si l'objectivité ou la normativité en question sont internes à l'espèce humaine. Comme nous le verrons, c'est une position qui est finalement intenable, précisément parce que l'objectivisme semble difficilement défendable s'il ne s'appuie pas sur le réalisme des propriétés esthétiques. En d'autres termes, il paraît difficile de défendre une épistémologie objectiviste du jugement esthétique, sans

accepter une ontologie réaliste. Hume cherche à rendre compatibles une métaphysique réductionniste avec une épistémologie objectiviste du jugement esthétique, mais cette position est instable.

La démarche de Hume dans « De la règle du goût » consiste à donner dans un premier temps toute sa force au relativisme esthétique et à l'idée que les jugements esthétiques n'attribuent aucune propriété esthétique réelle aux choses. C'est seulement après avoir exposé les arguments relativistes, qu'il tente de montrer la possibilité de l'objectivisme afin de sauver l'esthétique du relativisme le plus complet. Contrairement à ce que soutient Zembeikis, la position de Hume est bien anti-réaliste[246]. Comment interpréter autrement un énoncé comme celui-ci : « La beauté *n'est pas une qualité qui est dans les choses elles-mêmes* ; elle existe seulement dans l'esprit qui les contemple ; et tout esprit perçoit une beauté différente »[247] ? C'est exactement le contraire de ce qu'un réaliste esthétique cherche à établir. Certes, Hume montre que certaines « qualités naturelles » *dans* les choses sont responsables du sentiment éprouvé par le bon juge esthétique, celui dont le jugement esthétique peut servir de modèle, mais les propriétés esthétiques elles-mêmes sont clairement dans le sujet, non dans les choses[248]. Cette réticence humienne à placer la beauté dans les choses tient vraisemblablement à l'allégeance de Hume au « système idéal », tel qu'il a été combattu par Thomas Reid. Cette forme d'idéalisme, issue principalement de Descartes, Berkeley et Locke, et que l'on retrouve chez Kant, consiste à soutenir que nous ne percevons jamais réellement des choses et des propriétés indépendantes de nous, mais seulement les idées qu'elles laissent dans notre esprit[249].

---

[246] Voir Zembeikis [2005, p. 37].
[247] Hume [1999, p. 268]. C'est nous qui soulignons.
[248] C'est également l'interprétation de Zangwill [2001, chap. 9].
[249] Reid formule ainsi l'hypothèse fondamentale des partisans du « système idéal » en philosophie : « Rien n'est perçu que ce qui est dans l'esprit qui le perçoit ». *in* Reid [1764 / 2000]. *An Inquiry into the Human Mind on the Principles of*

Le point de départ de Hume est la grande variabilité du jugement esthétique. Cette variabilité est autant un phénomène de surface (les gens ont des goûts différents selon leur culture et leur sensibilité), qu'une caractéristique ancrée en profondeur dans nos pratiques esthétiques (même les critiques qui s'entendent sur ce qui compte en général comme une qualité esthétique se disputent pour savoir dans quel cas particulier cette qualité s'applique). Ce constat de la diversité du goût semble d'autant plus facilement conduire au relativisme que, chacun, individu ou groupe culturel, semble incapable de dépasser le point de vue de sa propre position. Hume remarque en effet que dès qu'il s'agit de juger de la valeur esthétique d'une œuvre, chacun est immédiatement assuré d'avoir raison : quand on trouve que quelque chose est beau, on a l'impression que c'est *vraiment* beau. Hume donnera par la suite une explication philosophique à cette certitude psychologique. Dans un premier temps, elle lui sert surtout à prôner la tolérance en matière de goût. Dans la mesure où je remarque que chacun semble autant assuré que moi de son propre goût, il est légitime que je conçoive des doutes sur une quelconque objectivité en matière de beauté[250]. L'attitude raisonnable semble donc être la tolérance de la diversité des goûts et la reconnaissance du relativisme esthétique : il n'y a pas un goût correct, car il n'existe aucune position capable de s'élever au-delà des particularités qui façonnent nos préférences esthétiques.

Common Sense (ed. by D. Brookes). Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 4. Voir également Malherbe [2001]. *La Philosophie empiriste de David Hume*. Paris, Vrin, chap. II, qui discute cette hypothèse chez Hume.

[250] La thèse selon laquelle le désaccord entre pairs épistémiques doit conduire au scepticisme est aujourd'hui fortement contestée. Sur ce sujet, voir Feldman and Warfield (ed.) [2010]. *Disagreement*. Oxford, Oxford University Press.

3.5.1.2 Jugement et sentiment

Hume cherche ensuite à rendre compte de deux intuitions contradictoires du sens commun, sur la base d'une conception non-cognitiviste des propriétés esthétiques. À peu de choses près, ces intuitions contradictoires jouent chez Hume le même rôle que l'antinomie du goût chez Kant. La première intuition consiste à affirmer que tous les jugements de goût se valent ; la seconde que toutes les œuvres d'art ne se valent pas. Ces deux thèses sont apparemment incompatibles, car la deuxième implique de postuler l'existence d'une norme du jugement esthétique, ce que la première thèse s'applique justement à refuser. La thèse selon laquelle tous les goûts se valent est une façon d'accepter et de justifier la diversité des goûts.

L'explication humienne de l'inévitable diversité des goûts consiste à montrer que le jugement esthétique est un jugement de sentiment et non un jugement issu de l'entendement. Quelle est la différence entre ces deux types de jugements ? Tandis que « toutes les déterminations de l'entendement [...] se rapportent à quelque chose qui les dépasse, à savoir la réalité des faits » et « ne sont pas toujours conformes à ce modèle », « tout sentiment est juste, parce que le sentiment ne se rapporte à rien qui le dépasse et qu'il est toujours réel, dès lors qu'on en a conscience »[251]. Les jugements issus de l'entendement sont des états cognitifs : ils prétendent représenter un fait ou un état de chose, et ils seront vrais ou faux en fonction de la réussite ou de l'échec de cette représentation. C'est pourquoi, de « mille opinions différentes qui sont formées sur le même sujet par des hommes différents, il y en a une, et une seule, qui est juste et vraie »[252]. Par opposition, un sentiment n'est qu'une réaction subjective, qui ne représente aucune qualité objective indépendante

[251] Hume [1999, p. 267].
[252] Hume [1999, p. 267].

du sujet qui éprouve ce sentiment. Le sentiment est donc un état non-cognitif, qui n'est, pour cette raison, ni vrai ni faux. Hume ajoute que le sentiment est « toujours réel », dans la mesure où il est irréfutable pour celui qui l'éprouve, ce qui laisse penser qu'aucun argument ne peut modifier un sentiment, et donc un jugement esthétique. D'après cette théorie, juger esthétiquement reviendrait en effet toujours à exprimer un sentiment subjectif et non la connaissance d'une propriété réelle indépendante de nous. D'un point de vue général, la théorie de Hume est soumise à toutes les objections que nous avons faites contre l'idée de plaisir ou d'expérience esthétiques. Même s'il ne propose aucune théorie explicite de l'expérience esthétique, il semble identifier le jugement de beauté à un sentiment de plaisir et le jugement de laideur à un sentiment de déplaisir. Or, pour qu'un sentiment de plaisir conduise à dire qu'une chose est belle, indépendamment de la perception d'une propriété esthétique indépendante de nous, ce sentiment doit posséder des qualités intrinsèques qui en font un état spécifiquement *esthétique*. Cependant, nous mettrons cette objection de côté pour pouvoir mettre en avant les mérites et les difficultés propres à la conception humienne.

Admettons pour le moment la conclusion qui découle de ce qui précède : dans la mesure où le jugement esthétique n'est que l'expression d'un état hédonique non-cognitif, la beauté ne peut en aucun cas être une propriété objective ; elle n'est que l'effet produit en nous par les choses et cet effet variera d'un individu à l'autre, dans la mesure où les individus ont des sensibilités distinctes. Comme le dit Hume, sur ce point au moins, la philosophie sceptique rejoint le sens commun.

3.5.1.3 L'argument par la postérité universelle

Mais le sens commun est contradictoire : il soutient aussi qu'en matière d'œuvres d'art, tout ne se vaut pas. Et si toutes les œuvres ne se valent pas, alors tous les goûts ne se valent pas. On retrouve ici la dimension normative de la vie esthétique que nous avons examinée dans le chapitre 2. Dans certains cas, on serait prêt à défendre des différences de valeur esthétique avec autant de conviction qu'on soutient des différences de grandeur physique. De même que personne n'affirmerait qu'une taupinière est aussi grande que le Ténériffe, personne n'irait prétendre qu'un roman de Marc Lévy est aussi bon qu'un roman de Jane Austen ou que Lorie vaut les Beatles. En réalité, il ne manque pas de gens pour soutenir de telles comparaisons, mais il semble normal de penser qu'ils ont tort ou que leur goût n'est pas bon. Dans de tels cas, comme le dit Hume, « le principe de l'égalité naturelle des goûts est alors totalement oublié »[253]. On est donc bel et bien confronté à une forme de normativité esthétique dont il faut rendre compte.

Le relativiste pourrait faire ici une objection à Hume : la hiérarchie des œuvres d'art n'est peut-être que la conséquence de l'objectivation d'un plaisir *collectif*, mais qui n'en reste pas moins *subjectif*. « Subjectif » ne signifie en effet pas nécessairement « individuel ». Comme le fait remarquer Genette, les « convergences esthétiques » sur certains objets « ne contredisent en rien la subjectivité » :

> [...] quand bien même *tous* les êtres humains de tous les âges, de tous les temps et de tous les pays apprécieraient de la même façon (mais comment s'en assurer ?) le même objet, cela n'empêcherait pas cette appréciation unanime d'être, collectivement et en chacun

[253] Hume [1999, p. 268].

> d'eux, subjective et cela ne qualifierait pas cet objet comme objectivement beau [Genette, 1999, p. 127].

S'il l'on ajoute qu'il n'y a de toute façon pas de consensus absolu de tous les êtres humains autour de la valeur esthétique d'aucun objet, y compris des œuvres considérées traditionnellement comme des chefs-d'œuvre, le constat que fait Hume en faveur de l'existence d'une normativité esthétique semble fragile. Le consensus pour dire qu'un roman de Marc Lévy ne vaut pas un roman de Jane Austen signifierait simplement que l'œuvre de Jane Austen a une capacité dispositionnelle à plaire davantage à tous ceux qui partagent une certaine condition sociale, culturelle ou historique. Mais un goût collectif n'est pas pour autant objectif. Si beaucoup s'accordent à dire que l'œuvre x est plus grande que l'œuvre y cela ne signifie pas que x est *réellement* plus belle, mais seulement qu'une certaine communauté, partageant la même culture ou les mêmes préoccupations, éprouve les mêmes plaisirs[254]. Des personnes membres d'une autre communauté ou appartenant à une autre époque n'auraient peut-être tout simplement pas les mêmes plaisirs : cela ne signifierait pas pour autant que leur goût serait inférieur – le sentiment ressenti reste un état non-cognitif irréfutable.

Contre cette objection, Hume propose un autre argument, que l'on pourrait appeler l'*argument par la postérité universelle*. Cet argument part du constat d'œuvres qui plaisent universellement, en tous temps et en tous lieux. Hume cite notamment Homère, admiré à Athènes et Rome il y a plus de deux mille ans et toujours appréciée à

---

[254] Par exemple, pour Bourdieu, le consensus autour des chefs-d'œuvre de la culture ne témoigne pas d'une universalité du goût fondée dans les qualités objectives des objets concernés, mais seulement de l'objectivation des préférences esthétiques d'une certaine classe économique et sociale. Voir Bourdieu [1979]. *La distinction*. Paris, Editions de minuit. Cependant, la grande diversité idéologique, politique, morale ou religieuse des œuvres qui intègrent la catégorie des chefs-d'œuvre est telle qu'on peut raisonnablement douter de la plausibilité de ce type d'explication. Sur ce point voir Carroll [2009]. *On Criticism*. New York and London, Routledge, p. 37-39.

Londres et Paris[255]. On pourrait ajouter, au hasard, *la Vénus de Milo*, les ruines d'Angkor Vat, la *Joconde*, *La grande vague de Kanagawa* ou la *Neuvième Symphonie*. Les convergences des jugements individuels autour de ces œuvres ne dépendraient ni du climat, ni de la culture, ni de la religion, ni de la classe sociale. C'est un consensus qui semble exprimer un goût objectif : le temps agit comme un filtre qui élimine l'influence des modes et des engouements momentanés ou partisans. Si on accepte l'argument de la postérité, on est donc conduit à l'idée d'une normativité esthétique incompatible avec la diversité des goûts. Le problème qui se pose alors est le suivant : comment Hume peut-il rendre compte de cette normativité sans renoncer à sa thèse sur la nature sentimentale du jugement esthétique ? Ou encore, pour le dire comme Zangwill, « si le jugement et l'expérience esthétique ne représentent aucune réalité esthétique, pourquoi tout sentiment ne serait-il pas aussi bon qu'un autre ? [...] pourquoi ne pourrait-on avoir les sentiments qui nous plaisent ? »[256] La solution de Hume consiste à affirmer à la fois qu'un sentiment ne renvoie à aucune qualité objective et que tout sentiment n'est pas juste, dans la mesure où c'est la sensibilité à la base du sentiment qui n'est pas toujours appropriée.

Voici une formule qui pourrait servir à résumer la thèse de Hume :

> Pour toutes les créatures, il y a un état sain et un état de déficience, et seul le premier seul est réputé capable de nous fournir une véritable règle du goût et du sentiment [Hume, 1999, p. 270].

Par exemple, si l'on se rend à un concert alors que l'on a une migraine atroce, notre jugement aura moins de valeur que celui d'une personne qui se porte bien : il est probable notamment que la

[255] Hume [1999, p. 270].
[256] Zangwill [2001, p. 151].

musique sera perçue comme désagréable, mais cela aura davantage à voir avec notre mauvais état de santé, qu'avec les sentiments positifs que la musique est capable de susciter. Plus radicalement, si l'on a subi une lésion cérébrale qui perturbe notre jugement auditif, notre appréciation des sons entendus ne pourra compter comme une appréciation valable de la musique jouée lors du concert. Autrement dit, un état physiologique normal est requis pour pouvoir porter un jugement esthétique légitime. Comme le fait remarquer Hume, il n'en va pas différemment avec les jugements de couleur :

> La couleur sous laquelle les objets se donnent en plein jour, à l'œil d'un homme en bonne santé, est dit être la vraie couleur, la couleur réelle de ces objets, même si l'on reconnaît par ailleurs qu'elle n'est qu'un phantasme des sens [Hume, 1999, p. 271].

Un daltonien ou celui qui souffre de jaunisse ne déterminent pas la norme des couleurs ; elle est décidée à partir d'une vision humaine normale. Cette théorie correspond à la théorie des conditions standard d'observation évoquée dans la section 3.3. Mais ne nous trompons pas, la thèse défendue par Hume n'est pas réaliste : une telle objectivité à propos des jugements de couleur est compatible avec l'idée selon laquelle les couleurs *telles que nous les percevons* ne correspondent pas à des qualités réelles. La rougeur que je perçois, celle qui donne son contenu à ma représentation, n'est pas une qualité qui est dans les choses : c'est une qualité subjective. L'expression « couleur *réelle* » employée par Hume ici est finalement trompeuse : elle signifie « couleur telle que la perçoit la majorité des hommes en bonne santé ». Il en irait de même pour le jugement esthétique : le bon jugement n'est pas celui qui permet d'appréhender une propriété objective, mais celui qui est exercé par une personne en bonne santé et douée d'une sensibilité délicate. C'est pourquoi l'esthétique humienne est une esthétique du bon juge ou du critique

idéal. La normativité revendiquée par Hume n'est donc pas la normativité rendue possible par le réalisme esthétique tel que nous le défendons. D'un point de vue réaliste, ce sont des faits esthétiques, indépendants de nos sentiments, qui rendent vrais ou faux nos jugements esthétiques. En termes de valeur de vérité, le jugement esthétique est soumis aux mêmes contraintes que n'importe quel jugement cognitif. Pour Hume, au contraire, le jugement esthétique n'a aucun « modèle » extérieur, réel, auquel se conformer : le bon jugement est celui qui est fait par le bon critique, c'est-à-dire celui qui est doué d'une bonne sensibilité, et non l'inverse. Cependant, cette sensibilité est un mécanisme de réaction esthétique fragile, qui peut être facilement perturbé par des facteurs aussi bien internes qu'externes. Nous avons vu que les déficiences physiologiques faisaient partie de ces facteurs. Il en existe d'autres, que Hume analyse minutieusement dans son essai. Nous les examinerons dans la section suivante.

3.5.1.4 Les vertus du critique idéal

Selon Hume, le bon critique doit être doté d'un « sens robuste, uni à un sentiment délicat, amélioré par la pratique, perfectionné par l'habitude de comparer, et purgé de tout préjugé »[257]. Sans parler de déficiences telles que le daltonisme, l'état physiologique général des individus ne jouit pas toujours du même degré de raffinement : le grain de nos expériences peut être plus ou moins fin selon notre constitution naturelle. Hume illustre cette thèse par le fameux épisode tiré du *Don Quichotte* de Cervantès, qui confronte plusieurs amateurs de vin, afin de montrer que certaines personnes possèdent *naturellement* des qualités qui leur permettent de déceler des différences que d'autres ne perçoivent pas :

---

[257] Hume [1999, p. 276].

> Ce n'est pas à tort, dit Sancho au chevalier au grand nez, que je prétends avoir du jugement en matière de vin ; c'est une qualité héréditaire dans notre famille. Deux parents à moi furent une fois appelés à donner leur opinion au sujet d'un fût de vin, qu'on supposait excellent en raison de son âge et de la qualité de son cru. Le premier le goûte, le considère et après mûre réflexion déclare que le vin est bon, mais avec un petit goût de cuir qu'il y perçoit. Le second, après avoir pris les mêmes précautions, rend aussi un verdict favorable, mais faisant la réserve d'un certain goût de fer qu'il pouvait aisément distinguer. Vous n'imaginez pas comme ils furent moqués pour leur jugement. Mais quels furent à la fin les rieurs ? En vidant le fût, on découvrit au fond une vieille clé attachée à une lanière de cuir [Hume, 1999, p. 271].

Avant de parler du rôle que joue une sensibilité aux différences les plus fines dans l'appréciation esthétique, quelques remarques s'imposent sur l'usage que fait Hume de ce passage du *Don Quichotte*. Tout d'abord, cet exemple ne démontre pas que le jugement des ancêtres de Sancho était parfaitement fiable : en effet, ils n'ont perçu chacun qu'une des deux saveurs subtiles mêlées à celle du vin. Ce ne sont donc, en somme, que des demi-experts[258]. De plus, à bien y regarder, la découverte de la clé attachée à une lanière de cuir ne fait que confirmer le jugement empirique des deux juges (le vin a un goût de cuir ou de fer), mais non pas leur verdict œnologique (le vin aurait été meilleur sans ce goût de cuir ou de fer)[259]. Comme le dit Schaeffer :

> [...] l'évaluation « Ce vin serait parfait s'il n'avait un léger goût de fer (de cuir) » ne découle pas logiquement du jugement de fait « Ce vin a un goût de fer (ou de cuir) », car un léger arrière-goût de fer ou de

[258] Genette [1997, p. 73].
[259] Genette [1997, p. 73-77].

> cuir pourrait tout aussi bien être considéré comme gustativement *agréable* par tel ou tel buveur de vin [Shaeffer, 1996 p. 131].

En d'autres termes, la sensibilité délicate des parents de Sancho leur permet (et encore, dans une certaine mesure seulement) de distinguer des qualités gustatives du vin que d'autres ne perçoivent pas, mais cette sensibilité plus fine que la moyenne ne garantit en aucun cas la qualité de leur verdict œnologique. Dès lors, faut-il en tirer la conclusion que l'exemple utilisé par Hume est totalement inutile ? Pas forcément. On peut admettre que la simple présence d'une propriété gustative particulière (qu'il s'agisse d'un goût de fer, de cuir ou de banane) ne suffit pas pour conclure à la présence d'une valeur œnologique particulière et considérer que, dans la mesure où la valeur œnologique dépend des propriétés perceptives naturelles du vin, une discrimination fine au niveau de ces propriétés naturelles confère une garantie plus solide au jugement du locuteur concerné. Le même type de raisonnement s'applique à l'appréciation esthétique : une sensibilité fine aux propriétés perceptives naturelles des choses est la condition d'un jugement esthétique plus sûr, car les propriétés esthétiques dépendent des propriétés perceptives naturelles[260].

Une sensibilité délicate permet donc de faire plus de différences, de percevoir des qualités plus subtiles dans les choses. Pensons par exemple aux *Variations Goldberg* de Bach : pour les apprécier, il faut certainement être sensible aux moindres variations de la mélodie, du rythme, de l'harmonie des notes, faute de quoi on en retirera un sentiment de répétition et de monotonie, les variations ne se distinguant pas de façon frappante, au premier abord, du thème. C'est ce qui fait qu'une sensibilité grossière donne l'impression que toutes les variations se répètent, alors qu'une

[260] Cette thèse sera défendue de façon détaillée dans le chap. 4.

sensibilité délicate permettra de prendre plaisir aux moindres changements. Saisir des différences fines fait partie intégrante du plaisir que procure la compréhension d'une œuvre. C'est d'ailleurs une caractéristique que l'on retrouve dans tous les arts sériels[261]. Songeons notamment aux séries d'annonciation de la peinture renaissante ou aux séries de statuettes africaines. Le problème, c'est que cette sensibilité délicate semble être un don *naturel*. Autrement dit, si on ne la possède pas, n'est-on pas condamné à ne jamais accéder aux plaisirs esthétiques qu'une telle sensibilité permet d'éprouver ? N'est-on pas condamné à devoir accepter le jugement de goût des personnes les plus délicates, sans jamais nous-mêmes ressentir les choses comme elles le ressentent ? D'après Hume, il n'en est rien. Le bon critique n'est pas qu'une personne naturellement bien disposée sur le plan de la sensibilité esthétique ; c'est également une personne entraînée et cultivée.

Une sensibilité délicate est une disposition naturelle qui peut être éduquée, c'est-à-dire améliorée par la pratique. Cette dernière permet d'accroître notre connaissance et d'affiner le grain de notre sensibilité ; elle nous rend capables de percevoir des différences que nous ne percevions pas avant. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, l'idée que la sensibilité esthétique peut se développer est vraisemblablement une idée de sens commun. Reprenons l'exemple des *Variations Goldberg* : après plusieurs écoutes, l'impression de monotonie s'estompe et on devient plus à même de saisir les différences entre chaque variation, et d'éprouver du plaisir à faire ces distinctions. De même, on peut être très sensible à l'écoute de la musique classique et incapable de faire des distinctions fines dès qu'il s'agit de jazz, faute d'une pratique suffisante. On ne sait pas ce qu'il

[261] Pouivet [2003, p. 58].

faut écouter, car on ne fait pas assez de différences[262]. Comme le dit Hume :

> Quand des objets, de quelque espèce, s'offrent pour la première fois à l'œil ou à l'imagination, ils n'excitent d'abord qu'un sentiment obscur et confus ; et l'esprit n'est guère capable de se prononcer quant à leurs mérites et leurs défauts. [...] Mais laissez-lui le temps d'acquérir de l'expérience en ces objets, alors son sentiment gagne en finesse et en exactitude [Hume, 1999, p. 273][263].

La sensibilité peut donc être éduquée : une sensibilité qui n'est pas naturellement délicate peut le devenir par l'entraînement et la pratique. L'avantage d'une pratique étendue, c'est qu'elle donne la possibilité de faire des comparaisons qui affinent notre sensibilité et rendent notre jugement plus sûr. Dans la mesure où la beauté et la laideur sont relatives aux sentiments que nous éprouvons face à l'apparence des objets, nous classons les objets sur une échelle de valeurs en fonction du plaisir qu'ils nous ont permis d'éprouver. On compare les œuvres entre elles en fonction de leur impact sur notre sensibilité. Une expérience faible réduit donc les possibilités de comparaison. Face à une œuvre donnée, une personne dont l'expérience est limitée peut éprouver un sentiment de plaisir très

---

[262] Il faut aussi remarquer que la difficulté à apprécier certaines œuvres musicales, issues notamment du dodécaphonisme ou du free jazz, peut venir de ce qu'on ne perçoit au contraire *que* des différences : l'impossibilité de se référer à une mélodie unificatrice ou à un rythme métrique simple peut rendre l'appréciation esthétique particulièrement difficile. L'amateur éclairé dans ce cas est celui qui sait percevoir le motif derrière les différences et les ruptures ou plus prosaïquement celui qui est capable de supporter l'écoute prolongée de telles œuvres. Dans tous les cas, c'est encore une question d'entraînement.

[263] On peut voir dans cette idée l'écho d'une thèse déjà défendue par Hutcheson : « [...] l'habitude peut nous rendre capables d'étendre nos vues plus avant, et de recevoir des idées plus complexes de la beauté des corps, ou de l'harmonie des sons, en augmentant notre attention et la vivacité de notre perception », *in* Hutcheson [1991, p. 108]. Hutcheson précise cependant que l'entraînement ne créé pas le « sens naturel de la beauté », mais ne fait qu'accroître notre capacité à apprécier des beautés plus complexes. Il peut même arriver que l'habitude émousse ce sens de la beauté, par exemple en finissant par nous rendre insensibles à la beauté quotidienne d'une journée ensoleillée.

fort, alors qu'une personne dont l'expérience est plus étendue jugera cette œuvre mineure, non pas parce qu'elle ne lui procure aucun plaisir, mais parce qu'il est moindre comparé à celui que procurent d'autres œuvres. C'est ainsi parfois que les critiques aguerris considèrent avec mépris les enthousiasmes esthétiques des néophytes. Le rôle accordée à une sensibilité perfectible pour rendre compte de la normativité du jugement esthétique est également conforme à notre intuition selon laquelle notre goût s'affine avec l'âge et que les préférences esthétiques de nos jeunes années étaient parfois bien ridicules, pour ne pas dire atroces.

Pour s'exercer correctement, la sensibilité du bon juge doit également être dénuée de préjugés. En matière de goût, le préjugé est souvent culturel : il consiste en préventions qui nous empêchent d'apprécier certains types d'œuvres culturellement éloignées de nous. Ainsi, les Anglais victoriens ont été horrifiés la première fois qu'ils ont vu des œuvres d'art indiennes traditionnelles, comme le bronze Chola de la déesse Parvati ou les peintures miniatures du Rajasthan : ils leur reprochaient un manque de réalisme, l'absence de perspective et leur trop grande volupté[264]. Il est clair que les Anglais jugeaient alors indûment l'art indien selon les normes de l'art européen, en particulier, dans le cas de la sculpture, selon les normes de la statuaire grecque et renaissante. Mais dès lors que l'on s'avise que la fonction de l'art n'est pas nécessairement l'imitation réaliste de la nature, il devient possible d'apprécier des œuvres qui apparaissaient au premier abord comme repoussantes d'un point de vue esthétique. Cela suppose notamment de tenir compte des intentions qui ont présidé à la production de ces œuvres. Le même problème s'est posé lors de la découverte de l'art africain par des Européens armés des mêmes anticipations culturelles inadéquates : on a reproché aux artistes africains un savoir-faire artistique primitif, car incapable de

[264] Ramachandran [2003 / 2005]. *Le cerveau, cet artiste*. tr. fr. A.-B. Damon. Paris, Eyrolles., p. 56-58.

rendre fidèlement l'anatomie humaine. La difficulté alors n'est pas seulement de se défaire de ses préjugés esthétiques et artistiques, mais également adopter les anticipations culturelles nécessaires pour apprécier convenablement les œuvres. Il faut savoir à quoi servent ces objets, quelle est leur signification pour ceux qui les ont faites et qui les utilisent : tel masque, par exemple, n'a pas pour but de représenter la belle apparence du corps humain, mais de rendre présent un esprit. Pour apprécier correctement le masque pour ce qu'il est, il faut un certain bagage culturel. Il y a donc des préjugés adéquats, ceux qui sont nécessaires à la compréhension d'une œuvre : ils sont ce que Stéphan appelle des « anticipations pertinentes »[265]. Hume donne l'exemple de la critique d'une œuvre littéraire :

> Quant au critique d'une autre époque ou d'une nation différente, qui vient à lire ce discours, il doit avoir sous les yeux toutes ces circonstances et se remettre dans la même situation que l'auditoire, s'il veut se former un jugement vrai de l'œuvre [Hume, 1757, p. 273].

Hume en appel donc à un *principe d'empathie* qui permettrait d'éprouver un sentiment juste face à une œuvre produite dans un contexte qui n'est pas le nôtre[266]. Le principe d'empathie humien se rapproche du contextualisme esthétique. Défendre cette thèse revient à insister sur le fait suivant :

> Les œuvres d'art sont essentiellement des objets incorporés dans l'histoire ; elles n'ont jamais un statut d'art, des propriétés esthétiques manifestes, des significations artistiques définies, une identité ontologique déterminée, en dehors ou indépendamment

---

[265] Stéphan [1988, p. 329].

[266] Hume fixe des limites morales à ce principe d'empathie. Cette limitation du principe d'empathie relève de ce que Gendler appelle la « résistance imaginative morale » *in* Gendler [2000]. « The Puzzle of Imaginative Resistance ». *The Journal of Philosophy*. Vol. XCVII, n° 2, 2000.

> d'un contexte génétique. Ce contexte en font les œuvres d'art qu'elles sont[267].

C'est une thèse que nous serons amenés à défendre plus en détails lorsque nous décrirons les relations de dépendance ontologique des propriétés esthétiques dans le prochain chapitre. Il suffit pour le moment de retenir l'idée qu'apprécier correctement une œuvre d'art implique que notre jugement soit imprégné par un arrière-plan culturel et historique particulier, celui qui correspond au contexte de production de l'œuvre, sans quoi nous risquons de trouver laid ce qui est beau et inversement. En termes humiens, on dira que nous risquons d'éprouver un sentiment négatif, si l'on ne tient pas compte des conditions dans lesquelles l'œuvre a été produite, alors qu'il est possible d'éprouver un sentiment positif en tenant compte de ces conditions. Le bon juge est celui qui sait ajuster sa sensibilité à ses connaissances de façon à ne jamais manquer les occasions d'éprouver le plus de plaisir esthétique. La capacité à ajuster ses connaissances en fonction de l'œuvre à apprécier est ce que Hume appelle le « bon sens », ce qui revient à dire que la raison est également nécessaire pour pouvoir porter un jugement esthétique approprié. C'est dire si on est loin, ici, de la conception kantienne du jugement de goût comme jugement pur et sans concept.

La légitimité de certains jugements esthétiques provient donc des qualités sensibles et intellectuelles possédées par ceux qui produisent ces jugements. Les critiques idéaux incarnent la normativité esthétique. Comme le dit Hume, « le verdict commun de tels juges, où qu'on les trouve, forme la véritable règle du goût et du beau »[268]. L'idée que le jugement esthétique requiert une certaine sensibilité et certaines connaissances pour être correct est

---

[267] Levinson [2005]. « Le contextualisme esthétique ». *in* Cometti, Morizot et Pouivet [2005], p. 451.
[268] Hume [1757, p. 277].

certainement acceptable. De ce point de vue, la psychologie esthétique défendue est certainement plus réaliste que celle qui est avancée par les théories de l'attitude esthétique. De même, l'idée que notre sensibilité peut être entravée par certains défauts et préjugés est importante, et le réaliste esthétique lui-même doit en tenir compte, notamment s'il veut rendre compte des désaccords en esthétique. Mais dans la perspective de Hume, la normativité attribuée à une sensibilité excellente ne provient pas de sa capacité à nous faire saisir des propriétés esthétiques réelles. Un tel normativisme antiréaliste soulève plusieurs difficultés.

3.5.1.5 Difficultés, paradoxes, objections

Tout d'abord, il y a un point qui n'est pas clair dans la théorie de Hume, c'est le critère de la normativité esthétique : est-ce la convergence du jugement esthétique de la plupart des êtres humains sur le long terme ou la convergence du jugement esthétique des meilleurs juges ? Dans le premier cas, il se trouve simplement que certaines qualités plaisent globalement à tous les hommes : cela ne signifie pas vraiment qu'il y aurait des jugements esthétiques objectifs, du moins pas au sens où on l'entend habituellement. Il n'y aurait pas un jugement esthétique *correct*, mais simplement des jugements individuels qui finissent *naturellement* par converger. Une telle thèse est suggérée plusieurs fois par Hume, notamment quant il dit ceci :

> Certaines formes ou qualités particulières, de par la structure primitive de notre constitution interne, sont faites pour plaire et d'autres pour déplaire ; et s'il arrive qu'elles manquent leur effet, cela vient d'un défaut ou d'une imperfection manifeste dans l'organe [Hume 1999, p. 270].

Hume propose ici une esthétique *naturaliste* : la beauté n'existe pas en tant que propriété indépendante et objective, c'est seulement le nom que l'on donne à un plaisir que tout être humain normalement constitué ressent naturellement face à certaines propriétés non esthétiques des choses. La disposition à apprécier ces propriétés présuppose une nature biologique humaine commune, qui apparaît comme le fondement ultime de la valeur esthétique. Mais le plaisir naturellement ressenti face à ces propriétés n'exige qu'une condition physiologique *normale* et non le développement d'une sensibilité délicate et érudite – sinon ce n'est plus un plaisir lié uniquement à « la structure primitive de notre constitution interne ». Pour donner plus de poids à la thèse de Hume, on pourrait défendre, en faisant un peu de psychologie évolutionniste, que l'évolution biologique des êtres humains les a rendus sensibles à certaines propriétés dans les choses, au point d'en ressentir un sentiment de plaisir particulier, qui a nécessité l'invention de tout un vocabulaire nouveau pour être exprimé[269]. Mais cette idée est problématique : pourquoi les êtres humains ressentiraient-ils naturellement du plaisir pour des propriétés qui ne jouent aucun rôle pour la survie ? Du point de vue de l'évolution, on peut expliquer pourquoi les êtres humains éprouvent du dégoût à boire de l'urine et éprouvent du plaisir à manger du saumon : de tels sentiments nous permettent de fuir ce qui est impropre à la survie et d'être sensibles à ce qui, au contraire, augmente nos chances de survie. Mais une explication évolutionniste convaincante du sentiment de plaisir esthétique reste à trouver. Nous examinerons quelques tentatives en ce sens dans la section suivante ; cependant il est clair qu'elles pourront difficilement se réclamer d'une esthétique de l'expertise.

Le deuxième critère de la normativité esthétique proposé par Hume, la convergence des verdicts des critiques idéaux, implique que

---

[269] Pour une telle interprétation de la thèse de Hume, voir Zangwill [2001, chap.9].

l'objectivité est constituée par ce qui plaît à une sensibilité excellente, et pas seulement « normale ». Dans ce cas, l'idée de Hume semble être que ces deux types de normativité sont en fait convergents : ce qui finit par plaire à la plupart des hommes après un temps suffisamment long, une fois les préventions et l'ignorance levées, est ce qui plaît immédiatement aux sensibilités les plus délicates. Mais cette thèse reste ambiguë : Hume semble parfois dire que le passage du temps opère un tri qui *révèle* les grandes œuvres, en balayant les obstacles qui empêchaient notre sensibilité d'éprouver le plaisir que leurs qualités peuvent procurer. Dans ce cas, on voit bien en quoi une sensibilité plus délicate est plus fiable qu'une sensibilité ordinaire : elle permet de repérer les œuvres qui procureront le plus de plaisir à condition d'adopter les bonnes conditions d'observation. Cela donne une raison de suivre le jugement des critiques idéaux : les œuvres qu'ils approuvent sont celles qui procurent le plus de satisfaction. Cela vaut donc la peine d'adopter les conditions dans lesquelles eux-mêmes jugent les œuvres. Cette thèse a l'avantage d'expliquer pourquoi les qualités des bons juges sont des qualités : elles maximisent nos chances d'éprouver de la satisfaction. Cependant, Hume semble également parfois dire que les chefs d'œuvre sont les œuvres qui ont plu tout de suite au plus grand nombre et qui plaisent toujours à la plupart des hommes : ce ne sont donc pas des œuvres qui ont été révélées par le tri de l'histoire, mais des œuvres qui ont *résisté* au test du temps. Hume donne notamment l'exemple d'Homère. Plus généralement, ce sont des œuvres qui « parlent » à notre nature biologique humaine de façon universelle, malgré les particularismes des cultures et des époques. Or, dans ce cas, on voit moins à quoi sert une sensibilité délicate, puisque que les qualités des grandes œuvres plaisent naturellement à la plupart des hommes, quelle que soit la délicatesse de leur sensibilité. Pour le dire autrement, on n'identifie pas les bons juges au fait qu'ils apprécient

les chefs d'œuvre établis, puisqu'il s'agit par définition d'œuvres reconnues par tous : on attend davantage du critique idéal qu'il sache attirer notre attention sur des œuvres négligées ou difficiles, ou même qu'il pointe les défauts esthétiques d'œuvres pourtant universellement reconnues[270].

Une solution, proposée par Levinson, consisterait à dire que certaines des œuvres que l'on considère comme des chefs d'œuvre s'imposent d'elles-mêmes, car la concordance immédiate entre leurs qualités et notre constitution naturelle conduit la plupart des hommes à éprouver de la satisfaction lorsqu'ils les contemplent. Les bons juges jouent un rôle important *ensuite*, car ils sont capables d'utiliser cette satisfaction comme une sorte d'*indicateur* ou d'*étalon* permettant d'évaluer d'autres œuvres qui exigent une sensibilité plus élaborée[271]. Autrement dit, les bons juges transposeraient le plaisir éprouvé face à des œuvres ne demandant qu'une sensibilité humaine normale à des œuvres exigeant, pour être appréciées, une sensibilité plus fine. Les premières résistent au passage du temps, les secondes sont découvertes par les bons critiques et finissent par être révélées à tous sur le long terme. Que cette interprétation soit correcte ou non, cela semble être le seul moyen de faire converger les deux sources de normativité du jugement esthétique repérées par Hume. Le problème, c'est que cela suppose de comparer, non pas les œuvres entre elles, mais le sentiment qu'elles nous font éprouver, ce qui suppose un sentiment spécifiquement esthétique, dont l'existence même est incertaine.

Un autre paradoxe de la position de Hume est de mettre en avant des qualités (sensibilité fine, expérience, comparaisons, absence de préjugés, connaissances, bon sens) qui sont typiquement

---

[270] Wieand [2003]. « Hume's Real Problem ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 61, N° 4, Fall 2003.
[271] Levinson [2002]. « Hume's Standard Of Taste : The Real Problem ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 60, N° 3, 2002.

associés à des vertus d'objectivité, c'est-à-dire à la capacité d'appréhender correctement les choses telles qu'elles sont. Mais ce n'est pas vraiment le rôle qu'elles remplissent dans le cas du jugement esthétique. Normalement, nous identifions un bon jugement comme un jugement capable de saisir correctement un état de choses ou un fait. Ce n'est qu'ensuite que nous déterminons les vertus qui permettent à un jugement d'être bon (l'absence de préjugés, par exemple) ou, plus précisément, les vertus du bon jugement sont définies *analytiquement* comme les qualités qui permettent un accès objectif aux faits ou à la réalité. Mais Hume propose le contraire concernant le jugement esthétique : il expose un ensemble de vertus, puis indique ensuite que ceux qui les possèdent produisent des jugements valables. Mais comment peut-on savoir qu'il s'agit de vertus du jugement esthétique avant de savoir ce qui fait un bon jugement esthétique ? Cette question soulève le problème du cercle vicieux que plusieurs auteurs ont repéré dans le raisonnement de Hume[272]. On peut reformuler ce raisonnement de la façon suivante :

> (1) Ce qui est valable esthétiquement est ce qui est approuvé par les bons juges ;
> (2) les bons juges sont ceux qui possèdent les qualités requises ;
> (3) les critiques qui possèdent les qualités requises sont ceux qui approuvent ce qui est valable esthétiquement.

Bien que logiquement valide, ce raisonnement est circulaire, puisque la conclusion nous renvoie à la première prémisse. Le problème évidemment, c'est que l'on n'explique pas ce qui était à expliquer : qu'est-ce qui fait que le plaisir ressenti par les bons juges est un guide

[272] Sur ce point, nous suivons Zangwill [2001, p. 164].

fiable de ce qui est esthétiquement valable ? En d'autres termes, qu'est-ce qui fait que leur satisfaction peut prétendre incarner la norme du jugement esthétique ? Une façon de sortir de du cercle est de montrer que certaines des qualités des bons juges ne sont pas requises seulement pour approuver ce qui est valable esthétiquement : c'est le cas de la délicatesse, du bon sens et de l'absence de préjugés, qui sont également considérés comme des qualités pour le jugement de connaissance ou le jugement moral. Dans ce cas, le cercle vicieux est certes brisé, mais cela ne règle pas notre difficulté : pourquoi ces qualités du jugement en général seraient des qualités du jugement esthétique en particulier ? Ne faut-il pas avoir déjà une idée de ce en quoi consiste un bon jugement esthétique ? Autrement dit, ne faut-il pas *déjà* supposer que certains jugements esthétiques sont meilleurs que d'autres, dans la mesure où ils représentent les qualités esthétiques que possèdent *vraiment* les choses ? Le réaliste semble décidément mieux placé que l'antiréaliste humien pour expliquer en quoi consiste la normativité du jugement esthétique.

Dans la mesure où il cherche à préserver une forme d'objectivité esthétique, sans admettre qu'elle dépend de faits esthétiques, il ne semble pas que Hume ait les moyens de clarifier davantage les difficultés que nous avons soulevées. Elles ne sont que le reflet d'une position difficile, sinon impossible, à défendre. En poussant jusqu'au bout l'interprétation que nous proposons ici, il semble que la conception de la normativité esthétique défendue par Hume s'apparente à une forme de cohérentisme : ce qui justifie que l'on qualifie quelque chose de beau, lorsque l'on possède les caractéristiques du bon juge, c'est le plaisir qu'on en retire, et ce qui justifie ce plaisir, en dernière instance, c'est qu'il s'agit du même type de plaisir que celui déjà ressenti par la même personne face à d'autres objets ou par une autre personne appartenant au même

type. Autrement dit, l'occurrence d'un plaisir ressenti face à un nouvel objet O^n doit s'accorder avec les occurrences de plaisir ressenti face à des objets O^1, O^2, O^3, etc., par une personne du même type, pour pouvoir être considérée comme justifiée ou appropriée. Mais de l'aveu de Hume lui-même, ce plaisir n'indique aucune propriété esthétique objective au-delà du sentiment ressenti. La normativité esthétique est donc uniquement fondée sur un système de jugements cohérents entre eux, sans qu'il soit nécessaire de faire référence à des faits extérieurs aux jugements. Or la cohérence d'un système de jugements n'est nullement suffisante pour garantir que ces jugements soient justifiés, en un sens robuste du terme. La théorie de Hume telle que nous l'interprétons ici rencontre une objection bien connue de ceux qui défendent une théorie cohérentiste de la vérité. Selon la formulation que donne Pascal Engel de cette objection : « deux ensembles maximalement cohérents (non contradictoires) de croyances peuvent exister, bien que l'un ne contienne que des croyances fausses »[273]. S'agissant de la conception humienne de la normativité esthétique, cela signifie qu'un système de jugements esthétiques concurrent à celui des bons juges, mais maximalement cohérent (les jugements constituant ce système ne se contredisent pas les uns les autres), pourrait également faire l'affaire : par exemple, celui dans lequel la norme du goût serait constituée par les verdicts convergents des sensibilités les plus grossières. Une telle sensibilité garantirait une grande satisfaction esthétique avec le minimum d'efforts, en permettant de se consacrer aux œuvres les moins exigeantes et les plus faciles d'accès. Mais une telle conséquence est contre-intuitive : nous pouvons avoir le

[273] Engel [2000]. « Philosophie de la connaissance », *in* P. Engel (dir.) [2000]. *Précis de philosophie analytique*. Paris, Presses Universitaires de France, p. 74. Voir également Russell [1989, p. 146].

sentiment que les deux types de sensibilité ne se valent pas[274]. Selon Levinson, c'est bien là que se situe le « vrai problème » de la théorie esthétique proposée par Hume, du moins pour un lecteur moderne de l'Essai[275] :

> La charge principale pour un défenseur de la solution humienne au problème du goût est de donc de montrer de manière non circulaire, et sans s'appuyer sur des prémisses douteuses, pour quel motif rationnel une personne, qui n'est pas un critique idéal, devrait chercher [...] à substituer l'ensemble des objets artistiques qui lui procurent du plaisir ou qui provoquent son approbation à quelque autre ensemble qui est approuvé par, et qui procure du plaisir à, un type de personne qu'elle n'est pas. C'est-à-dire, un tel défenseur doit aborder ce que j'appelle le vrai problème de la solution de Hume [Levinson, 2002, p. 230].

Il semble que ce problème n'ait pas réellement de solution dans un cadre ontologique n'admettant pas de faits esthétiques. Pourquoi, si je ne suis pas un bon juge, devrais-je me soucier d'aligner mon goût sur celui des bons juges, alors que l'exercice de mon (mauvais) goût me procure de grandes satisfactions esthétiques ? La distinction ne peut pas se faire sur la seule base du plaisir ressenti, sous peine de rencontrer l'objection des systèmes concurrents[276]. La seule façon de conférer un caractère normatif à cette distinction est de la faire reposer sur les propriétés des objets de prédilection des deux types de

---

[274] Comme nous l'avons déjà indiqué au chapitre 2, il n'est pas sûr que ce type d'intuition soit partagé par tous. Néanmoins, l'idée qu'il existe des sensibilités plus ou moins délicates ne paraît pas franchement absurde. C'est tout le sens de la parabole du Don Quichotte citée par Hume.

[275] Levinson [2003]. « The Real Problem Sustained : Reply to Wieand ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 61, N° 4, Fall 2003.

[276] Cette difficulté est du même type que celle que rencontrent les utilitaristes hédonistes lorsqu'ils tentent de comparer plaisirs inférieurs et plaisirs supérieurs afin de calculer la somme globale de bien-être que tend à produire une action donnée. Sur ce sujet, voir notamment Mill [1863 / 1998]. *L'Utilitarisme*. tr. franç. C. Audard et P. Thierry. Paris, Presses Universitaires de France.

sensibilité ; autrement dit elle ne peut se justifier qu'en identifiant les différences de valeur esthétique réelle de ces objets. La hiérarchie que tente d'établir Hume entre nos jugements esthétiques ne peut vraiment être justifiée, semble-t-il, que par le recours à l'idée d'une connaissance esthétique objective qui saisisse quelque chose *au-delà* du sentiment de satisfaction l'observateur. Par conséquent, il paraît impossible de défendre la thèse d'une forme d'objectivité esthétique, sans payer le prix métaphysique du réalisme.

3.5.2 Esthétique et psychologie évolutionniste

3.5.2.1 Le projet de la psychologie évolutionniste

Dans cette section, nous étudierons une tentative pour améliorer le type de théorie esthétique initiée par Hume, à partir des informations que nous fournit la psychologie évolutionniste. Le projet de la psychologie évolutionniste est de comprendre la vie psychologique et culturelle des êtres humains, considérés en tant que membres d'une espèce biologique ayant évolué sous la contrainte de la sélection naturelle et porteuse d'un héritage génétique spécifique. On considère actuellement que l'espèce humaine possède une nature biologique et psychologique qui s'est stabilisée il y a environ 10 000 ans : il se pourrait que nos préférences esthétiques soient complètement explicables dans les termes de cette nature lentement façonnée par l'évolution. Dans le cadre plus général de la théorie de l'évolution, on considère que les caractéristiques de toutes les espèces animales s'expliquent par leur rôle dans l'adaptation et la survie de ces espèces. L'homme ne fait pas exception à cette règle : chaque aspect physique de l'organisme humain est susceptible de subir l'influence du processus de l'évolution naturelle et sera donc expliqué le plus précisément possible par le rôle qu'il a joué dans la capacité

adaptative des êtres humains. Par exemple, la nature de notre système immunitaire, la fonction du foie, les caractéristiques de la vision binoculaire ou encore la fonction de la station debout sont toutes considérées comme le résultat de la pression adaptative sur notre organisme. La psychologie évolutionniste ne fait qu'étendre cette approche au fonctionnement de l'esprit humain[277]. Dans ce cas, on considérera nos capacités mentales, nos désirs, nos inclinations et même certaines de nos croyances comme les résultats de mécanismes d'adaptation développés au cours de notre histoire naturelle. Dans une perspective naturaliste, l'intérêt d'une telle approche est qu'elle permet de considérer l'architecture cognitive de l'esprit humain comme le produit de capacités biologiques qui ont évolué de façon naturelle. *In fine*, ces capacités biologiques sont réductibles à des évènements physiques situés dans l'organisme, en particulier dans le cerveau.

Au premier abord, la capacité à détecter des propriétés esthétiques semble ne représenter aucun avantage adaptatif. Comme le fait remarquer Nef :

> [...] le beau ne semble rien représenter de vital dans une situation de survie. Il semble à première qu'il faut d'abord assurer cette survie pour allouer ensuite du temps et des ressources à des préoccupations esthétiques [Nef, 2006, p. 241].

La stratégie explicative adoptée par les psychologues évolutionnistes (et défendue notamment par Nef) consiste donc à décrire cette capacité comme le produit dérivé d'une ou de plusieurs capacités biologiques adaptatives. Du point de vue ontologique, la conséquence de cette explication est que les propriétés esthétiques n'existent pas réellement : il n'y a que des propriétés naturelles que l'évolution a

---

[277] Dutton [2003]. « Aesthetics and Evolutionary Psychology ». *in* Levinson [2003a].

rendues saillantes pour notre espèce en vertu de leur valeur adaptative et non en vertu de leur valeur esthétique. Dès lors, on peut se poser deux questions : premièrement, ce type de réduction naturaliste permet-il d'expliquer de façon satisfaisante en quoi consistent l'expérience et le jugement esthétiques ? Deuxièmement, si ces explications sont insuffisantes, est-ce que cela signifie qu'une ontologie esthétique réaliste est incompatible avec les données de la psychologie évolutionniste ? Nous tenterons de montrer qu'il faut répondre par la négative à ces deux questions.

3.5.2.3 Satisfaction esthétique et capacité de groupement

La première hypothèse évolutionniste que nous allons examiner a été proposée par Ramachandran. Sa thèse est que la capacité à ressentir de la satisfaction esthétique dépend de capacités biologiques qui ont évolué pour nous permettre d'organiser cognitivement le monde lors de la perception[278]. La fonction de ces capacités est précisément de rendre saillantes certaines propriétés naturelles. Pour le comprendre, nous pouvons examiner l'une de ces capacités, la *loi de groupement*, un exemple de ce que Ramachandran appelle les « lois de neuroesthétique »[279]. Cette loi désigne la capacité à regrouper des entités visuelles disparates afin de les percevoir en tant que quelque chose d'unifié. Avec la loi de groupement, il s'agit, en d'autres termes, de résoudre une « énigme perceptuelle »[280]. Comment passe-t-on de la description de cette loi à une explication de l'expérience esthétique ? Le raisonnement de Ramachandran peut être résumé de la façon suivante : (1) Notre espèce est dotée d'une

---

[278] Ramachandran [2005, chap. 4]. Nous suivons en partie la reconstruction de l'argument de Ramachandran donnée par Zeimbekis [2006, p. 26-31].
[279] Ramachandran [2005, p. 75].
[280] Ramachandran [2005, p. 63].

capacité de groupement qui nous permet de rechercher, de saisir et de reconnaître des formes significatives parmi les données autrement désorganisées de l'expérience visuelle. (2) Cette capacité est le produit de la sélection naturelle, car elle favorise la survie, notamment en nous permettant de détecter le camouflage naturel et de repérer les proies et les prédateurs. (3) Cette capacité consiste en certains évènements physiques qui ont lieu dans le cerveau. (4) Les formes de certains objets activent la capacité de groupement. (5) Quand la capacité est activée et que nous accomplissons une tâche de groupement, nous éprouvons une forme de satisfaction cognitive. (6) Cette satisfaction est le plaisir esthétique. Ramachandran ne s'intéresse pas aux problèmes d'ontologie des propriétés, mais en suivant son raisonnement, l'antiréaliste pourrait en tirer la conclusion suivante : (7) une ontologie postulant les propriétés esthétiques en plus des propriétés naturelles est donc inutile, puisque l'on peut expliquer l'expérience esthétique sans faire référence aux propriétés esthétiques. Pour séduisante et économique qu'elle puisse paraitre, cette théorie pose plusieurs difficultés.

Premièrement, il semble que Ramachandran souscrive implicitement à une conception du plaisir esthétique qui en fait un état mental spécifique, reconnaissable par introspection. En effet, comme nous le verrons en formulant la deuxième objection, le recours au concept de plaisir spécifiquement esthétique semble être le seul moyen de distinguer l'activation de la capacité de groupement qui donne lieu à un jugement esthétique de l'activation de cette capacité lorsqu'elle donne lieu à un jugement perceptif ordinaire. Or, nous avons montré au début de ce chapitre que l'idée d'un plaisir spécifiquement esthétique était difficilement défendable. Le caractère propre de l'esthétique semble se définir plus facilement par rapport aux propriétés que par rapport à une phénoménologie particulière.

Deuxièmement, comment justifier le passage de l'étape (5) à l'étape (6) du raisonnement ? Puisque la capacité de groupement et la satisfaction cognitive qu'elle génère sont des mécanismes qui fonctionnent lors de la perception ordinaire, on devrait parler de plaisir esthétique à chaque fois que cette capacité est activée. Or, nous pouvons vraisemblablement accomplir une tâche de groupement sans être tenté d'attribuer des propriétés esthétiques à l'objet qui suscite l'activation de cette capacité. Dans ce cas, la satisfaction générée est cognitive, mais elle n'est pas esthétique. Par conséquent, le groupement n'est pas identique à une forme de satisfaction esthétique. Le réaliste peut admettre que l'activation de cette capacité soit nécessaire pour appréhender les propriétés esthétiques des choses, mais en aucun cas il ne peut considérer qu'elle soit suffisante : il est possible, par exemple, que les propriétés esthétiques dépendent des propriétés naturelles rendues saillantes par le groupement, mais qu'elles n'y soient pas réductibles. En ce sens, une théorie ontologique des propriétés esthétiques n'est pas nécessairement incompatible avec une explication naturaliste des capacités qui jouent un rôle dans la perception de ces propriétés. Ce point est important, puisqu'une théorie esthétique totalement incompatible avec nos meilleures théories scientifiques serait peu plausible.

Troisièmement, si l'hypothèse de Ramachandran était suffisante, on devrait prédire que *toutes* les œuvres d'art procurent une satisfaction esthétique. Cette objection est proche de l'objection précédente : cette dernière montrait que l'hypothèse de Ramachandran ne permettait pas de distinguer les cas de perception ordinaire des cas d'appréciation esthétique. Notre nouvelle objection consiste à montrer que son hypothèse ne permet pas de distinguer les cas où nous attribuons une valeur esthétique positive, des cas où nous attribuons une valeur esthétique négative. En effet, on peut faire

l'hypothèse que toutes les œuvres d'art suscitent l'activation de la capacité de groupement : dès lors, toutes les œuvres d'art devraient être perçues de façon satisfaisante et recevoir une attribution esthétique positive. Or ce n'est pas le cas. Par conséquent, l'hypothèse de Ramachandran est insuffisante. Afin de répondre à cette objection, le naturaliste peut proposer une nouvelle hypothèse : les œuvres d'art auxquelles on attribue une valeur esthétique positive sont celles qui n'entravent pas la satisfaction produite par l'activation de la capacité de groupement, tandis que les œuvres d'art auxquelles on attribue une valeur esthétique négative sont celles qui entravent la satisfaction liée à l'activation de cette capacité. Par exemple, tandis que *tous* les portraits cubistes activent la capacité de groupement et procurent une satisfaction cognitive lorsque nous réussissons à organiser les données visuelles présentes sur la toile, certains de ces portraits empêchent de profiter pleinement de cette satisfaction. La raison pour laquelle certains portraits cubistes ne procurent pas une satisfaction complète est que certaines de leurs propriétés contredisent l'activation d'autres modules cognitifs. Parmi ces autres modules, on peut penser, dans le cas d'un portrait cubiste, à la capacité de reconnaissance faciale. Autrement dit, ces portraits seraient tellement bizarres que l'organisation visuelle obtenue par l'activation du module de groupement serait infirmée par les informations provenant d'une autre capacité cognitive. Le problème, c'est que lorsque nous trouvons qu'un portrait cubiste n'est pas satisfaisant, nous invoquons généralement des raisons esthétiques : le dessin est confus, l'expression manque de vivacité, l'utilisation de la méthode cubiste est mécanique et peut convaincante, etc. Or, si l'on suit Ramachadran, la raison pour laquelle nous n'apprécions pas ce portrait n'a rien d'esthétique, puisque la capacité qui conduit à la satisfaction esthétique a été activée dans ce cas également : l'insatisfaction ressentie est purement cognitive. Par conséquent,

selon cette théorie, les raisons esthétiques que nous avançons pour expliquer notre insatisfaction sont illusoires. Non seulement, une telle conséquence est difficile à accepter, mais elle résulte d'une pétition de principe[281]. En effet, la théorie naturaliste prétend dans un premier temps expliquer en quoi consiste réellement ce que nous appelons l'appréciation esthétique. Puis, dans un second temps, elle définit arbitrairement l'appréciation esthétique – ce qu'elle était censée expliquer – d'une façon qui convienne à ces résultats – par exemple, en neutralisant la possibilité d'une insatisfaction proprement esthétique. Par conséquent, une telle théorie ne peut être satisfaisante. Encore une fois, cela ne signifie pas que les mécanismes cognitifs étudiés par les sciences cognitives n'ont aucun intérêt pour une théorie réaliste des propriétés. Selon la version du réalisme que nous défendons, la connaissance esthétique n'a rien d'extraordinaire : il est vraisemblable qu'elle fasse intervenir les mêmes modules spécialisés que n'importe quel acte cognitif. Pour autant, elle ne se réduit pas au repérage de propriétés dotées de valeur adaptative : la preuve, c'est que certaines œuvres qui rendent possibles l'activation d'une capacité cognitive adaptative sont parfois jugées esthétiquement mauvaises, alors que certaines œuvres qui contredisent l'activation de cette même capacité sont parfois jugées esthétiquement réussies. Un artiste peut chercher aussi bien à flatter qu'à contrarier notre capacité de groupement, dans les deux cas, cela ne présage en rien de la valeur esthétique de son œuvre.

3.5.2.3 Beauté et symétrie

Une autre théorie courante pour expliquer la capacité esthétique en termes évolutionnistes consiste à faire valoir le lien qui existe entre les jugements de beauté à propos des corps humains et la

[281] Zeimbekis [2006, p. 30].

sélection du bon partenaire sexuel. Une telle théorie tire profit du fait que la beauté a souvent été définie comme une forme de symétrie ou d'harmonie formelle dans les propriétés manifestes des choses. En forçant un peu l'interprétation, on peut considérer la définition de Hutcheson – la beauté comme « uniformité dans la variété » – comme un exemple de ce type de définition formaliste de la beauté[282]. On sait désormais que la capacité à détecter des traits de symétrie possède un avantage adaptatif dans la mesure où elle permet de sélectionner le partenaire sexuel dont le patrimoine génétique est le plus propice à la survie de l'espèce[283]. Or, si l'on définit l'attribution de la beauté comme le repérage de traits de symétrie, on peut réduire le jugement esthétique à une faculté biologique ayant évolué afin que nous puissions détecter certaines propriétés de l'environnement naturel significatives du point de vue de l'évolution. Le problème avec cette théorie, c'est qu'elle repose sur une définition trop étroite de la beauté. Pour le dire rapidement, tout ce qui est symétrique n'est pas beau. Par exemple, la symétrie parfaite de certains immeubles peut être ennuyeuse et même écrasante. Nous dirions difficilement que de tels objets sont beaux. De plus, nous attribuons une grande valeur esthétique à des œuvres qui ne possèdent aucune propriété de symétrie manifeste ou même qui rejettent explicitement ce type de préoccupation formelle. C'est le cas en particulier du cubisme et de nombreuses œuvres d'art contemporaines. La capacité biologique à détecter la symétrie n'est pas nécessairement étrangère à la capacité esthétique : la deuxième pourrait être en partie un produit dérivé de la première, mais il paraît difficile d'identifier la beauté à la symétrie, puisque certaines œuvres peuvent être belles tout en frustrant notre capacité à repérer la symétrie.

---

[282] Hutcheson [1991, p. 62]
[283] Nef [2006, p. 242].

On pourrait penser qu'il y a un certain danger pour le réaliste à envisager l'hypothèse que l'appréciation esthétique soit en partie le produit dérivé de modules cognitifs dotés initialement d'une valeur adaptative. En effet, dans l'appréciation esthétique, ces modules ne remplissent apparemment plus les tâches pour lesquelles ils ont été sélectionnés par l'évolution. Nous pouvons très bien apprécier une œuvre qui ne satisfait pas la capacité de groupement ou ne pas aimer une œuvre qui satisfait la capacité de repérage de la symétrie. Est-ce que ce n'est pas une preuve que ces capacités sont *dysfonctionnelles* quand nous les utilisons pour apprécier esthétiquement les choses ? Si c'était le cas, on aurait une raison de ne pas se fier aux croyances produites par l'exercice de notre capacité esthétique : cette dernière ne serait en réalité que le symptôme d'un dysfonctionnement ponctuel de nos fonctions cognitives. Pour comprendre pourquoi ce n'est pas le cas, il peut être utile de faire une analogie avec les mathématiques[284]. Notre capacité à faire des mathématiques à un haut niveau d'abstraction n'est probablement pas le résultat direct de la pression adaptative exercée par l'environnement sur notre appareil cognitif. Par conséquent, cette capacité est également un produit dérivé de capacités initialement dédiées à des tâches cognitives adaptatives, mais qui sont désormais utilisées à d'autres fins. Cependant, l'idée selon laquelle les croyances produites par notre capacité à faire des mathématiques à un haut niveau ne seraient pas fiables, est une idée qui paraît peu plausible. Par conséquent, le fait, pour une capacité cognitive, d'être le produit dérivé de capacités adaptatives utilisées à d'autres fins, ne constitue pas une raison suffisante de jeter le doute sur cette capacité. En réalité, afin d'éviter ce type d'objections, il est sans doute préférable de décrire l'appréciation esthétique ou la capacité mathématique comme des fonctions mentales d'ordre supérieur, auxquelles ne font que

[284] Evans [2010]. *Natural Signs and Knowledge of God : A New Look at Theistic Arguments*. Oxford, Oxford University Press, p. 40.

contribuer les satisfactions cognitives de niveau inférieur que décrit la psychologie évolutionniste[285].

3.6. Bilan

Nous venons de passer en revue les principales stratégies antiréalistes en esthétique. Certaines de ces stratégies ne se préoccupent pas de trouver une solution à la normativité apparente du jugement esthétique. Cela concerne la théorie expressiviste, la théorie de l'erreur et les théories relativistes. On peut estimer que le simple fait de renoncer à rendre compte de cette normativité constitue en soi un problème. Par ailleurs, les théories qui adoptent cette stratégie fournissent des explications peu satisfaisantes du caractère prétendument illusoire de la normativité esthétique. Les théories qui tentent d'expliquer la normativité sans faire référence aux propriétés esthétiques sont potentiellement plus intéressantes. Cependant, elles ont généralement un pouvoir explicatif limité et sont psychologiquement peu crédibles. Quand elles sont psychologiquement mieux informées, comme dans le cas des théories naturalistes, elles proposent souvent une conception trop étroite de l'appréciation esthétique. Dès lors, si l'on souhaite rendre compte de l'intuition normativiste qui imprègne nos pratiques esthétiques communes, l'ontologie réaliste constitue une hypothèse prometteuse. À ce stade de notre étude, nous avons deux raisons de croire que l'hypothèse réaliste est crédible : d'une part, il s'agit d'une hypothèse initialement plausible, d'autre part, les hypothèses alternatives ne sont pas satisfaisantes. Si cet argument est correct, nous devons encore répondre à deux questions importantes. Premièrement, si les propriétés esthétiques existent, quel statut ontologique est-il raisonnable de leur accorder ? Deuxièmement, étant donné le statut

[285] Zeimbekis [2006, p. 30].

ontologique des propriétés esthétiques, comment penser un accès épistémique intelligible à ces propriétés ? C'est à ces deux questions que les deux chapitres suivants vont tenter d'apporter une réponse.

4
ONTOLOGIE DES PROPRIÉTÉS ESTHÉTIQUES

Beauty does not stand alone.
Nick Zangwill[286].

4.1 Prédicats et propriétés esthétiques

4.1.1 Une troisième voie en esthétique

Dans ce chapitre, nous tenterons de défendre l'idée selon laquelle les propriétés esthétiques sont des propriétés émergentes : cela signifie qu'elles dépendent, pour leur existence, des propriétés naturelles des choses, en particulier de leurs propriétés physiques, mais qu'elles ne leur sont pas réductibles. On peut considérer cette forme de réalisme esthétique comme une troisième voie ou encore comme une voie moyenne entre le naturalisme et le dualisme[287]. Comme nous l'avons indiqué à plusieurs occasions dans les chapitres 2 et 3, le programme naturaliste vise l'élimination progressive des prédicats et des concepts qui n'entrent pas dans les explications des sciences naturelles. Dans cette perspective, les prédicats esthétiques ne sont pas des prédicats primitifs, susceptibles d'exprimer des propriétés réelles. C'est pourquoi il faut tenter de réduire leur signification à celle de prédicats naturels (les seuls véritables

[286] Zangwill [2001, p. 1]
[287] Nous inspirons ici de la présentation du réalisme moral par Ogien [1999, p. 5-6].

prédicats primitifs) ou bien les éliminer purement et simplement de nos théories. Si l'on devait résumer les différentes critiques que nous avons examinées à l'encontre de cette approche, on pourrait dire que le naturalisme est insatisfaisant, dans la mesure où il échoue à rendre compte de nos intuitions esthétiques communes.

Le terme de « dualisme » est utilisé ici en référence à son usage en métaphysique. Appliqué à l'ontologie esthétique, il signifie que les propriétés esthétiques n'entretiennent aucune forme de dépendance à l'égard du monde naturel : elles surgissent en quelque sorte de façon inexpliquée et n'ont rien à voir avec les propriétés naturelles des objets auxquelles on les attribue[288]. Le dualisme esthétique encourage manifestement l'adoption de l'ineffabilisme, c'est-à-dire de la thèse selon laquelle la possession d'une propriété esthétique par un objet n'est pas explicable dans les termes de ces propriétés naturelles objectives[289]. L'avantage du dualisme ainsi défini est de maintenir le caractère irréductible des propriétés esthétiques et donc de préserver notre intuition qu'il existe une réalité esthétique, qui pourrait servir de norme au jugement esthétique. Mais une telle théorie soulève des problèmes importants. Tout d'abord, le caractère ineffable des propriétés esthétiques semble difficilement compatible avec la possibilité d'une attribution justifiée de prédicats esthétiques à un objet[290]. Comme nous le verrons, une des façons que nous avons de justifier nos attributions esthétiques est d'expliquer la présence d'une propriété esthétique par la présence de propriétés non esthétiques, en particulier les propriétés naturelles que nous percevons dans les choses. Deuxièmement, cette théorie contredit notre intuition selon laquelle l'accès aux propriétés esthétiques d'un objet suppose de faire l'expérience sensorielle de ses propriétés physiques, par exemple la sonorité d'une œuvre musicale

[288] Zangwill [2001, p. 178].
[289] Pouivet [2010, p. 157].
[290] Pouivet [2010, p. 158].

ou l'apparence visuelle d'un tableau, ce qui implique un lien entre propriétés esthétiques et propriétés physiques. Troisièmement, si les propriétés esthétiques ne sont pas liées aux propriétés naturelles, on peut se demander à *quoi* nous les attribuons quand nous les attribuons aux objets physiques que sont les œuvres d'art ou les choses naturelles : on est conduit, semble-t-il, à une théorie ectoplasmique de l'œuvre d'art et des objets auxquels nous attribuons une valeur esthétique[291]. Selon cette théorie, l'objet esthétique, c'est-à-dire l'objet auquel on attribue les propriétés esthétiques, n'est pas identique à l'objet physique : il transcende le monde empirique. Cela peut aussi conduire à considérer que les objets esthétiques sont des objets intentionnels et non des objets réels[292]. Cette thèse, typique de l'esthétique phénoménologique, est peu plausible[293]. Parmi les principales difficultés qu'elle soulève, on peut lui reprocher de ne pas rendre compte de façon intelligible du rapport entre l'objet physique et l'objet esthétique : si les propriétés esthétiques ne dépendaient pas des propriétés physiques de l'objet, alors on pourrait substituer à ce dernier un objet physique complètement différent, sans que cela modifie de façon substantielle l'expérience esthétique. Or, une telle conséquence est invraisemblable. Par conséquent, aussi bien la théorie ectoplasmique que la théorie phénoménologique de l'objet esthétique doivent être critiquées. Ces différentes objections suffisent, selon nous, à rejeter une approche dualiste des propriétés esthétiques.

Si l'on considère les difficultés de la voie naturaliste et de la voie dualiste en esthétique, il est naturel de considérer le réalisme comme une troisième voie qui tenterait d'éviter les écueils des deux autres approches. Contre le naturalisme, le réalisme affirme que les

---

[291] Pouivet [2010, p. 158].
[292] Ingarden [2011]. *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art : choix de textes 1937-1969*. Paris, Vrin, chap. 3 (« Vécu esthétique et objet esthétique »).
[293] Voir Pouivet [2007a]. *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?* Paris, Vrin, p. 74-95.

prédicats esthétiques ne sont ni éliminables ni réductibles à des prédicats primitifs non esthétiques : les propriétés esthétiques sont des manières d'être réelles des choses. Contre le dualisme, le réalisme affirme que l'application de prédicats esthétiques se justifie par l'application de prédicats naturels ou encore que les propriétés esthétiques d'un objet s'expliquent par ses propriétés non esthétiques, dont elles dépendent. Le réalisme esthétique tente donc de défendre l'irréductibilité des propriétés esthétiques, afin de préserver notre conception intuitive de la normativité esthétique, sans en faire des propriétés flottantes, déconnectées du monde naturel. Tout le problème est alors de rendre compte de cette relation particulière qu'entretiennent les propriétés esthétiques et les propriétés non esthétiques dont elles dépendent pour exister.

4.1.2 Esthétique et non esthétique

Jusqu'à présent, nous avons parlé assez librement des prédicats et des propriétés esthétiques, en présupposant que la distinction entre les propriétés esthétiques et les propriétés non esthétiques était en quelque sorte évidente. Cependant, cette distinction ne va pas nécessairement de soi. L'antiréaliste esthétique ne nie généralement pas que nous utilisions, dans le langage ordinaire, des prédicats esthétiques, c'est-à-dire des entités linguistiques dont la fonction apparente est de faire référence à un type spécifique de valeur. Ce que l'antiréaliste conteste, c'est que ces prédicats soient capables de dénoter des caractéristiques réelles des choses auxquelles ils sont appliqués ou qu'ils aient même réellement pour fonction de décrire quoi que ce soit. Cependant, nous n'avons pas évoqué une autre stratégie qui consisterait tout simplement à nier l'existence même des prédicats esthétiques ou au moins à contester la consistance de la classe des prédicats esthétiques. Pour comprendre

cette objection, il convient de bien distinguer deux thèses défendues par le réaliste :

(a) Il existe une catégorie distinctive de prédicats – les prédicats esthétiques – utilisés pour attribuer une valeur esthétique aux choses.

(b) Il convient d'interpréter ces prédicats comme faisant référence à des propriétés existantes et pouvant être objectivement attribuées aux choses.

Ces deux thèses sont centrales pour le réalisme esthétique. Elles ne disent encore rien du statut ontologique exact à accorder aux propriétés esthétiques et elles ne se prononcent pas sur les conditions de possibilité de la connaissance esthétique. Elles définissent néanmoins l'engagement existentiel commun à toute métaphysique réaliste consistante en esthétique. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les objections antiréalistes les plus importantes contestent la validité de la thèse (b). Si les attaques à l'encontre de la thèse (a) sont moins évidentes et surtout moins fréquentes, il convient peut-être de les prendre au sérieux : si l'antiréaliste parvient à réfuter cette première thèse, il peut ne plus avoir besoin de réfuter la thèse (b), qui en dépend. S'il n'existe pas une classe distinctive de prédicats esthétiques, clairement séparée d'autres classes de prédicats, comme les prédicats physiques, historiques ou moraux, alors cela n'a plus de sens de chercher les vérifacteurs des énoncés esthétiques dans des états de choses esthétiques. Le problème qui nous intéresse ici est le suivant : alors que la distinction entre prédicats esthétiques et prédicats non esthétiques est intuitivement évidente et qu'une définition *en extension* des prédicats esthétiques ne pose apparemment pas de problèmes particuliers, il est très

difficile de définir les prédicats esthétiques *en intension*[294]. En effet, quand on considère la diversité des prédicats qui sont considérés comme des prédicats esthétiques, on peut se demander ce qui justifie qu'on les qualifie tous de prédicats « esthétiques ». Le problème vient en partie de ce que nous admettons désormais une conception beaucoup plus large de ce qui compte comme un prédicat esthétique. Alors que la tradition ne reconnaissait généralement qu'un nombre très limité de prédicats esthétiques (principalement, « beau », « laid » et « sublime », autrement dit uniquement des termes de valeur esthétique), on considère à présent que la classe des prédicats esthétiques contient en réalité beaucoup plus de membres[295]. Cet élargissement de la classe des prédicats esthétiques semble correspondre à l'usage de la critique d'art, mais également en partie à l'usage ordinaire. En effet, nous ne qualifions pas seulement les choses de belles, laides ou sublimes, nous disons également qu'elles sont mignonnes, élégantes, délicates, vulgaires, harmonieuses, équilibrées, chaotiques, sentimentales, calmes ou encore torturées. Or, la classe des prédicats ainsi obtenue semble très disparate : certains de ces prédicats semblent avoir un contenu moins précis que les autres (par exemple, « beau » comparé à « élégant »), certains semblent avoir une dimension axiologique évidente, tandis que d'autres semblent seulement descriptifs (par exemple, « vulgaire » comparé à « calme ») et enfin, tandis que certains sont le résultat d'un usage littéral (par exemple, « beau » ou « laid »), d'autres paraissent résulter d'un usage métaphorique (par exemple, « délicat » ou « torturé »)[296]. Face à une telle diversité, on peut considérer que la classe des prédicats est trop peu consistante pour être prise au sérieux. Dès lors, le projet d'une ontologie réaliste

---

[294] Bender [2005]. « Aesthetic Realism ». *in* Levinson [2005].
[295] Voir notamment Hermeren [1988]. « The Variety of Aesthetic Qualities ». *in* Mitias [1988], p. 11-12.
[296] Nous examinerons le problème des prédicats esthétiques métaphoriques dans la section 4.1.4.

reposerait sur des bases conceptuelles et linguistiques beaucoup trop fragiles pour être justifié. Que peut répondre le réaliste à cette critique ?

Une première réponse possible est celle que donne Zemach. Selon lui, nous n'avons vraiment pas besoin d'une définition intensionnelle de ce qui est esthétique, dans la mesure où, dans la pratique, nous savons très bien faire la différence, en fonction du contexte, entre un prédicat esthétique et un prédicat qui ne l'est pas :

> Nous savons quand « joli », « laid », « criard », « dramatique », « lyrique », etc., sont utilisés comme des prédicats esthétiques, même si, dans certains contextes, ils n'expriment pas des prédicats esthétiques (par exemple, « C'était une chose vraiment moche à faire » est un énoncé moral et non esthétique). D'un autre côté, des mots comme « fort », « faible », « grand » (« Klee est un grand artiste »), « petit » (comme dans l'expression « une petite voix »), etc. sont souvent utilisés comme des prédicats esthétiques. Un mot en tant que type n'exprime pas un prédicat ; seules le font les occurrences de mots-types au sein de contextes déterminés. Quand nous apprenons le langage, nous apprenons à distinguer ces contextes et à identifier les prédicats qu'ils permettent d'exprimer [Zemach, 1997, p. 22].

Quand bien même il serait difficile de spécifier le domaine des prédicats esthétiques, ce flottement sémantique n'aurait pas de répercussion décisive sur les questions d'ontologie qui intéressent le réaliste. On peut très bien admettre que la reconnaissance des prédicats esthétiques à l'œuvre dans le discours ordinaire ne satisfasse pas tous les réquisits de l'analyse conceptuelle, sans renoncer à notre intuition qu'il existe bien des prédicats esthétiques. Même si nous pouvons parfois hésiter à classer un prédicat donné comme esthétique, il n'en reste pas moins que nous distinguons

généralement facilement un prédicat esthétique d'un prédicat non esthétique. Par exemple, alors que l'énoncé « Ce tableau est beau » implique clairement un prédicat esthétique, l'énoncé « Ce tableau est carré » n'implique clairement aucun prédicat esthétique. Ce qui fait problème n'est pas de savoir comment on peut identifier un prédicat esthétique, mais bien de déterminer si un tel prédicat peut référer à une propriété réelle. Pour démontrer ce point, on pourrait faire un parallèle avec la question de la définition de l'art. En effet, il est notoirement difficile de définir en quoi consiste l'art, notamment si l'on tient compte des cas limites que constituent certaines œuvres contemporaines. Cependant, ce n'est pas une raison suffisante pour douter de la possibilité d'un usage correct du concept d'art, encore moins pour douter de l'existence des œuvres d'art.

Une deuxième réponse pourrait consister à faire remarquer que le caractère disparate d'une classe de prédicats censés dénotés un domaine d'entités homogène n'est pas propre à l'esthétique. C'est par exemple le cas des prédicats moraux. Certains prédicats moraux sont généraux, comme « bon » ou « mauvais », d'autres sont spécifiques, comme « courageux » ou « juste ». Parmi les prédicats spécifiques, certains correspondent clairement à des états émotionnels, comme « admirable » ou « répugnant », d'autres ne semblent pas entretenir une relation aussi étroite avec de tels états, comme « courageux » ou « généreux ». Enfin, certains prédicats non moraux sont utilisés de façon métaphorique comme des prédicats moraux : c'est le cas, par exemple, de « beau », « moche » ou « grand »[297]. On pourrait objecter que le fait que les prédicats esthétiques soient aussi disparates que les prédicats moraux ne joue pas vraiment en leur faveur, dans la mesure où la capacité du discours moral à appréhender une réalité objective est justement une question très controversée. Cependant, cela n'entame pas notre conviction qu'il

[297] Pour une typologie des prédicats moraux, voir notamment Tappolet [2000, chap. 1].

existe bel et bien des prédicats moraux – même si cela laisse ouverte la question de la portée ontologique du discours moral.

Une autre solution pour le réaliste serait de dire que, parmi tous les prédicats que nous appelons esthétiques, tous ne le sont pas réellement ou authentiquement. Il ne s'agit pas d'une théorie antiréaliste défendant l'idée que la classe des prédicats esthétiques n'aurait pas d'unité et serait donc incapable de renvoyer à un type de faits ou de propriétés spécifique. Il s'agit plutôt de l'idée que pour sauver l'unité du concept d'esthétique face aux critiques qui lui sont faites, il convient de sacrifier une partie des prédicats que l'on a pris l'habitude de qualifier à tort d'esthétiques pour ne retenir que les prédicats authentiquement esthétiques. Il s'agirait d'en finir avec un certain laxisme dans l'usage des prédicats esthétiques. Ce laxisme se traduirait principalement par le fait que nous avons inclus dans la classe des prédicats esthétiques des prédicats purement descriptifs, indiscernables des prédicats perceptifs ordinaires. Par exemple, selon cette approche, considérer « criard » comme un terme esthétique pourrait n'être que l'effet d'un relâchement du discours esthétique. En effet, on peut penser que le prédicat « criard » signifie seulement le fait pour un objet d'avoir des couleurs vives. Or en quoi le prédicat « avoir des couleurs vives » est un prédicat esthétique ? Celui qui l'applique se contente de remarquer l'apparence colorée particulière d'un objet, sans que ce jugement factuel n'entraîne un jugement de valeur esthétique. « Criard » serait donc un simple prédicat perceptif et non un prédicat esthétique. Selon cette approche, l'extension actuelle du concept d'esthétique est beaucoup trop distendue et source de confusions ; il faut revenir à la seule extension qui lui était reconnue par tous il y a encore un siècle, à savoir *grosso modo* le beau et le laid. « Beau » et « laid » (ou leurs équivalents : le mérite et le défaut esthétiques) seraient les deux seuls termes véritablement esthétiques, les seuls éventuellement aptes à désigner des propriétés

esthétiques dans les choses. En d'autres termes, on réserve le terme d'esthétique à des prédicats purement évaluatifs ou axiologiques. Comme nous le verrons, il y a bien une once de vérité dans cette réponse : elle ne vient pas du fait qu'un prédicat comme « criard » ne serait pas esthétique, mais du fait que son contenu esthétique lui est conféré par la façon dont la propriété qu'il exprime contribue au mérite ou au défaut esthétique d'un objet, autrement dit par la façon dont la propriété qu'il exprime détermine la beauté ou la laideur de cet objet[298]. Autrement dit, s'il nous semble difficile d'aller contre la tendance à élargir notre conception de ce qui est esthétique, il convient cependant d'établir un peu d'ordre parmi les différents prédicats esthétiques, en distinguant des prédicats esthétiques fondamentaux ou primitifs (comme « beau » ou « laid ») et des prédicats esthétiques dérivés (comme « criard » ou « élégant »).

Cela nous conduit à notre dernière réponse. Si l'on considère les prédicats « beau » et « laid » comme les prédicats esthétiques fondamentaux et si l'on définit tous les autres prédicats esthétiques de façon fonctionnelle par rapport à ces prédicats fondamentaux, alors l'unité de la classe des prédicats esthétiques est assurée par ces prédicats esthétiques fondamentaux. Contrairement à la tendance actuelle des esthéticiens à placer tous les prédicats esthétiques sur un pied d'égalité conceptuelle et ontologique, la théorie que nous défendons impose d'établir une hiérarchie parmi les prédicats ou les jugements esthétiques[299]. Au sommet, on trouve ce que Zangwill appelle les « jugements verdictifs » : ce sont les jugements qui attribuent la beauté ou la laideur, ou encore le mérite ou le défaut esthétique[300]. Ce sont les jugements de valeur esthétique proprement dits. Même si nous ne formulons pas toujours explicitement de tels jugements, ce sont finalement ceux qui comptent le plus. Les

[298] Zangwill [2001, p. 19].
[299] Zangwill [2001, p. 36-37].
[300] Zangwill [2001, p. 12-20].

jugements qui mobilisent les autres prédicats, par exemple « délicat », « équilibré », « criard » ou « chaotique » sont les « jugements substantifs » : contrairement aux prédicats verdictifs, les prédicats substantifs ont davantage de contenu descriptif et ils ne semble pas tous immédiatement évaluatifs. Comme nous le verrons, ils peuvent aussi bien contribuer au mérite qu'à la déficience esthétique d'un objet. Le rôle des jugements substantifs est de déterminer comment la valeur esthétique est réalisée dans l'objet. Alors que la possession de couleurs vives ne nous dit encore rien de la valeur esthétique d'un objet, le fait qu'il soit criard (propriété qui dépend des couleurs de l'objet) peut être une explication de sa laideur. Les jugements esthétiques substantifs se distinguent des jugements non esthétiques dans la mesure où les derniers sont purement descriptifs (« être rectangulaire », « être coloré », etc.), tandis que les premiers décrivent *la façon* dont les propriétés non esthétiques contribuent à la valeur esthétique (« être équilibré », « être criard », etc.). En ce sens, les prédicats substantifs obtiennent leur statut de prédicats esthétiques par dérivation des prédicats verdictifs. L'intérêt de cette position est de reconnaître à la fois la diversité des prédicats esthétiques et le caractère paradigmatique de la beauté. Ce dernier point est important dans la mesure où il s'accorde avec nos intuitions communes sur l'importance de la beauté : d'une part, le concept d'esthétique est traditionnellement associé à la question de la beauté et d'autre part, lorsque nous cherchons à vivre une expérience esthétique (par exemple en nous rendant au musée ou en nous promenant dans la nature), nous espérons généralement découvrir quelque chose de réellement beau et pas seulement quelque chose de mignon ou d'équilibré. Le problème avec cette approche, c'est qu'elle fait reposer la signification du concept d'esthétique sur la beauté et sur la laideur ou, de façon plus générale, sur la notion de valeur esthétique. Dès lors ne faut-il

pas au moins définir la beauté – en admettant qu'on puisse se contenter de définir la laideur comme ce qui entrave la réalisation de la beauté – si l'on veut expliquer en quoi consiste l'appréciation esthétique ?

La question de la définition de la beauté est évidemment une question épineuse. Nous ne passerons pas en revue ici les différentes tentatives pour définir en quoi consiste la valeur esthétique par excellence. Deux raisons expliquent ce refus. Premièrement, étant donné la grande diversité d'objets que l'on peut qualifier de beau, il est peu probable que l'on parvienne à une définition vraiment informative de la beauté, qui puisse tenir compte des nombreux contre-exemples que toutes les théories du beau ne manquent pas de soulever. De ce point de vue, la conclusion aporétique de l'*Hippias majeur* est difficilement contestable[301]. Comme nous l'avons déjà indiqué dans la section 3.5 et comme nous le reverrons dans la section 4.1.4, les définitions formalistes ou gestaltistes de la beauté, qui sont des définitions classiques, ne sont guère convaincantes : elles sont soit trop vagues, soit trop réductrices.

La deuxième raison de refuser une définition de la beauté tient à une réticence propre à la position réaliste. En effet, comme nous le verrons dans la section 4.2, un des principes essentiels du réalisme est l'irréductibilité des propriétés esthétiques aux propriétés non esthétiques. Or, si l'on veut donner une définition de la beauté ou de la valeur esthétique qui ne soit pas circulaire, il faudra définir la beauté en termes non esthétiques. Mais, dans ce cas, si l'on peut substituer *salva veritate* une description non esthétique au concept de beauté, on sera tenté de penser que la beauté est bien réductible à des propriétés non esthétiques ontologiquement moins problématiques, comme par exemple la symétrie ou l'unité dans la diversité. Contre tout projet de définition du beau, on peut défendre

[301] Platon [2008, p. 550-551].

l'idée que la beauté est une notion simple, inanalysable et par conséquent indéfinissable, exactement comme l'est la notion de bien selon Moore[302]. Afin de montrer que la beauté est indéfinissable, on peut commencer par lui appliquer l'argument dit de la « question ouverte » : selon cet argument, aucune définition du beau n'est susceptible de clore le débat sur la question de savoir ce qu'est le beau, puisqu'il n'existe aucune bonne raison de ne pas poursuivre l'enquête et de demander, pour toute définition du beau : « Pourquoi dit-on que c'est beau ? ». Par exemple, si l'on définit la beauté comme la manifestation de traits de symétrie, on peut toujours poser la question : « Pourquoi dit-on que les traits de symétrie sont beaux ? ». Si l'on préfère une définition plus psychologique de la beauté et que l'on définit le beau comme « ce qui plaît universellement sans concept », il ne paraît pas absurde de demander « Pourquoi dit-on que ce qui plaît universellement sans concept est beau ? ». Quelle que soit la définition proposée, il semble toujours possible de demander si les constituants isolés pour définir la beauté sont beaux. Par conséquent, la question de savoir ce qu'est le beau reste toujours ouverte.

On pourrait objecter à l'argument de la question ouverte que le caractère indéfinissable du beau signifie vraisemblablement que la beauté est une notion vide, qui n'a aucun sens et ne désigne rien. Pour montrer que ce n'est pas le cas, on peut comparer les deux énoncés suivants :

(1) La symétrie est la symétrie.
(2) La symétrie est belle.

Si la beauté était réellement une notion vide, l'énoncé (2) n'ajouterait rien à l'énoncé (1) : dans les deux cas, on se contenterait d'affirmer la

[302] Moore [1903 / 1998]. *Principia Ethica*. tr. fr. M. Gouverneur et R. Ogien, Paris, Presses Universitaires de France, p. 56.

symétrie. Or ce n'est manifestement pas le cas : non seulement les deux énoncés n'ont pas le même sens, mais l'énoncé (2) ajoute quelque chose d'important. Le fait que nous ne sachions pas caractériser cette chose de façon explicite ne signifie pas qu'elle ne désigne rien.

Par ailleurs, ce n'est pas parce qu'un terme est simple, inanalysable et donc indéfinissable qu'il ne désigne pas une propriété *connaissable*[303]. Pour le comprendre, on peut prendre l'exemple d'un terme de couleur comme « rouge ». En tant qu'il désigne la couleur rouge telle qu'elle nous apparaît, le terme rouge est simple et indéfinissable : on ne peut pas l'analyser en composant plus simples. Pourtant, nous avons bel et bien un accès épistémique à la couleur rouge. C'est d'ailleurs pour cette raison que nous considérons qu'il manque à un aveugle une certaine connaissance de la réalité. On peut tout à fait admettre une situation similaire dans le cas de la beauté : même si le terme « beau » est indéfinissable, il n'est pas déraisonnable de penser qu'il désigne une propriété que nous pouvons connaître. La difficulté, dans ce cas, c'est que la beauté n'est pas connue par les sens ordinaires. Mais il existe d'autres moyens d'accéder à une propriété. Comme nous l'avons vu dans la section 3.2, il est difficile de postuler l'existence d'une faculté esthétique réservée à la perception de la beauté. Cependant, on peut tout à fait défendre l'idée que les émotions sont un moyen d'accéder épistémiquement à une propriété. Par exemple, la peur que l'on ressent face un chien menaçant peut être une façon d'appréhender le caractère dangereux de ce chien. Ou encore, la colère ressentie face à une certaine situation peut être un moyen de percevoir le caractère injuste de cette situation. De la même manière, un sentiment d'admiration peut être un moyen d'accéder à la beauté d'un objet. Ce qui distingue sans doute la beauté d'autres types de propriétés, c'est

---

[303] Moore [1998, p. 54-55].

le rôle prépondérant que jouent les émotions dans notre accès épistémique à cette propriété. C'est en tout cas la thèse que nous défendrons de façon plus détaillée dans le prochain chapitre. Pour le moment, il semble que nous ayons suffisamment d'arguments pour défendre (1) l'idée qu'il existe une classe consistante de prédicats esthétiques et (2) que la consistance de cette classe de prédicats provient du repérage de propriétés évaluatives indéfinissables, mais non inconnaissables. Avant d'examiner un peu plus en détails la hiérarchie des prédicats esthétiques, il convient de mentionner brièvement une dernière objection à l'idée selon laquelle l'existence d'une classe de prédicats esthétiques est un phénomène important qui doit être expliqué.

4.1.3 L'objection de Wittgenstein : appréciation esthétique et jeux de langage

Il existe en effet une autre objection possible à l'encontre de la thèse (a). C'est une objection qui pourrait se réclamer des remarques faites par Wittgenstein dans ses « Leçons sur l'esthétique ». Selon lui, dans la vie réelle, lorsque nous formons un jugement esthétique, les prédicats esthétiques tels que « beau » ou « magnifique » ne jouent pratiquement aucun rôle[304]. Il donne l'exemple d'un homme qui s'y connaît en vêtements bien coupés et qui se rend chez le tailleur pour un essayage. Selon Wittgenstein, il se contentera de dire des choses comme « C'est la longueur correcte», « C'est trop étroit » ou tout simplement : « N'y touchez plus »[305]. Des expressions de ce genre véhiculent bien l'idée d'une normativité interne à l'appréciation esthétique de l'art du tailleur. Wittgenstein reconnaît d'ailleurs qu'il existe, dans le domaine esthétique, une différence entre « celui qui

[304] Wittgenstein [1971, I, § 8, p. 19]
[305] Wittgenstein [1971, I, § 13]

sait ce dont il parle et celui qui ne le sait pas »[306]. Mais, dans la mesure où le connaisseur ne mobilise apparemment aucun prédicat esthétique, on peut expliquer le jeu normatif qui se joue dans cette pratique sans avoir besoin du postulat métaphysique des propriétés esthétiques. Il suffit par exemple de défendre l'idée que le jugement esthétique obéit aux règles implicites propres à un certain jeu de langage (le jeu de langage du tailleur, le jeu de langage propre à l'appréciation d'une cathédrale gothique, d'une œuvre musicale, etc.) et que le connaisseur, celui dont on apprécie le jugement, est celui qui connaît bien ces règles[307]. Par « jeu de langage », il ne faut pas entendre ici seulement l'usage linguistique, mais bien tout un ensemble de comportements. Comme le dit Pouivet, en commentant la position de Wittgenstein :

> L'attribution de propriétés esthétiques à un objet consisterait à maîtriser un jeu de langage particulier dans lequel s'exprime surtout des réactions particulières. L'attribution d'une propriété esthétique ne consisterait nullement à repérer dans l'objet ce qui justifie de dire qu'il est beau ou laid, par exemple. [...] Faisant l'apprentissage d'une culture, nous apprendrions à réagir de telle ou telle façon, et aussi à nous exprimer d'une certaine manière. Telle serait l'origine de l'attribution des propriétés esthétiques, lesquelles ne sont pas authentiquement possédées par les objets auxquels nous les attribuons [Pouivet, 2010, p. 123-124][308].

Dans cette perspective, défendre une ontologie des propriétés esthétiques est à la fois métaphysiquement coûteux et totalement inutile, puisqu'une description fine des façons de vivre et des règles tacites valables au sein d'une communauté d'appréciation est suffisante pour expliquer le jugement esthétique. C'est une théorie

---

[306] Wittgenstein [1971, I, § 17, p. 24-25].
[307] Wittgenstein [1971, I, § 15, p. 22].
[308] Pouivet [2010]. *L'ontologie de l'œuvre d'art* (2e éd.). Paris, Vrin.

qui se rapproche de la théorie quasi-réaliste que nous avons examinée dans la section 3.1. En réalité, il est difficile de dire que Wittgenstein utilise l'argument de façon explicite contre le réalisme esthétique, mais Cometti a récemment suggéré que c'était bien la fonction que l'on pouvait faire jouer à cet argument[309]. Nous pouvons faire au moins trois réponses à cette objection.

La première réponse repose sur une hypothèse empirique simple : les prédicats esthétiques semblent être davantage utilisés que ne le suggèrent Wittgenstein et Cometti. Les termes « beau », « laid », « magnifique », « superbe », « délicat », « atroce » font clairement partie de notre vie esthétique ordinaire. Par exemple, il ne semble pas invraisemblable de penser que, lors des séances d'essayage chez le tailleur, on entende certes des expressions comme « Trop long » ou « Trop court », mais également des expressions comme « N'y touchez plus, c'est très beau ainsi », « Ce tissu est magnifique » ou encore « Ce col vous donne une allure superbe ». Le même constat vaut à plus forte raison pour d'autres contextes d'appréciation esthétique, en particulier celui de la critique d'art, dans lesquels le langage esthétique joue un rôle important et fait lui-même l'objet d'une attention particulière de la part des locuteurs.

La deuxième réponse que l'on peut faire à cette objection consiste à distinguer les énoncés esthétiques et les jugements esthétiques[310]. Ce qui compte, ce n'est pas le langage esthétique utilisé ou proféré, mais les jugements ou les attributions effectués. L'énoncé « Trop long ! » peut suffire à exprimer notre jugement selon lequel le pantalon serait plus *beau* si les jambes étaient un peu plus courtes. On peut aussi exprimer son jugement simplement en choisissant d'acheter le costume, sans utiliser aucun langage esthétique explicite. Pour changer de registre, on peut aussi

---

[309] Cometti [2010]. *La force d'un malentendu : Essais sur l'art et la philosophie de l'art*. Paris, Questions Théoriques, coll. « Saggio Casino », p. 33.
[310] Zangwill [2001, p. 10].

manifester un jugement esthétique positif à propos d'une chanson, simplement en battant la mesure avec le pied ou en dansant. Ce qui compte, c'est que dans l'éventualité où on nous demanderait pourquoi nous prononçons certains mots ou pourquoi nous agissons d'une certaine manière, nous soyons capables de décrire nos croyances à l'aide de termes esthétiques. Autrement dit, le jugement esthétique doit sans doute moins être considéré comme un événement linguistique ou mental ponctuel, que comme une disposition à agir d'une certaine manière et à répondre d'une certaine façon aux demandes d'explication.

Enfin, on peut accepter une partie de la thèse de Wittgenstein sans souscrire à l'interprétation antiréaliste qu'en donne Cometti. Le réaliste peut en effet admettre que l'apprentissage du vocabulaire esthétique suppose l'appartenance à une certaine communauté linguistique et culturelle, au sein de laquelle nous apprenons à utiliser correctement les prédicats esthétiques[311]. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, nous n'apprenons pas la signification du prédicat « beau » en identifiant en nous un plaisir esthétique spécifique, pour la simple et bonne raison que l'existence d'un tel plaisir est peu plausible. Mais, de façon générale, nous n'apprenons jamais à maîtriser un terme doué de signification en nous fondant sur une expérience privée, inaccessible aux autres. Un terme doué de signification est un terme à propos duquel on peut faire la différence entre un usage correct (le terme s'applique) et un usage incorrect (le terme ne s'applique pas). Autrement dit, la maîtrise d'un terme doué de signification suppose l'apprentissage d'une règle. Or, un tel apprentissage est toujours public, dans la mesure où le concept de règle privée est absurde : nous apprenons à utiliser correctement un terme à la suite d'un apprentissage social du langage. L'argument principal en faveur de cette conception publique

[311] Pouivet [2010, p. 126].

de la règle est que l'usage d'une règle privée ne permet pas de faire clairement la différence entre suivre la règle et croire suivre la règle[312]. Cette conception correspond *grosso modo* à ce que l'on appelle la critique du langage privé chez Wittgenstein. Dans la mesure où il s'agit d'une critique relativement convaincante, il est préférable pour le réaliste de reconnaître qu'elle s'applique également à l'apprentissage des termes esthétiques : l'usage correct des prédicats comme « beau » ou « laid » présuppose bien la maîtrise de jeux de langage culturellement acquis. Cependant, cela n'implique pas que les propriétés exprimées par ces prédicats dont nous faisons l'apprentissage dans notre communauté linguistique soient réductibles à de simples usages sociaux[313]. Un prédicat peut à la fois faire l'objet d'un apprentissage social et avoir pour vérifacteur une propriété du monde réel. Cette situation ne concerne vraisemblablement pas que les prédicats esthétiques, mais bien tous les prédicats : c'est toujours au sein d'une communauté donnée que nous apprenons à utiliser correctement des termes qui nous permettent de faire référence à des propriétés du monde réel.

4.1.4 Mise en ordre des prédicats et des propriétés esthétiques

Maintenant que nous avons montré à la fois la consistance et l'importance de la classe ses prédicats esthétiques, il nous reste à examiner de façon plus précise les différents types de prédicats esthétiques et les relations qu'ils entretiennent entre eux. Dans la mesure où nous adoptons une approche réaliste qui s'appuie en partie sur le langage esthétique ordinaire, nous parlerons indifféremment des différences et des points communs entre les

[312] Pouivet [2010, p. 124].
[313] Pouivet [2010, p. 126].

prédicats ou entre les propriétés qu'ils expriment. Il existe plusieurs tentatives de classification des prédicats esthétiques ; nous nous inspirons notamment ici des distinctions établies par Sibley et de la tentative plus récente proposée par Goldman[314].

Une partie importante des prédicats esthétiques servent à exprimer des propriétés *évaluatives*[315]. On pourrait penser que ces dernières n'incluent que les propriétés verdictives, mais il semble que certaines propriétés substantives en fassent partie : à côté du beau et du laid, on trouverait le sublime, le joli, l'affreux ou encore l'élégant. Il est effectivement difficile d'imaginer que la possession de l'élégance, par exemple, ne contribue pas de façon positive à la valeur esthétique d'une chose – même s'il est possible que le caractère esthétique général de cette chose ne soit pas bon, du fait de la présence d'autres propriétés. Tous les prédicats qui expriment des propriétés évaluatives n'ont pas le même niveau de généralité et n'occupe pas la même place dans la hiérarchie des prédicats esthétiques. Pour commencer, la beauté désigne une propriété d'ensemble caractérisant la valeur esthétique globale d'un objet, ce que Sibley appelle son « caractère esthétique »[316]. C'est pour cette raison qu'elle occupe une place prédominante dans nos jugements. Par ailleurs, dire d'une chose qu'elle est belle ne renseigne que très peu sur ses traits spécifiques et ne nous apprend pas de quelle façon cette chose possède la beauté. De son côté, l'élégance est une

---

[314] Sibley [1988] et Goldman [1995]. *Aesthetic Value*. Boulder and Oxford, Westview Press, chap. 2.

[315] Il existe un débat pour savoir si le mot « évaluatif » est le plus approprié pour désigner ce genre de propriétés. Stecker, par exemple, remarque que l'expression « propriété évaluative » laisse supposer de manière un peu absurde que c'est la propriété elle-même qui effectue une évaluation ; il propose de remplacer cette expression par « propriété de valeur » [Stecker, 2005, p. 59]. De son côté, Tappolet préfère parler de « propriété axiologique », car le terme « évaluatif » suggère fortement une approche subjectiviste en soulignant l'activité évaluative d'un sujet [Tappolet, 2000, p. 3]. Ces remarques ne nous semblent pas totalement superflues, néanmoins nous conservons la plupart du temps l'expression de « propriété évaluative », simplement parce que son usage est celui qui est le mieux implanté.

[316] Sibley [1988].

propriété plus spécifique, elle nous donne une information supplémentaire à propos de l'objet auquel elle est attribuée. Par exemple, une robe peut être belle de multiples manières, en étant élégante, romantique, simple, extravagante ou sensuelle, mais dire qu'elle est élégante réduit le nombre de traits spécifiques qu'elle doit posséder. Comme nous l'avons vu, les propriétés esthétiques dont le contenu descriptif est le moins déterminé sont les propriétés verdictives, les autres sont les propriétés substantives. Le rôle des propriétés esthétiques substantives est de déterminer les propriétés esthétiques verdictives. Par exemple, l'élégance d'un objet détermine la beauté de cet objet : il est beau *en vertu* de son élégance (même s'il peut éventuellement être laid *en dépit* de son élégance). Les prédicats esthétiques évaluatifs expriment des propriétés qui sont intrinsèquement évaluatives : cela signifie que leur attribution constitue *prima facie* une évaluation des choses auxquelles elles sont attribuées. Par exemple, dire d'une chose qu'elle est belle constitue en soi une façon de lui accorder une valeur positive et de la situer hiérarchiquement au sein d'une classe d'objets. Tandis que la beauté est évaluative *pro toto* (une chose belle *ne* peut *pas* ne pas avoir un caractère esthétique positif), les autres propriétés évaluatives le sont *pro tanto* (une chose élégante possède une valeur esthétique positive en vertu de son élégance, mais peut ne pas avoir un caractère esthétique positif, tout bien considéré).

Dans la mesure où une valeur esthétique positive ou négative semble toujours impliquer une réaction émotionnelle positive ou négative, il peut être tentant de réduire la première à la seconde. On imagine mal en effet une personne affirmant : « Ce tableau est beau, mais je ne l'aime pas du tout *d'un point de vue esthétique* ». Ce lien entre propriété évaluative et réaction émotionnelle peut laisser penser que la propriété n'est que la projection sur l'objet d'une émotion ressentie par le sujet de l'expérience esthétique. Comme on

l'a vu dans le chapitre précédent, c'est l'hypothèse des subjectivistes. Mais on peut également se contenter de dire que la réaction émotionnelle s'explique par la présence de la propriété évaluative dans l'objet – ce qui n'exclut pas de soutenir, comme nous le ferons, que la propriété évaluative repose sur la réaction émotionnelle *pour être perçue*. Nous sauvons ainsi la relation serrée que semblent entretenir propriétés évaluatives et émotions, sans exclure nécessairement les propriétés évaluatives de la réalité.

Affirmer que la beauté est une propriété esthétique évaluative indéfinissable ne nous oblige pas à refuser absolument tout contenu descriptif au prédicat « beau » quand il est appliqué à un objet donné. En effet, ce n'est pas parce que « beau » est évaluatif en soi et qu'il est indéfinissable qu'on ne doit pas prendre en compte le type de chose auquel il est appliqué. Par exemple, l'adjectif « beau » n'aura pas exactement le même sens selon qu'il s'applique au visage d'une femme ou à une église romane, à la différence d'un adjectif non esthétique comme « rouge », qui possède la même signification appliqué à une voiture ou à un tableau abstrait. Pour marquer cette différence, on dit que le premier adjectif est essentiellement attributif, le second essentiellement prédicatif. On doit cette distinction logique à Geach, elle a été reprise et appliquée aux adjectifs esthétiques par Sibley[317]. Pour montrer que « beau » est un adjectif attributif, il suffit de remarquer qu'on ne dira pas qu'un objet est beau et qu'il s'agit *par ailleurs* d'une église, mais bien qu'il est beau *en tant qu'église*. Au contraire, on peut dire d'un objet qu'il est

---

[317] Voir « Adjectives, Predicative and Attributive », « Aesthetic Judgments : Pebbles, Faces, and Fields of Litter » et « Some notes on Ugliness », in Sibley [2001]. Sibley cherche à montrer que certains termes esthétiques sont ambifonctionnels, c'est-à-dire qu'ils admettent un usage attributif et un usage prédicatif. Cependant, on peut penser que l'usage prédicatif d'un terme comme « beau » dérive de son usage attributif et que la mise en valeur de l'usage prédicatif provient dans ce cas de notre tendance à réifier ou absolutiser ce qui n'est qu'une manière d'être d'une chose, relativement au type auquel elle appartient. Pour une discussion détaillée sur ce point, voir Pouivet [2003b]. « Franck Sibley, Peter Geach et les adjectifs esthétiques ». *Revue francophone d'esthétique*, N°1, 2003.

rouge et qu'il s'agit *par ailleurs* d'une voiture ou d'un tableau, mais il n'est pas rouge *en tant que voiture* ou *en tant que tableau*. En quoi cette distinction logique a-t-elle la moindre importance pour notre problème ? Elle a des conséquences métaphysiques non négligeables concernant la nature des propriétés esthétiques.

En effet, si le terme « beau » n'avait aucun contenu descriptif, s'il était donc possible de l'attribuer à tout objet sans tenir compte de son type, de sa catégorie ou de sa nature, on serait facilement conduit à l'idée que la beauté ne dit absolument rien de l'objet, mais seulement de l'émotion ressentie par le sujet. Le contraire impliquerait que le terme « beau » pourrait s'analyser en constituants plus simples possédés par tous les objets que l'on peut qualifier de beaux. Or, quoi de commun, d'un point de vue esthétique, entre un beau visage, une belle voiture, un beau coucher de soleil sur la Mer du Nord, *La Joconde* et la *Sarabande* de Haendel ? Si la beauté n'est pas relative au type d'objet, elle ne peut être au mieux qu'une propriété formelle présente dans chaque chose belle, indépendamment de toute considération conceptuelle et catégoriale. Mais on peut douter de la plausibilité de cette solution. Quelle propriété formelle toutes ces choses belles ont-elles en commun ? Vraisemblablement, aucune. L'unité dans la variété défendue notamment par Hutcheson, qui peut être interprétée comme une propriété formelle d'ordre supérieur ou gestaltique, est un critère trop vague pour être vraiment utile. De plus, ce que l'on cherche, c'est une propriété intrinsèquement *évaluative*. Or, une propriété formelle n'est pas intrinsèquement évaluative. Une telle idée se rapproche de l'argument dit de la « question ouverte » de Moore. En effet, si l'on nous dit qu'une chose est formellement bien faite ou réalise un haut degré d'unité dans la diversité, on peut toujours demander : « Mais est-elle belle ou esthétiquement réussie ? ». Les propriétés formelles sont descriptives et ne justifient pas immédiatement le passage à

l'évaluation. Dès lors, dire que la beauté est essentiellement prédicative, conduit presque inéluctablement à dire que ce qui est commun à tous ces jugements de beauté est l'état de plaisir ressenti par le sujet, autrement dit à l'antiréalisme. Cependant, on peut également choisir d'affirmer que les propriétés esthétiques évaluatives ont un usage attributif et qu'elles dépendent de la prise en compte du type d'objet évalué. Ainsi, l'attribution d'un prédicat esthétique évaluatif à une chose reposerait en partie sur la prise en compte du genre de chose dont il s'agit et donc sur un classement hiérarchique tenant compte des caractéristiques réelles de cette chose, ce qui va dans le sens du réalisme esthétique.

Comme nous venons de le suggérer, les prédicats esthétiques servent également à désigner des propriétés *formelles*, comme gracieux, criard, balancé, éclaté, dynamique, harmonieux ou chaotique. Ces propriétés ne sont pas intrinsèquement évaluatives, dans la mesure où elles peuvent servir à titre d'éléments, associés à d'autres propriétés, aussi bien pour une évaluation esthétique positive que pour une évaluation esthétique négative. Par exemple, la beauté d'une œuvre peut lui venir de son aspect chaotique, mais l'apparence chaotique d'une œuvre peut aussi conduire à la juger particulièrement laide. En d'autres termes, dire d'une œuvre qu'elle est chaotique ne constitue pas *prima facie* une évaluation de cette œuvre : il s'agit, au premier abord, d'une description axiologiquement neutre de cette œuvre. Les prédicats qui expriment des propriétés formelles sont donc des prédicats *descriptifs*. Cependant, il est inévitable que les propriétés formelles d'un objet contribuent à son caractère esthétique, c'est-à-dire à sa valeur esthétique globale. Par conséquent, même si un prédicat esthétique formel n'est pas évaluatif *prima facie*, son attribution a pour fonction de repérer les traits qui contribuent, *in fine*, à la beauté ou à la laideur d'un objet.

Les prédicats esthétiques servent aussi à exprimer des propriétés *expressives* comme triste, serein, joyeux, angoissé, mélancolique, désinvolte, calme, sombre, torturé ou furieux. Généralement, quand nous disons qu'un morceau de musique est joyeux, nous ne voulons pas seulement dire que ce morceau nous rend joyeux, mais que, d'une certaine manière, nous percevons de la joie *dans* le morceau lui-même[318]. Les prédicats permettant de décrire les propriétés esthétiques expressives sont des transferts métaphoriques, importés du domaine de la psychologie : une chanson, par exemple, n'est pas littéralement joyeuse ou torturée, elle l'est seulement de façon métaphorique. Certains ont cru trouver là une objection contre le réalisme[319]. L'objection peut se comprendre de deux façons : soit en défendant l'idée qu'un énoncé métaphorique n'a pas de valeur de vérité et qu'il ne peut donc décrire aucune propriété réelle, soit en exigeant que la valeur de vérité d'un énoncé métaphorique dépende de la possibilité de décrire son contenu de façon non métaphorique. Sans entrer dans le détail des théories de la métaphore, nous répondrons brièvement à ces deux arguments.

Tout d'abord, il semble bien qu'il existe des conditions de vérité pour l'emploi des métaphores : par exemple, si je dis de mon voisin que c'est un ours afin de décrire métaphoriquement son caractère, mais qu'il s'agit en réalité d'une personne avenante et serviable, alors mon attribution métaphorique est manifestement fausse. S'il s'agit, au contraire, d'une personne renfermée et susceptible, alors l'énoncé métaphorique « Mon voisin est un ours » peut être considéré comme vrai. Dès lors, le caractère métaphorique d'un certain nombre de propriétés esthétiques ne constitue pas une menace pour le réalisme esthétique. On peut renforcer cet argument en se rappelant que l'usage fréquent de descriptions métaphoriques

---

[318] Goldman [1995, p. 18].
[319] Scruton [1974]. *Art and Imagination : A Study in the Philosophy of Mind*. London, Methuen & Co., p. 38-44.

en science ne remet pas en cause une interprétation réaliste des théories scientifiques. Cependant, cette solution peut poser un problème pour le réaliste qui tient au caractère irréductible des propriétés esthétiques par rapport aux propriétés non esthétiques. En effet, qu'il s'agisse des descriptions métaphoriques psychologiques ou des descriptions métaphoriques scientifiques, les conditions de vérité des métaphores sont apparemment assurées par la possibilité de décrire de façon non métaphorique les propriétés décrites par l'expression métaphorique. Or, de telles conditions de vérité sont-elles disponibles dans le cas de l'attribution de propriétés esthétiques expressives ? Il y a deux stratégies possibles pour répondre à cette question : soit on tente de montrer que des conditions de vérité similaires sont réunies pour justifier l'application de ce type de prédicats esthétiques, soit on admet que de telles conditions ne sont pas disponibles, mais que cela n'empêche pas les prédicats esthétiques métaphoriques d'exprimer des propriétés réelles.

Pour commencer, on peut tenter de justifier, par exemple, l'attribution de la tristesse à une chanson en décrivant *littéralement* son tempo ou les accords utilisés, c'est-à-dire certaines de ses propriétés non esthétiques : on présuppose alors qu'il existe une « chaîne corrélative » reliant le prédicat dans son usage littéral et le prédicat dans son usage métaphorique[320]. Par exemple, le prédicat « triste » fait référence aux êtres humains qui ressentent de la tristesse, lesquels peuvent également être décrits à l'aide de prédicats tels que « lents » et « abattus », ces prédicats pouvant ensuite être appliqués plus ou moins littéralement à la chanson elle-même. Dans ce cas, dire de la chanson qu'elle est triste ne revient pas simplement à dire qu'elle est lente, puisqu'en transférant un prédicat

---

[320] Goodman [2001]. *Esthétique et connaissance* (2e éd.). tr. fr. R. Pouivet. Combas, L'Eclat, p. 27. Cette très brève allusion à la théorie goodmanienne de la référence ne prétend en aucun cas à l'orthodoxie. Voir également Darsel [2009]. *De la musique aux émotions : une exploration philosophique*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 139-142.

psychologique dans le domaine de la musique, on transfère en réalité tout un schème conceptuel (celui de la psychologie humaine) qui vient imprégner la signification de la tristesse lorsqu'elle est attribuée à la chanson. Quels que soient les mérites de cette théorie de la métaphore, il est permis de se demander si elle préserve bien le caractère irréductible des propriétés esthétiques concernées.

Cela nous amène à notre deuxième solution : en effet, il est possible, comme le pense Zangwill, que certaines propriétés réelles ne puissent être décrites autrement qu'à l'aide de concepts ou de prédicats métaphoriques[321]. L'argument avancé par Zangwill en faveur de cette thèse peut sembler assez faible : il consiste à considérer comme un *fait brut* que certaines propriétés du monde réel soient littéralement indescriptibles et exigent le recours à des descriptions métaphoriques pour être appréhendées. Bien qu'un tel argument ne soit peut-être pas aisément réfutable, il soulève un problème important : si une description métaphorique ne peut pas être mise en relation référentielle avec une description littérale, comment peut-on s'assurer de sa valeur de vérité ? Dans la mesure où il n'est pas sûr qu'on puisse apporter une réponse satisfaisante à cette question, le mieux est sans doute de s'en tenir à notre première réponse, quitte à assouplir le principe de l'irréductibilité dans le cas des propriétés esthétiques métaphoriques.

Pour terminer ce rapide examen des prédicats expressifs, remarquons que ce sont également des prédicats descriptifs lorsqu'ils sont considérés de façon isolés : ils n'ont pas immédiatement une dimension axiologique. Par exemple, une chanson peut être laide à cause de la façon dont elle se montre torturée, une autre peut être belle en partie grâce à son caractère torturé. Cependant, tout comme les propriétés formelles, les propriétés expressives d'un objet

[321] Zangwill [2001, p. 172-175].

contribuent à sa valeur esthétique et possèdent donc une portée évaluative.

On peut enfin inclure dans notre classement des propriétés *temporelles*, comme original, avant-gardiste, classique, rétro, dépassé, moderne ou post-moderne. Il s'agit de propriétés qui permettent de situer une œuvre par rapport aux œuvres qui la précèdent, mais également par rapport au contexte culturel et social auquel elle est rattachée. Ces propriétés ne sont pas non plus intrinsèquement évaluatives, mais leur attribution sert également de base à l'évaluation esthétique des œuvres. Par exemple, sauf à souscrire de façon inconditionnelle à une théorie de l'avant-gardisme comme propriété évaluative essentielle des œuvres d'art, il semble tout à fait possible de dire qu'une œuvre est belle *à cause* de son côté rétro, cette dernière propriété n'étant pas intrinsèquement mauvaise esthétiquement.

Cette classification des prédicats et des propriétés esthétiques ne prétend absolument pas surpasser les modèles dont elle est inspirée et elle n'est certainement pas exhaustive ; elle constitue seulement une première étape vers la détermination du statut ontologique de ces propriétés. Nous devons maintenant franchir un pas de plus dans la description ontologique : la hiérarchie des prédicats esthétiques suggère qu'il existe une relation de dépendance des propriétés esthétiques évaluatives par rapport aux propriétés esthétiques substantives. Cependant, si l'on veut éviter les écueils du dualisme, il convient à présent d'expliquer de quelle manière les propriétés esthétiques sont liées aux propriétés du monde naturel.

4.2 La survenance de l'esthétique

4.3.1 Dépendance et irréductibilité ontologiques

Un principe central de la plupart des théories réalistes contemporaines est l'idée que les propriétés esthétiques dépendent, pour exister, de propriétés non esthétiques, au premier rang desquelles les propriétés physiques des choses. Nous pouvons certes expliquer notre attribution d'un prédicat esthétique en faisant appel à d'autres prédicats esthétiques. Par exemple, quand nous disons d'une musique qu'elle est magnifique en vertu de son mélange d'élégance et de désinvolture : dans ce cas, l'application du prédicat esthétique « magnifique » dépend de l'application des prédicats « élégant » et « désinvolte », qui sont eux-mêmes des prédicats esthétiques. Du point de vue ontologique, cela semble impliquer qu'une propriété esthétique peut dépendre d'une autre propriété esthétique. C'est probablement toujours le cas des propriétés esthétiques évaluatives, comme la beauté ou la laideur : en effet, une chose n'est pas belle ou laide *simpliciter*, mais à cause de certaines des propriétés esthétiques substantives qui déterminent son caractère esthétique[322]. Néanmoins, en dernière instance, les prédicats esthétiques sont attribués sur la base de la perception de certaines propriétés non esthétiques, par exemple les propriétés purement sonores d'une œuvre musicale qui permettent de la distinguer d'une autre œuvre musicale. Au premier rang de ces propriétés non esthétiques, on trouve évidemment les propriétés *perceptives*, comme la couleur, la forme, la taille, le son, la durée, etc., qui dépendent causalement des

[322] Zangwill [2001, p. 19].

propriétés physiques des objets, ces dernières constituant la véritable base de survenance. Comme le dit Sibley :

> L'application des termes esthétiques résulte toujours en dernier ressort de la présence de traits qui, comme les lignes courbes ou angulaires, les contrastes de couleurs, l'emplacement des masse ou la vitesse de mouvement, sont visibles, audibles ou discernables d'une autre manière sans aucun exercice du goût ou de la sensibilité. Et les qualités esthétiques dépendent toujours en dernier ressort de la présence de ces mêmes traits [Sibley, 1988, p. 44].

Dans la mesure où quiconque possède des facultés sensibles et intellectuelles normales peut remarquer la présence de ces propriétés non esthétiques, on peut les qualifier de « propriétés naturelles ». Comme le remarque Zeimbekis, l'accès épistémique ordinaire que nous avons à ce type de propriétés implique que « les propriétés non esthétiques ne représentent pas de source de relativité pour les jugements esthétiques »[323]. Mais si la base de l'attribution des prédicats esthétiques échappe au relativisme et au risque de désaccords importants, pourquoi est-ce qu'il semble que ce ne soit pas toujours le cas pour les prédicats esthétiques eux-mêmes et pourquoi faudrait-il mobiliser le « goût » ou la « sensibilité », autrement dit des facultés cognitives spéciales, pour accéder aux propriétés esthétiques ? L'explication la plus plausible est qu'il n'y pas de conditions non esthétiques *suffisantes* pour pouvoir appliquer un prédicat esthétique à un objet. Autrement dit, l'accord au niveau non esthétique de la description ne garantit aucunement l'accord au niveau esthétique. Considérons l'exemple de la propriété criard : bien que cette propriété soit typiquement associée à la présence de couleurs vives et intenses dans un objet, nous ne pouvons pas conclure, seulement de ce que nous savons qu'un objet possède des

[323] Zeimbekis [2006, p. 30].

couleurs vives et intenses, qu'il sera criard. Un objet peut très bien présenter des couleurs vives et intenses, et ne pas être criard, mais, disons, chatoyant. Pour faire la différence, il faut donc, semble-t-il, être en accointance avec la propriété esthétique elle-même – sa dépendance par rapport aux propriétés non esthétiques ne suffit pas pour réguler l'application du prédicat esthétique qui l'exprime. Cela signifie également que le goût n'est pas une affaire d'inférence logique, mais bien une forme de perception ou de sensibilité : on ne peut déduire la présence de traits esthétiques du simple constat de certains traits non esthétiques ; il faut, d'une manière ou d'une autre, observer ou expérimenter les traits esthétiques – ce qui n'implique pas qu'on ne puisse expliquer une propriété esthétique en faisant référence à certains traits non esthétiques. Cette thèse a l'avantage de ne pas rejeter *a priori* la possibilité pour une personne de remarquer les qualités esthétiques d'une chose, sans pouvoir l'expliquer en termes de prédicats non esthétiques, tout en préservant l'idée que le critique puisse réellement justifier son attribution de prédicats esthétiques à une œuvre d'art en indiquant les propriétés non esthétiques dont dépendent les propriétés esthétiques attribuées à l'œuvre.

Le fait qu'il n'y ait pas de conditions suffisantes pour les prédicats esthétiques signifie-t-il que ces prédicats ne sont gouvernés par *aucune* règle logique ? Pas nécessairement. Comme l'admet Sibley, « certaines qualités non esthétiques semblent *logiquement nécessaires* pour certaines qualités esthétiques »[324]. Prenons à nouveau l'exemple de la propriété criard : dans un monde qui ne contiendrait aucune chose de couleur vive, on ne trouverait aucune chose criarde et personne ne pourrait avoir appris la signification du prédicat « criard ». Pour pouvoir être qualifiée de criarde, une chose doit *nécessairement* avoir des couleurs vives – ce qui, encore une

[324] Sibley [2001, p. 47].

fois, ne signifie pas que la présence de couleurs vives soit une condition suffisante pour la propriété criard. C'est la raison pour laquelle il semblerait bizarre de dire qu'une chose est criarde *à cause* des ses couleurs pâles : il s'agit tout simplement d'une impossibilité logique, en vertu de la signification donnée au prédicat « criard ». Il y a donc bien un lien de dépendance logique entre prédicats non esthétiques et prédicats esthétiques, mais cette dépendance ne peut jouer qu'un rôle négatif : on ne peut pas *prouver* qu'une chose aux couleurs vives sera criarde, on peut seulement *réfuter* le jugement qui attribuera la propriété criard à une chose qui ne présente aucune couleur vive. Quelle conclusion ontologique peut-on tirer de ces analyses ?

Les conditions d'application des prédicats esthétiques suggèrent qu'il y a bien une relation de dépendance ontologique des propriétés esthétiques par rapport aux propriétés non esthétiques (et pas seulement une relation de dépendance logique entre les deux types de prédicats correspondants). Cette relation ne doit pas être confondue avec une simple relation de dépendance causale, qui est une forme plus faible de dépendance. Par exemple, un enfant dépend causalement de ses parents (il ne serait pas venu au monde sans eux), mais il n'en dépend pas ontologiquement (une fois né, il ne dépend plus d'eux pour exister). En revanche, le sourire de l'enfant dépend à la fois causalement et ontologiquement de lui, dans la mesure où il a été initié par l'enfant et ne peut exister indépendamment de lui, suspendu dans les airs comme le sourire du chat de Cheshire. Évidemment, l'inverse n'est pas vrai : l'enfant ne dépend pas ontologiquement de son sourire, car il peut tout simplement changer l'expression de son visage sans cesser d'exister. On aurait affaire au même genre de relation entre les propriétés non esthétiques et les propriétés esthétiques. Pour qualifier ce type très particulier de dépendance ontologique, on parle désormais de *survenance*. La

théorie de la survenance a pour but de rendre compte d'une intuition esthétique fondamentale : si on nous demande pourquoi nous jugeons qu'un tableau est esthétiquement raté, nous pouvons l'expliquer en faisant appel à d'autres propriétés esthétiques (manque de délicatesse dans le dessin, composition chaotique, etc.), mais ultimement, on expliquera ces nouvelles propriétés en faisant appel aux propriétés perceptives et physiques du tableau, autrement dit à ces propriétés naturelles. Plutôt que de décrire toutes ces propriétés, on pourrait aussi répondre, à la Wittgenstein : « Regarde et vois ». Notre intuition, dans ce cas, c'est que c'est en regardant le tableau que nous connaîtrons ses propriétés esthétiques. La meilleure explication de cette intuition est que les propriétés esthétiques dépendent des propriétés physiques. On peut également illustrer cette intuition en considérant la façon dont un artiste créé une œuvre : il ne décide pas simplement de faire quelque chose de beau, comme cela, sans plus de précision : il a l'intention de réaliser certaines propriétés esthétiques *en réalisant* certaines propriétés non esthétiques (par exemple, en assemblant certains sons ou certaines couleurs)[325]. La relation de survenance permet de mettre en forme cette intuition. De façon générale, voici comment la survenance peut être définie :

> Survenance = (déf.) Relation de dépendance et de co-variation entre des propriétés de niveau inférieur (la base de survenance) et des propriétés de niveau supérieur (la famille de survenance).

Issue de la philosophie morale, la notion de survenance est très souvent utilisée (et critiquée) dans les discussions contemporaines en métaphysique et en philosophie de l'esprit. Kim est celui qui a

[325] Zangwill [2007]. *Aesthetic Creation*. Oxford, Oxford University Press, chap. 2.

proposé l'analyse la plus précise de la notion de survenance à l'occasion de ses discussions au sujet de la relation entre les propriétés physiques et les propriétés mentales. Voici comment il définit formellement la survenance :

> Dans un domaine D, un ensemble F de propriétés est survenant sur un ensemble G de propriétés, seulement si deux choses appartenant à D et indiscernables par rapport à G sont nécessairement indiscernables par rapport à F (autrement dit, deux choses appartenant à D sont telles que, nécessairement, si elles diffèrent par rapport à F, alors elles diffèrent par rapport à G) [Kim, 2008, p. 2][326].

La notion de survenance a été appliquée à la question des propriétés esthétiques par la plupart des auteurs réalistes, en particulier Levinson, Pettit, Pouivet, Zangwill et Zemach[327]. Chacun de ces auteurs en défend une version différente, mais nous n'entrerons pas dans le détail de leurs mérites et défauts respectifs. L'approche que nous privilégions tente seulement de s'inspirer de ces différentes versions, en répondant aux principales difficultés que rencontre la théorie de la survenance. Si on analyse la définition de la relation de survenance en l'appliquant aux propriétés esthétiques, on obtient les deux principes suivants :

(i) Les propriétés esthétiques dépendent pour leur existence de propriétés non esthétiques (principe de dépendance ontologique).

---

[326] Kim [1993 / 2008]. *La survenance et l'esprit*. Vol. 1 : *L'esprit et la causalité mentale*. tr. fr. S. Dunand et M. Mulcey. Paris, Edtions d'Ithaque.
[327] Levinson [2011]. *Music, Art, and Metaphysics*. Oxford, Oxford University Press, chap. 7 (« Aesthetic Supervenience ») ; Pettit [1983 / 2004]. « The Possibility of Aesthetic Realism ». *in* Lamarque and Olsen [2004] ; Pouivet [2010, chap. 6] ; Zangwill [2001, chap. 3] ; Zemach [2005, p. 135-137].

(ii) Tout changement dans les propriétés esthétiques résulte d'un changement dans les propriétés non esthétiques, mais l'inverse n'est pas vrai (principe de co-variation).

Les thèses (i) et (ii) consistent pour l'essentiel à insister sur la priorité ontologique du niveau non esthétique par rapport au niveau esthétique. Le second dépend du premier, tout changement dans le second provient d'un changement dans le premier et aucun changement ne peut être initié à partir du seul niveau esthétique. Si l'on se contente de ces deux thèses, la survenance n'implique pas encore de façon certaine la réalité des propriétés esthétiques : en effet, la relation de dépendance et de co-variation des propriétés survenantes par rapport aux propriétés de base est notamment compatible avec l'idée selon laquelle les deux types de propriétés sont ontologiquement identiques – la relation de survenance n'intervenant qu'entre leurs descriptions. Mais, dans ce dernier cas, les propriétés esthétiques ne seraient rien d'autre que des propriétés non esthétiques décrites à l'aide de prédicats esthétiques : on aurait affaire à deux niveaux de *description* (le niveau esthétique dépendant de façon asymétrique du niveau non esthétique), mais *ontologiquement*, les propriétés esthétiques seraient réduites aux propriétés non esthétiques. Il ne s'agit pas d'une option satisfaisante pour le réaliste. Contre la thèse de l'identité, le réaliste pourrait proposer l'argument suivant : si les propriétés esthétiques étaient identiques aux propriétés non esthétiques sur lesquelles elles surviennent, alors les prédicats esthétiques et les prédicats non esthétiques concernés auraient la même signification. Or, ce n'est pas le cas. Le prédicat « criard », par exemple, n'a pas la même signification que le prédicat « de couleur vive » : même si la signification du premier dépend de celle du second, on ajoute

quelque chose en disant qu'une chose qui présente des couleurs vives est criarde. Comme le dit Zemach, « une phrase esthétique comporte des informations qu'aucune phrase non-esthétique ne peut contenir, car ces phrases ont des significations complètement différentes »[328]. Le problème de cette réponse est qu'elle est soumise à une objection assez évidente. En effet, comme Frege l'a démontré, des prédicats différents peuvent avoir des sens différents et une même référence[329]. Dans ce cas, les propriétés esthétiques ne seraient pas des propriétés qui s'ajouteraient ontologiquement aux propriétés non esthétiques : elles ne seraient qu'une façon nouvelle de décrire ces dernières. En somme, les propriétés esthétiques ne seraient qu'une façon, ontologiquement inoffensive, de parler des propriétés naturelles des choses.

Afin de contourner la thèse de l'identité, un réalisme conséquent doit donc ajouter une clause à la relation de survenance esthétique : l'*irréductibilité* des propriétés esthétiques par rapport à la base de survenance. La survenance esthétique implique dès lors la thèse suivante :

(iii) Les propriétés esthétiques ne sont pas réductibles aux propriétés non esthétiques (principe d'irréductibilité).

Un tel principe rend compte de l'idée selon laquelle les propriétés sont émergentes : elles dépendent de propriétés de base qui sont les propriétés ordinaires du monde naturel, mais elle constituent un niveau de réalité irréductible. Comment le réaliste peut-il défendre la thèse de l'irréductibilité, indépendamment de son refus de principe de la thèse de l'identité ? Autrement dit, comment montrer que les

---

[328] Zemach [2005, p. 135].
[329] Frege [1892 / 1971]. « Sens et dénotation ». *in* Frege [1971]. *Ecrits logiques et philosophiques*. tr. fr. C. Imbert. Paris, Le Seuil.

propriétés esthétiques sont bien irréductibles aux propriétés non esthétiques ? Il semble que trois options s'offrent au réaliste. L'irréductibilité des propriétés esthétiques peut en effet être comprise de façon conceptuelle, épistémique ou ontologique. La thèse de l'irréductibilité conceptuelle implique qu'on ne peut pas substituer un énoncé non esthétique à un énoncé esthétique sans perdre la signification du second[330]. Pour le comprendre, comparons les deux énoncés suivants :

(1) *La Joconde* est un tableau plein de grâce et de mystère.
(2) *La Joconde* est un tableau rectangulaire et contenant un certain ensemble de couleurs.

Il paraît évident qu'on ne peut pas substituer (2) à (1) sans perdre certaines informations essentielles à propos du tableau en question. L'irréductibilité conceptuelle découle du fait qu'il n'existe pas de conditions non esthétiques suffisantes pour réguler l'application d'un prédicat esthétique. Par conséquent, la signification d'un énoncé esthétique n'est pas analytiquement contenue dans un énoncé non esthétique. Défendre la thèse de l'irréductibilité conceptuelle constitue sans aucun doute un réquisit minimal du réalisme. Le problème avec cette théorie, c'est qu'elle ressemble à la théorie de l'identité dans des habits réalistes : la relation de survenance a lieu entre des niveaux de description, mais ontologiquement parlant, il n'existe que des propriétés non esthétiques. Dans ce cas, on peut hésiter à parler encore de *réalisme*. Le réaliste qui refuse d'aller plus loin que l'irréductibilité conceptuelle pourrait éventuellement s'appuyer sur une théorie aspectuelle de la perception esthétique : appréhender la beauté de la *Joconde* consisterait à voir la peinture *comme belle*, c'est-à-dire sous une certaine description, mais sans

[330] Pouivet [2010, p. 155-156]

ajout ontologique. Une telle théorie est notamment utilisée pour expliquer notre capacité à voir l'image du canard-lapin tantôt comme un canard, tantôt comme un lapin, ou à voir des visages et des animaux dans les nuages. Le problème, c'est que dans le cas de la perception aspectuelle ordinaire, nous pouvons changer à volonté l'aspect sous lequel nous percevons un objet (nous pouvons par exemple cesser de voir le nuage comme un visage pour le voir à nouveau comme un nuage) et qu'il n'y a aucune contrainte normative qui nous imposerait de le voir sous un aspect ou sous un autre. Or le cas de l'appréciation esthétique semble très différent[331]. D'une part, il paraît peu plausible qu'on puisse percevoir à volonté une chose tantôt comme belle, tantôt comme non belle, si aucune de ses propriétés non esthétiques n'est modifiée[332]. D'autre part, il semble qu'il y ait une contrainte normative qui pèse sur notre perception dans l'appréciation esthétique : en esthétique, il y a une façon dont nous *devons* voir les choses. S'il est approprié de voir une peinture comme belle, alors nous ne devrions pas la voir comme laide ou comme ridicule, même si nous en avons envie. Cela relève de ce que l'on pourrait appeler l'éthique de l'appréciation esthétique, par analogie avec l'éthique de la croyance en épistémologie. Au contraire, dans le cas de la perception aspectuelle des nuages, chacun voit ce qu'il veut ou ce qu'il peut, sans qu'un aspect soit plus approprié qu'un autre. Autrement dit, la théorie aspectuelle semble trop relationnelle ou trop dépendante de l'activité du sujet pour pouvoir être qualifiée de réaliste. Par conséquent, si l'irréductibilité conceptuelle fait effectivement partie de la théorie réaliste, elle n'est cependant pas suffisante pour garantir le réalisme.

Si l'on veut défendre un réalisme substantiel, on doit donc admettre, semble-t-il, que l'irréductibilité conceptuelle des propriétés esthétiques s'explique par leur irréductibilité épistémique. La thèse

[331] Zangwill [2001, p. 30].
[332] Zangwill [2001, p. 182-183].

de l'irréductibilité épistémique implique qu'on ne peut pas connaître les propriétés esthétiques d'une chose simplement en percevant ses propriétés naturelles. Cette thèse est conforme à notre intuition selon laquelle les propriétés esthétiques ne peuvent pas être appréhendées à l'aide des sens ordinaires : par exemple, on peut parcourir visuellement *La Joconde* de façon détaillée sans jamais être capable de saisir sa beauté. Dans un tel cas, on peut dire qu'on est insensible aux propriétés esthétiques du tableau, parce qu'on n'a pas la réaction émotionnelle appropriée. Une telle thèse suppose que l'on accepte la possibilité d'émotions cognitives, c'est-à-dire des émotions capables de nous faire connaître certains aspects de la réalité qu'on ne connaîtrait pas si on ne ressentait pas ces émotions. Nous avons évoqué brièvement cette possibilité dans la section 3.2 et nous y reviendrons dans le chapitre suivant. Qu'il nous suffise pour le moment de rappeler que des situations de ce genre ne sont pas propres à l'appréciation esthétique, mais qu'elles se rencontrent également dans le domaine moral : par exemple, on peut assister à une scène particulière et avoir connaissance de tous les aspects non moraux pertinents sans être capable de comprendre qu'il s'agit d'une situation injuste, faute de ressentir l'émotion appropriée. Si l'on accepte cette possibilité, alors l'irréductibilité conceptuelle des propriétés esthétiques trouve une explication dans l'irréductibilité épistémique de certaines émotions cognitives par rapport à une perception affectivement neutre. Doit-on aller plus loin ? Autrement dit, doit-on admettre que l'irréductibilité épistémique s'explique à son tour par l'irréductibilité ontologique des propriétés esthétiques ? Du point de vue du réalisme, il semble préférable d'expliquer une différence au niveau épistémologique par une différence au niveau métaphysique : c'est en effet un des aspects du réalisme de vouloir expliquer notre connaissance par l'impact de la réalité sur nos fonctions cognitives. La thèse de l'irréductibilité ontologique affirme

que les propriétés esthétiques existent *en plus* des propriétés non esthétiques : ce sont des manières d'être des choses qu'il faut comptabiliser en plus des propriétés naturelles ou non esthétiques si l'on veut dresser un inventaire ontologique complet de la réalité. Certains réalistes refusent clairement cette possibilité :

> Ontologiquement, les propriétés esthétiques n'ajoutent rien au monde qui nous entoure parce que si elles introduisent une différence conceptuelle dans la description, elles n'introduisent pas de différence ontologique [Pouivet 2010, p. 166].

D'autres, au contraire, semblent considérer la thèse de l'irréductibilité ontologique comme une réquisit nécessaire pour le réalisme :

> La thèse minimale du réalisme esthétique est qu'il existe des faits ou des états de choses esthétiques indépendants de l'esprit – un fait ou un état de choses esthétique indépendant de l'esprit est une entité structurée, constituée d'un objet ou d'un événement qui possède une propriété esthétique indépendante de l'esprit [Zangwill, 2001, 176].

Si l'on adopte seulement la thèse de l'irréductibilité conceptuelle, les propriétés esthétiques ne semblent pas suffisamment indépendantes de l'esprit pour justifier la normativité esthétique et pour rendre justice à l'intuition réaliste. Par ailleurs, l'irréductibilité ontologique semble nécessaire pour expliquer l'irréductibilité épistémique : c'est en effet seulement en distinguant ontologiquement les propriétés esthétiques des propriétés non esthétiques que l'on fournit des vérifacteurs substantiels à nos attributions esthétiques. Par conséquent, la théorie de la survenance esthétique doit inclure un principe d'irréductibilité ontologique qui subsume à la fois le principe

de l'irréductibilité conceptuelle et le principe de l'irréductibilité épistémique des propriétés esthétiques :

> (iii') Les propriétés esthétiques sont *ontologiquement* irréductibles aux propriétés non esthétiques (principe d'irréductibilité ontologique).

En résumé, la seule façon de tenir compte de notre intuition au sujet de la dépendance des propriétés esthétiques par rapport aux propriétés physique, sans sacrifier l'intuition réaliste, est de décrire la relation entre les deux comme une relation de survenance sans réduction ontologique. Il convient de remarquer que la théorie de la survenance *n'explique pas* pourquoi les propriétés esthétiques émergent : ce n'est pas une théorie qui énumèrerait les causes de l'existence des propriétés esthétiques. Une telle théorie ne serait possible que s'il existait des lois esthétiques sur le modèle des lois naturelles[333]. Or de telles lois n'existent pas. Dans ce cas, à quoi sert la théorie de la survenance ? Elle ne sert qu'à décrire de façon relativement claire et précise une relation qui existe entre certaines manières d'être des choses dont nous faisons l'expérience : autrement dit, elle se contente de décrire le statut ontologique du vérifacteur de l'expérience esthétique véridique, mais elle ne permet pas d'expliquer l'existence même de ce type de vérifacteurs. Cette existence doit être considéré comme un résidu mystérieux qui échappe à l'explication.

---

[333] Pouivet [2010, p. 161].

4.3.2 Survenance et contextualisme esthétique

4.3.2.1 Elargir la base de survenance

Jusqu'à présent, nous n'avons évoqué qu'un seul type de propriétés dans la base de survenance des propriétés esthétiques, à savoir les propriétés physiques intrinsèques des objets. Or, la plupart des défenseurs du réalisme admettent que la base de survenance implique également des propriétés relationnelles ou contextuelles[334]. Le principal argument en faveur de cette thèse consiste à faire remarquer que si la base de survenance n'incluait pas des propriétés relationnelles, alors un changement de contexte ne devrait avoir aucune incidence sur notre expérience esthétique. Or, ce n'est apparemment pas le cas. Par conséquent, les propriétés esthétiques d'un objet dépendent à la fois de certaines de ses propriétés physiques et de certaines de ses propriétés relationnelles. Pour le montrer, on s'appuyer sur une expérience de pensée très utile imaginée par Danto[335]. Le principe de cette expérience consiste à envisager la possibilité de peintures indiscernables, mais auxquelles on attribue des titres différents. Lorsque nous parlons de deux objets indiscernables, il faut entendre des objets dont les propriétés *perceptives* ou *manifestes* sont identiques : il se pourrait que les propriétés physiques au fondement de ces propriétés ne soient pas parfaitement semblables, sans que cela affecte de façon significative notre perception. Danto imagine donc une exposition de peintures qui seraient toutes constituées d'un carré rouge. D'un point de vue perceptif, absolument rien ne permet de les distinguer les unes des autres : en l'absence d'informations supplémentaires et en vertu du

---

334 Voir par exemple Zemach [2005, p. 131] et Pouivet [2010, p. 160-161].
335 Danto [1981, 1989]. *La transfiguration du banal*. tr. fr. C. Hary-Schaeffer. Paris, Le Seuil, chap. 1.

principe de survenance, toutes ces œuvres devraient donc avoir les mêmes propriétés esthétiques. Maintenant, supposons que ces tableaux reçoivent un titre différent : par exemple, l'un s'intitule *L'état d'âme de Kierkegaard*, un autre *Nirvana*, un autre *La Traversée de la Mer Rouge par les Hébreux* et on trouve également un exemplaire d'art géométrique minimaliste sobrement intitulé *Carré rouge*. Cette simple différence dans les titres introduit un changement dans le contexte d'arrière-plan à partir duquel les propriétés esthétiques sont appréciées : par exemple, *Nirvana* et *La Traversée de la Mer Rouge par les Hébreux*, contrairement aux autres peintures, entretiennent certaines relations déterminantes pour leurs propriétés esthétiques avec la catégorie artistique de la peinture religieuse et avec l'ensemble des œuvres qui en sont des exemplaires. En tenant compte du titre et du contexte artistique induit, on pourra dire, par exemple, que *Nirvana* est un tableau intense et radieux, tandis que *La Traversée de la Mer Rouge par les Hébreux* est dramatique et violent. Le titre, qui indique le sujet représenté, et les relations que cela entraine avec certaines catégories artistiques, ne font pas partie des relations intrinsèques de ces œuvres. Par conséquent, ce sont des propriétés qui ne sont pas directement accessibles à celui qui se contente de faire l'expérience des objets physiques. Et pourtant, elles entraînent bien une modification de leurs propriétés esthétiques.

Il n'est pas nécessaire de puiser dans le stock des inventions philosophiques pour démontrer le rôle des propriétés relationnelles dans la base de survenance. Par exemple, certains tableaux de Peter Stämpfli peuvent être vus soit comme des exemplaires d'abstraction géométrique, c'est-à-dire comme des œuvres non-figuratives exemplifiant certaines propriétés de formes et de couleurs, soit comme des dessins de pneu démesurément agrandis, autrement dit comme des œuvres figuratives, exemplifiant, en plus des propriétés

formelles, certaines propriétés expressives[336]. Stämpfli joue délibérément de cette ambiguïté : selon les informations dont disposera le spectateur –informations qui ne sont pas directement accessibles dans l'expérience perceptuelle du tableau –, une même œuvre aura des propriétés esthétiques différentes, sans aucun changement de ses propriétés apparentes. La participation des propriétés relationnelles dans la base de survenance est évidente également dans les cas où un artiste produit une œuvre qui fait intentionnellement référence à une autre œuvre. Par exemple, la beauté provocante de l'*Olympia* de Manet ne peut vraiment être appréhendée que si l'on comprend qu'elle fait référence à la *Vénus d'Urbin* du Titien et qu'elle constitue ainsi un commentaire de la peinture de nu traditionnelle[337]. On observe un phénomène similaire dans les cas où une œuvre est réattribuée à un nouvel auteur, après qu'une attribution erronée a été corrigée : les nouvelles relations qu'elle entretient alors avec les autres productions de l'artiste et avec un arrière-plan culturel et historique différent peuvent imposer une réévaluation profonde de ses propriétés esthétiques. C'est ainsi que l'on peut comprendre l'ampleur de la redécouverte de l'œuvre de Georges de la Tour en 1915 et l'effet esthétique qui a résulté de l'attribution à un même peintre de plusieurs toiles auparavant attribuées à des artistes différents. Enfin, le rôle des propriétés relationnelles dans la base de survenance esthétique est visible dans l'expérience que nous faisons des faux ou des copies frauduleuses en peinture : la beauté étrange d'un tableau que l'on pensait à tort avoir été peint au XVIIe siècle devient maniérée et kitsch dès lors que l'on s'aperçoit que le tableau a été peint au XXe siècle[338]. Si l'on tient compte de ces différents phénomènes, il apparaît donc nécessaire

---

[336] Roque [2003]. *Qu'est-ce que l'art abstrait ?* Paris, Gallimard, pp. 426-436.
[337] Davies [2006, p. 70].
[338] Davies [2006, p. 73].

d'élargir la base de survenance. Ce point est résumé par Zemach de la façon suivante :

> X et Y peuvent être similaires quant à leurs traits non-esthétiques *intrinsèques* (c'est-à-dire qu'ils consistent en un même arrangement de mots, de sons, de couleurs) et avoir cependant des traits esthétiques distincts. Cela peut arriver si X et Y ont des propriétés *relationnelles* différentes : elles sont situées dans des contextes ou des périodes différents, ont des titres distincts, ou ont été crées par des membres de mouvements artistiques différents [Zemach, 2005, p. 131] .

Si l'on admet certaines propriétés relationnelles parmi les propriétés non esthétiques qui constituent la base de survenance, on préserve une condition essentielle de la relation de survenance, à savoir que des différences au niveau esthétique impliquent *nécessairement* des différences au niveau non esthétique : un objet ne peut être dit grossier et un autre délicat si *absolument* rien ne les distingue au niveau non esthétique. L'enjeu est toujours de maintenir une base de survenance qui ne soit pas soumise à la relativité et d'éviter de faire des propriétés esthétiques des propriétés flottantes ou totalement ineffables.

Le rôle des propriétés relationnelles dans la base de survenance est une des raisons pour lesquelles il semble difficile de défendre une version *forte* de la survenance des propriétés esthétiques. La version *faible* que nous avons exposée jusqu'à présent affirme seulement qu'il ne peut y avoir de changement au niveau esthétique sans changement au niveau non esthétique, sans préciser quels types de propriétés appartiennent à la base de survenance. Or la survenance des propriétés esthétiques ne s'effectue pas toujours sur la base des seules propriétés perceptives, elle peut passer par le « filtre » de propriétés relationnelles, comme par exemple la place

qu'occupe une œuvre dans l'histoire de l'art. La survenance des propriétés esthétiques est donc sensible au contexte, à l'histoire et, dans le cas des œuvres d'art, aux intentions de l'artiste. Placé dans un contexte différent, un même objet possédera des propriétés esthétiques différentes. Une survenance forte signifierait que toutes les propriétés esthétiques d'un objet dépendent uniquement de ses propriétés intrinsèques et que le contexte n'a aucune influence sur les propriétés esthétiques qu'elle possède effectivement. Mais c'est manifestement faux. Par ailleurs, défendre la théorie de la survenance forte nous conduirait également à défendre ce qu'on appelle l'e*mpirisme esthétique*. L'empirisme esthétique n'est pas une théorie ontologique, mais une théorie de l'appréciation esthétique, qui présuppose implicitement la survenance forte. En effet, selon l'empiriste esthétique, la seule chose qui compte pour apprécier esthétiquement une œuvre d'art, ce sont ses propriétés manifestes, autrement dit les seules propriétés auxquelles donne accès une expérience directe de l'œuvre[339]. Les motivations de l'empirisme esthétique sont variées, mais elles semblent avant tout reposer sur une conception particulière de l'expérience esthétique : cette dernière serait avant tout une expérience sensorielle et affective, dénuée d'enjeu cognitif. Dans ce contexte, l'art vaut avant tout pour sa puissance d'évocation et il est normal de considérer toute information de nature contextuelle ou relationnelle comme un obstacle à l'expérience esthétique authentique. Mais, dans la mesure où cette thèse ne permet pas de rendre compte de l'expérience de pensée des tableaux indiscernables, l'empirisme esthétique paraît difficilement défendable.

---

[339] Davies [2006]. « Against Enlightened Empiricism. » *in* Kieran [2006].

4.3.2.2 Les catégories de l'art

À l'opposé de l'empirisme esthétique, on trouve le contextualisme esthétique, une théorie que nous avons déjà rencontrée dans le chapitre précédent. Lorsqu'il est appliqué à l'appréciation de l'art, le contextualisme esthétique défend l'idée selon laquelle, les œuvres d'art étant des productions humaines, elles ne peuvent être correctement comprises et appréciées sans la prise en compte des caractéristiques contextuelles pertinentes[340]. Ces caractéristiques incluent notamment la catégorie artistique de l'œuvre, sa localisation historique, sa fonction initiale, l'identité de l'artiste, ainsi que divers facteurs culturels et sociaux plus larges susceptibles d'avoir une influence sur son identité ontologique. Une telle thèse repose sur l'idée plus générale selon laquelle l'identité ontologique des artefacts est fixée par leur contexte de production et les intentions de ceux qui les ont produits. Par conséquent, les propriétés esthétiques qu'une œuvre possède en vertu de ses propriétés relationnelles ne sont pas simplement projetées sur l'œuvre au gré d'un arrière-plan contextuel variable : elles sont effectivement possédées par l'œuvre, car les propriétés relationnelles sur lesquelles elles surviennent sont objectives et déterminées. Cette thèse a une contrepartie épistémologique. En effet, une méconnaissance des propriétés contextuelles pertinentes empêche de détecter les propriétés esthétiques réellement possédées par l'œuvre considérée. Par exemple, il a fallu attendre le travail musicologique effectué dans les années soixante pour qu'on réapprenne à apprécier des compositeurs jadis délaissés, comme Couperin ou Rameau : en effet, l'habitude de la musique romantique, aussi bien chez les critiques que chez le public des amateurs, était telle que les gens

[340] Nous examinerons la possibilité d'appliquer le contextualisme esthétique à l'appréciation esthétique de la nature dans le chapitre 6.

n'étaient plus capables de détecter la valeur esthétique possédée par cette musique[341]. C'est en améliorant notre connaissance des propriétés relationnelles des œuvres concernées que nous avons pu découvrir les propriétés esthétiques qu'elles possèdent, mais que nous ne savions plus percevoir.

Une façon de défendre le contextualisme esthétique est de mettre en avant l'idée qu'il existe des catégories de l'art qui, bien qu'elles ne soient pas perceptivement apparentes (ce ne sont pas des propriétés intrinsèques), influent sur notre identification des œuvres et peuvent guider notre appréciation esthétique. On doit cette thèse à Walton, qui s'est servi du terme de « catégories de l'art » pour désigner des caractéristiques telles que le genre, le style, la forme ou encore le type de support utilisé[342]. Pour être un peu plus précis, on peut mentionner, à titre d'exemples, la catégorie de la peinture, la catégorie des œuvres musicales, la catégorie de la peinture cubiste, la catégorie des films d'espionnage, la catégorie des romans écrits dans le style de Jack Kerouac, la catégorie du rock californien des années soixante ou encore la catégorie des sonates. L'appartenance d'une œuvre à différentes catégories dépend de son contexte génétique, c'est-à-dire, notamment, des intentions de l'artiste, de la tradition à l'intérieur de laquelle il a travaillé, des problèmes esthétiques et artistiques auxquels était confrontée son époque, etc. Ainsi, le repérage du contexte historique permet de distinguer les catégories artistiques appropriées de celles qui ne le sont pas. De plus, inspiré par la théorie de l'émergence des propriétés défendues par Sibley, Walton remarque qu'une œuvre d'art nous paraît posséder certaines propriétés esthétiques sur la base de la perception de certaines de ses propriétés non esthétiques. Or, la façon dont nous percevons ces propriétés non esthétiques est en grande partie fonction des

---

[341] Pouivet [2010, p. 178].
[342] Walton [1970 / 1992]. « Les catégories de l'art ». tr. fr. C. Hary-Schaeffer. *in* Genette [1992].

catégories artistiques sous lesquelles nous rangeons l'œuvre perçue. Plus précisément, ce que nous percevons dépend de ce que l'on considère comme des caractéristiques standard, variables ou contre-standard, relativement aux catégories sous lesquelles tombe l'objet en question[343]. Une caractéristique d'une œuvre est standard par rapport à une catégorie si l'absence de cette catégorie conduirait à exclure l'œuvre de cette catégorie. Par exemple, la bidimensionnalité d'une peinture et l'absence de mouvement des marques qui la constituent sont standard par rapport à la catégorie de la peinture. Une caractéristique d'une œuvre est variable par rapport à une catégorie quand sa présence ou son absence ne jouent aucun rôle dans l'appartenance de l'œuvre à cette catégorie. C'est le cas, par exemple, des couleurs et des formes sur la surface d'une peinture. Une caractéristique est contre-standard par rapport à une catégorie quand la présence de cette caractéristique dans une œuvre contredit son appartenance à cette catégorie. Par exemple, un objet saillant tridimensionnel ou un tressaillement de la toile obtenu grâce à un courant électrique sont des caractéristiques contre-standard pour la catégorie de la peinture. Les propriétés esthétiques qui seront perçues comme survenant sur les propriétés non esthétiques de l'œuvre ne seront pas les mêmes selon que ces dernières sont considérées comme standard, variables ou contre-standard. Par exemple, alors que la bidimensionnalité et l'immobilité de *Guernica* sont des qualités standard par rapport à la catégorie de la peinture (au point où on les remarque à peine), ses couleurs et ses formes sont variables si on les considère par rapport à la même catégorie, mais elles sont contre-standard si on les considère par rapport à la catégorie de la peinture *classique* ou par rapport à la catégorie de la peinture de guerre *classique*. Dans la mesure où les formes et les couleurs de *Guernica* peuvent être légitimement considérées comme

---

[343] Walton [1992, p. 91].

contre-standard au regard des catégories classiques, cela explique en partie les propriétés esthétiques que nous lui attribuons : c'est une œuvre qui nous semble en effet violente, dynamique, vitale et dérangeante. Mais c'est parce que la méthode de représentation de *Guernica* est standard par rapport à la catégorie de la peinture cubiste, que nous réussissons tout de même à l'apprécier et à la comprendre. L'observateur qui n'a aucune familiarité avec cette catégorie artistique aura probablement du mal à la comprendre et à détecter quelle est exactement sa valeur esthétique. Par ailleurs si toutes les peintures jamais créées étaient des *Guernica* ne se distinguant que par la taille de la toile, le tableau de Picasso ne possèderait sans doute pas les mêmes propriétés : il pourrait par exemple nous paraître vulgaire et pompeux, comparé à des peintures plus petites. Par conséquent, les propriétés esthétiques réelles de *Guernica* ne surviennent pas seulement sur les propriétés perceptives de cet objet, mais également sur les propriétés relationnelles qu'ils possèdent relativement aux catégories artistiques pertinentes. Comme le dit Walton :

> [...] concevoir les jugements esthétiques comme des interprétations relatives à des catégories données les empêche trop souvent d'être des jugements erronés [Walton, 1970, p. 113].

La prise en compte des propriétés relationnelles de l'œuvre est donc bel et bien un moyen de détecter les propriétés esthétiques et les propriétés esthétiques qu'elle possède réellement.

4.2.3.3 La survenance modérée

Si le contextualisme esthétique est correcte, alors la thèse de la survenance forte, qui n'inclut dans la base de survenance que des

propriétés intrinsèques, ne s'applique pas aux propriétés esthétiques, mais seulement à des propriétés naturelles comme carré : en effet, pour qu'un objet possède la propriété d'être carré, il doit posséder les propriétés subvenantes exprimées par les prédicats « posséder quatre côtés égaux » et « posséder quatre angles égaux ». Or, dans ce cas, les caractéristiques contextuelles ne modifient en rien la relation de survenance, car le fait de posséder quatre côtés égaux, par exemple, n'est pas une propriété sensible au contexte. Autrement dit, un objet qui a quatre côtés et quatre angles égaux est *nécessairement* carré, mais il ne pourra être serein que de façon *contingente*, dans la mesure où une modification de ses propriétés relationnelles est susceptible de modifier ses propriétés esthétiques. On peut tenter une reformulation de ces arguments modaux dans les termes de la logique des mondes possibles :

(i) Si F est une propriété esthétique, alors F survient sur une propriété non esthétique ou un ensemble de propriétés non esthétiques dans tous les mondes possibles (survenance faible).

(ii) Si la propriété esthétique F survient sur la propriété non-esthétique G dans le monde W_1, alors la survenance de F sur G a lieu dans tous les mondes possibles (survenance forte).

Pour les raisons que nous avons indiquées auparavant, la thèse (ii) doit clairement être rejetée, mais à y bien regarder, la thèse (i) n'est pas totalement satisfaisante non plus. La relation de survenance est tellement peu spécifiée dans (i) que les propriétés esthétiques et non esthétiques semblent simplement en relation de coïncidence arbitraire. Dans ce cas, on perd l'idée que l'attribution esthétique

peut être justifiée et expliquée par référence à des propriétés non esthétiques immunisées contre le relativisme. A la limite, sous cette forme, l'antiréaliste n'aurait pas tellement de difficultés à accepter la survenance comme une description partielle de nos attributions esthétiques : les jugements esthétiques échouent à faire référence à des propriétés réelles, ils ne reflètent que les sentiments du sujet, mais ces derniers sont effectivement ressentis à l'occasion de la perception de propriétés non esthétiques bien réelles. Le lien entre *perception* de propriétés non esthétiques et *attribution* de prédicats esthétiques est perçu comme totalement subjectif et contingent par l'antiréaliste, mais il peut tout de même choisir de maintenir ce lien, afin de ne pas avoir à défendre la thèse selon laquelle on pourrait éprouver une expérience esthétique *à propos de rien*. Afin d'éviter cette faille relativiste, nous avons donc besoin de renforcer la relation de survenance décrite en (i). Dès lors, on peut défendre la thèse d'une survenance *modérée* des propriétés esthétiques[344]. On remplacerait alors la thèse (ii) par

(iii) Si la propriété esthétique F survient sur la propriété non-esthétique G dans le monde W_1, alors cette survenance a lieu dans tous les mondes *globalement similaires* à W_1 (survenance modérée).

L'ajout de (iii) à (i) montre que les propriétés esthétiques sont nécessaires à partir du moment où un nombre suffisant de propriétés non esthétiques est repéré. Ces propriétés non esthétiques incluent certes des propriétés relationnelles, mais ces propriétés ne sont pas des relations contingentes que l'objet entretient avec les impressions subjectives des individus ; ce sont des relations conceptuelles

[344] Voir Zemach [2005, chap. 5, section 3].

nécessaires qu'il entretient avec certains faits objectifs, comme son positionnement historique ou sa catégorie artistique.

Cette description de l'ontologie impliquée par la logique des prédicats esthétiques suffit-elle à garantir le réalisme esthétique ? Comme nous venons de l'indiquer, l'antiréaliste peut toujours interpréter la dépendance du niveau esthétique par rapport au niveau non esthétique comme purement contingente, subjective et comme n'ayant finalement aucune signification ontologique. Par exemple, une personne peut affirmer qu'une œuvre musicale est sereine pendant l'écoute de cette œuvre, c'est-à-dire au contact d'une structure sonore réelle, mais ce jugement ne dit rien de l'œuvre elle-même : il nous parle seulement de l'effet produit dans le sujet par la représentation qu'il se fait de l'œuvre. Le problème, sensible déjà chez Sibley, est que la saisie des propriétés esthétiques semble bel et bien exiger l'exercice d'une faculté de perception ou d'une sensibilité spéciale. Tant que nous n'aurons pas justifié la possibilité d'un accès épistémique intelligible aux propriétés esthétiques, leur irréductibilité ontologique pourra être considérée comme fragile. C'est un point qui sera examiné dans le chapitre suivant, qui est consacré à l'épistémologie esthétique. Avant d'en arriver là, il reste encore à examiner un certain nombre de difficultés et d'objections proprement ontologiques soulevées par notre théorie de la survenance.

4.3 Difficultés et Objections

4.3.1 L'indétermination de la base de survenance

La première difficulté que pose la théorie de la survenance tient au caractère indéterminé de la base de survenance. Ce problème peut se comprendre de deux manières : premièrement, l'anomie de la relation entre la base de la survenance et la famille de survenance ; deuxièmement, la difficulté à déterminer les propriétés de base réellement pertinentes. Concernant la première version du problème, un critique ou un amateur d'art ordinaire chercheront à justifier leur jugement en signalant les traits non esthétiques pertinents, autrement dit, ceux qui expliquent la présence des propriétés esthétiques mentionnées dans leur attribution. Or, comme nous l'avons remarqué, il ne suffit pas de s'accorder sur la présence de traits non esthétiques pour s'accorder sur les propriétés esthétiques, dans la mesure où on ne peut procéder à une véritable *inférence* des propriétés non esthétiques aux propriétés esthétiques et conférer ainsi des règles au jugement esthétique. Une telle inférence ne serait possible que s'il existait des lois physico-esthétiques permettant d'aligner les propriétés non esthétiques et les propriétés esthétiques. Or de telles règles n'existent manifestement pas. Considérons un plus précisément le cas du critique : il cherche à nous faire *voir* les propriétés esthétiques d'une œuvre et pas seulement à nous donner de bonnes raisons de *croire* qu'elles sont présentes. Par exemple, il veut nous faire voir qu'une peinture est criarde en nous signalant que ses couleurs sont vives, *comme si* la présence de ces dernières pouvait servir de prémisse dans un raisonnement qui conclurait à la présence de la propriété criard, en passant par la généralisation esthétique

« Tout objet de couleur vive est criard ». Or, cette généralisation est fausse et ne peut servir de règle pour percevoir la propriété esthétique « être criard ». En effet, il n'existe pas de Le problème, c'est finalement que l'on ne suit jamais de règles pour percevoir quoi que ce soit : on perçoit quelque chose *en le percevant*, serait-on tenté de dire. Pour reprendre des exemples utilisés par Sibley, nous voyons qu'un livre est rouge *en le regardant* ou nous pensons que le thé est sucré *en le goûtant*[345]. Le discours du critique peut servir d'indication pour les propriétés esthétiques et même de justification après-coup pour son jugement, mais en aucun cas il ne garantit aux autres la perception des propriétés esthétiques. Cette absence de garantie représente une difficulté pour la thèse réaliste : elle peut signifier pour l'antiréaliste que les propriétés esthétiques sont bien uniquement des projections sur les choses. En dernière instance, la signification des prédicats esthétiques semblent tellement indéterminée par les prédicats non esthétiques que le relativisme devient une interprétation séduisante : comment savoir que le critique et moi-même comprenons la même chose en utilisant un prédicat esthétique, si nous ne sommes jamais sûrs de voir la même chose ? La tentative du critique pour nous convaincre qu'une œuvre est criarde aurait dans ce cas aussi peu de sens qu'une tentative pour nous faire *voir* le livre comme vert, alors que nous le voyons rouge, parce que nous sommes daltoniens. Si l'attribution d'une propriété esthétique est justifiée *in fine* par une expérience de valeur, exactement comme l'attribution d'une couleur est justifiée *in fine* par une expérience perceptuelle, alors cette conséquence est inévitable. Cependant, contrairement au daltonien qui ne pourra *jamais* voir les couleurs qu'on tente de lui faire voir, le sujet esthétique peut

---

[345] Sibley [1988, p. 55]. L'idée que la perception ne consiste pas en l'application de règles n'est nullement incompatible avec l'idée que, pour percevoir quelque chose *comme sucré*, *comme rouge* ou *comme criard*, il faut maîtriser certains concepts et prendre part à certains jeux de langage.

développer sa sensibilité esthétique grâce à l'entraînement approprié, de façon à accéder aux propriétés esthétiques qu'il ne percevait pas auparavant.

La deuxième version de ce problème est liée à l'élargissement de la base de survenance. En effet, l'idée selon laquelle les propriétés non esthétiques servant de base à la relation de survenance sont en partie relationnelles comporte le risque de transformer la sous-détermination du niveau esthétique par le niveau non esthétique en véritable indétermination. La thèse selon laquelle on doit prendre en compte les propriétés relationnelles d'un objet s'appuie, dans le cas des œuvres d'art notamment, sur l'idée que l'on a affaire à des objets culturels dont la fonction et la signification dépendent d'un contexte de production donné et des intentions des êtres humains qui les ont produits. C'est ce que nous avons appelé le contextualisme esthétique. Si on accepte cette thèse, comme nous y incitent notamment les cas d'objets indiscernables imaginés par Danto ou la théorie des catégories artistiques de Walton, comment décider ce qui doit compter comme faisant partie du contexte génétique d'une œuvre, c'est-à-dire comme un trait non esthétique nécessaire pour l'appréhension de ses propriétés esthétiques réelles ? Si le changement d'arrière-plan modifie nos attributions esthétiques, il faut déterminer le « positionnement correct »[346], c'est-à-dire celui qui permet d'accéder aux propriétés réelles de l'objet. Or, dans certains cas, cela semble presque indécidable. Par exemple, pour apprécier correctement une peinture, autrement dit pour saisir ses propriétés esthétiques réelles, doit-on prendre en compte l'ensemble des œuvres exécutées par le même artiste, les œuvres d'autres artistes traitant le même sujet ou adoptant la même technique ? Doit-on au contraire tenir compte des œuvres qui traitent le même sujet, mais avec des techniques différentes, ou qui adoptent la même technique

[346] Pettit [1983].

pour des sujets très différents ? Doit-on faire intervenir les intentions de l'artiste et si c'est le cas, s'agit-il de ses intentions *réelles* ou de celles qui sont *impliquées* dans l'œuvre du point de vue de l'interprétation la plus charitable[347] ? Doit-on faire référence aux déterminations artistiques, religieuses, culturelles, institutionnelles ou politiques qui ont pu influencer l'artiste ? Doit-on prendre tous ces facteurs en compte en même temps ou bien certains sont-ils plus pertinents que d'autres ? Dans ce cas, est-ce valable uniquement pour une œuvre donnée ou est-ce la même chose pour toutes les œuvres ? On se trouve confronté au problème épineux de l'interprétation et du choix des conditions standard d'observation. Comme le fait remarquer Pettit :

> Prenez n'importe quelle œuvre d'art et n'importe quelle propriété esthétique, il existe au moins un positionnement, aussi bizarre soit-il, à partir duquel l'œuvre manifestera cette propriété. Ainsi, chaque œuvre d'art pourra avoir chaque propriété esthétique et parmi les propriétés possédées par une œuvre, certaines seront directement incompatibles les unes avec les autres [Pettit, 2004, V].

Autrement dit, l'indétermination des propriétés esthétiques d'une œuvre par ses propriétés non esthétiques relationnelles est tellement grande que l'idée d'une véritable objectivité de l'attribution peut paraître difficile à défendre. Résoudre cette difficulté est d'autant plus délicat que l'argumentation du contextualisme esthétique est apparemment circulaire : les propriétés réelles des œuvres d'art sont celles qui apparaissent quand les œuvres sont vues en fonction de l'arrière-plan correct, quels que soient les sentiment de l'observateur,

---

347 Nous pensons ici au principe de charité qui commande d'interpréter ce que les êtres humains disent et font de manière à rendre leurs croyances cohérentes et non contradictoires. Il s'agit d'un principe de rationalité minimale. Appliqué à l'art, il suppose de penser les œuvres en partie comme des formes d'énonciations ou d'actions.

et l'arrière-plan correct pour apprécier une œuvre est celui qui permet de saisir ses propriétés esthétiques réelle. Cette circularité est-elle vicieuse ? Pas nécessairement : comme l'a montré Zemach, on peut la décrire comme un cas d'équilibre réflexif[348]. Il s'agit de l'équilibre épistémique qui résulte d'un processus de négociation entre différents types de croyances, notamment entre nos croyances perceptuelles et nos explications théoriques. Dans le domaine esthétique, nous ajustons mutuellement notre observation des propriétés d'une œuvre avec notre théorie concernant l'arrière-plan correct, les deux pouvant être réévaluées en fonction des résultats obtenus. Cet ajustement mutuel de l'observation et de la théorie tient compte de nos intuitions, mais aussi de nos meilleures théories, en particulier l'histoire de l'art et la psychologie. Ce type d'ajustement interdit par exemple que l'on considère l'art égyptien antique comme un précurseur du cubisme : un tel jugement n'est pas incompatible avec l'observation, mis il contredit nos explications théoriques. Le processus n'est pas infaillible, mais c'est la seule façon de se placer dans les conditions standard d'observation, celles qui permettent l'appréhension des propriétés esthétiques réelles d'un objet donné. Contre l'idée que ce processus n'est pas suffisant pour garantir l'objectivité d'une attribution esthétique, on peut faire remarquer que l'appel à la notion de conditions standard d'observation n'est pas propre à l'esthétique, mais concerne tous les cas ordinaires de perception : par exemple, les couleurs doivent être perçues à la lumière du jour et les formes ne doivent pas être perçues sous l'eau. Cependant, alors que dans les cas ordinaires, les conditions standard d'observation peuvent atteintes par presque tout le monde, pour l'observation de certaines caractéristiques, en particulier les propriétés esthétiques des œuvres d'art, seuls des experts sont parfois

---

[348] Zemach [2005 p. 81].

capables de réunir toutes les conditions requises[349]. Zemach justifie cet élitisme esthétique en dressant un parallèle avec la façon dont nous nous fions aux experts dans le domaine scientifique :

> Les néophytes se fient aux experts (scientifiques et critiques d'art) pour l'application des prédicats observationnels ; nous apprenons par exemple que notre observation de X en tant que F pourrait être illusoire, car les conditions dans lesquelles elle a été faite ne sont peut-être pas standard [Zemach, 2005, p. 84].

Cette réponse par les conditions standard d'observation soulève au moins un problème important. Si, en fonction des conditions standard d'observation choisies, un même objet *x* apparaît comme beau ou comme laid, pourquoi ne pas *toujours* choisir les conditions standard d'observation qui font apparaître *x* comme beau, peu importe que cela corresponde à une hypothétique valeur esthétique objective ? Après tout, on pourrait penser que ce qui compte, c'est l'expérience de la beauté en elle-même et non le fait qu'elle soit véridique. Zemach donne l'exemple d'un « lecteur sentimental absorbé par un roman médiocre, larmoyant et qui le trouve merveilleusement beau »[350]. Pourquoi ne pas considérer les conditions standard d'observation de ce lecteur comme les conditions d'observation pertinentes pour apprécier ce roman ? Ce problème semble proche de celui que rencontre la théorie esthétique humienne, qui est également, à sa façon, une esthétique de l'expert. Cependant, il y a différence de taille entre la théorie de Zemach et celle de Hume. Dans le cadre théorique humien, le poids de la normativité repose presque intégralement sur la qualité du plaisir ressenti par le bon juge. Les qualités qui font de lui un bon juge sont certes des qualités épistémiques (sensibilité fine, absence de préjugés, bagage culturel,

---

[349] Zemach [2005, p. 84].
[350] Zemach, 2005, p. 121].

etc.), mais, comme nous l'avons montré, ce ne sont pas vraiment elles qui rendent le jugement du bon juge meilleur qu'un autre. La norme du jugement esthétique n'est que la qualité prétendument supérieure du plaisir ressenti par l'expert. Or, un plaisir acquis difficilement ne semble pas posséder une force normative suffisante pour nous faire renoncer à un plaisir acquis facilement. Par conséquent, la normativité du jugement de l'expert telle que la conçoit Hume est faible. Au contraire, dans un cadre réaliste, les qualités épistémiques de l'expert (autrement dit, sa capacité à réunir des conditions standard d'observation complexes) possèdent bien une force normative, puisqu'elles lui permettent d'appréhender certaines caractéristiques réelles des objets et des situations.

La réponse du réaliste au problème que nous avons soulevé est donc qu'il existe des contraintes normatives fortes qui pèsent sur le choix des conditions standard d'observation. Parmi ces contraintes, on trouve celle qui stipule que les conditions standard d'observation pour déterminer si *x* est F doivent être les mêmes pour tous les objets de l'espèce à laquelle appartient *x*. Le principal argument en faveur de cette thèse est le fait que le refus généralisé de cette contrainte nous empêcherait d'apprendre quoi que ce soit de l'expérience, dans la mesure où la connaissance empirique présuppose que les objets observables obéissent à des lois générales, autrement dit que les objets d'un même type ou d'une même espèce sont connus dans les mêmes conditions standard d'observation. Si ce n'était pas le cas, l'expérience d'un objet quelconque ne nous apprendrait jamais rien en dehors de lui, car les objets de son espèce n'auraient pas les mêmes conditions standard d'observation. Or, il n'y pas de bonne raison de penser que ce qui vaut pour l'expérience ordinaire ne vaut pas pour l'expérience esthétique. Dans ce cas, l'adoption des conditions standard d'observation de ce lecteur sentimental – des conditions qui sont telles qu'elles lui donnent l'impression qu'un

roman de gare est un bon roman –, devrait s'appliquer à l'appréciation esthétique de tous les romans. La conséquence d'une telle hypothèse est que la majorité des œuvres que nous considérons unanimement comme des chefs-d'œuvre ne pourront plus être appréciées dans les conditions standard d'observation : dans ces nouvelles conditions standard, la plupart des grands romans seront perçus comme laids et ennuyeux. Comme le dit Zemach :

> Les conditions qui nous font voir ce roman à faire pleurer dans les chaumières comme le modèle de la beauté sont les suivantes : aucun sens de l'humour, aucune sensibilité à un usage plus subtil de la langue, une naïveté psychologique, aucun raffinement dans la technique, une grande tolérance pour la banalité, une ignorance de l'héritage de la littérature, etc. Si ces conditions doivent devenir les conditions standard d'observation pour la littérature, alors les œuvres qui paraissent bonnes dans ces conditions sont bonnes et celles qui apparaissent mauvaise sont mauvaises, et nous devrons donc dire que toutes les œuvres littéraires considérées jusqu'ici comme des chefs-d'œuvre sont absolument mauvaises d'un point de vue esthétique [Zemach, 2005, p. 12].

Dans la mesure où la conséquence décrite par Zemach serait beaucoup trop coûteuse d'un point de vue explicatif, il semble nécessaire d'admettre que les conditions standard d'observation sont celles qui rendent justice aux œuvres dont la beauté est intuitivement plus plausible, même s'il s'agit d'une beauté plus difficile d'accès. Cette réponse ne résout sans doute pas toutes les difficultés que pose la question des conditions standard d'observation ; néanmoins elle montre qu'il est possible de répondre au problème de l'indétermination de la base de survenance.

4.3.2 L'art conceptuel est-il anesthétique ?

4.3.2.1 Le problème

Le réalisme de la survenance que nous avons exposé insiste sur l'idée que la base de survenance des propriétés esthétiques est constituée des propriétés physiques et des propriétés relationnelles pertinentes des objets. Concernant les propriétés physiques qui constituent la base de survenance, les propriétés pertinentes d'un point de vue esthétique sont les propriétés perceptives, c'est-à-dire les propriétés physiques en tant qu'elles sont perçues. Comme nous l'avons indiqué, une des vertus de cette théorie est de parvenir à rendre compte d'une intuition importante : l'idée que, pour accéder aux propriétés esthétiques d'un objet, il faut le percevoir ou en faire l'expérience, et que ce qui explique l'attribution de propriétés esthétiques, c'est la possibilité d'attribuer certaines propriétés perceptives à l'objet. Si les propriétés esthétiques ne survenaient pas sur les propriétés perceptives (théorie des propriétés flottantes), on aurait davantage de mal à rendre compte de cette intuition caractéristique de notre vie esthétique. L'idée selon laquelle l'esthétique et la perception vont de pair est confirmée d'un point de vue historique : le terme même d'*esthétique* a été forgé par Baumgarten à partir du mot grec signifiant « perception », pour désigner ce qu'il appelle la « science de la perception » ou ce qu'on traduit parfois par la « science de la connaissance perceptive »[351]. Cependant, cette approche pose un problème : en insistant sur le rôle des propriétés perceptives dans la base de survenance, est-on qu'on ne se prive pas de la possibilité de rendre compte d'attributions esthétiques portant sur des objets qui n'ont pas de propriétés

[351] Baumgarten [1750 / 1988]. *Esthétique*. Paris, L'Herne.

perceptives ou dont les propriétés perceptives ne jouent pas un rôle esthétique important ? Plus simplement, est-ce qu'une théorie de la survenance peut rendre compte de notre attribution de propriétés esthétiques à des objets abstraits ? Le problème se pose de façon aiguë dans le cas de l'art conceptuel. Le propre de l'art conceptuel est de dématérialiser l'œuvre au profit de l'idée et de rejeter explicitement toute préoccupation esthétique. Il ne s'agit pas simplement de rejeter la beauté au profit de la laideur, comme le souhaitaient apparemment les dadaïstes ou certains expressionnistes allemands. La laideur étant une propriété esthétique, il ne s'agit pas d'une rupture totale avec la dimension esthétique traditionnellement associée à l'art. En dématérialisant presque complètement l'œuvre d'art, l'art conceptuel prétend rompre totalement avec tout enjeu esthétique, puisqu'il fait en sorte que l'appréciation des qualités perceptives des œuvres ne soit plus l'enjeu essentiel de l'appréciation artistique. Par ailleurs, quand il y a objet physique, il n'est qu'un moyen pour accéder aux idées et non pas une chose qui devrait être appréciée pour ses qualités esthétiques. Pour prendre un exemple évident, on peut penser à *Fontaine* de Duchamp. Alors que selon une conception traditionnelle, l'appréciation de la valeur des œuvres d'art passe principalement par l'évaluation de ses propriétés esthétiques, l'art conceptuel révèlerait que l'art ne serait pas assujetti à l'esthétique et que les théories esthétiques de l'art seraient étroites ou caduques. Il s'agit dès lors de mettre en avant l'idée selon laquelle l'art peut remplir bien d'autres fonctions qu'une fonction esthétique, et en particulier une fonction cognitive : ce que l'art nous permet de comprendre, la réflexion qu'il suscite, seraient des aspects essentiels de la valeur artistique et même des aspects plus importants que toute préoccupation esthétique. Si on admet (1) que l'appréciation esthétique dépend de la perception des propriétés physiques d'une œuvre et (2) que l'art conceptuel, en faisant passer au second plan la

production matérielle, constitue un art non perceptuel, la conclusion semble inévitable : en qu'objet abstrait, l'art conceptuel n'a pas de propriétés esthétiques et tire sa valeur uniquement de ses propriétés cognitives. Afin d'examiner le problème de l'appréciation esthétique des objets abstraits, nous utiliserons l'art conceptuel comme un cas d'école, mais ce que nous dirons à ce propos pourra éclairer d'autres cas de ce type, en particulier l'appréciation esthétique de la littérature, qui ne peut pas être considéré comme un art purement perceptif, et des théorèmes logiques ou mathématiques.

Si l'on souhaite examiner la relation entre la question esthétique et l'art conceptuel, trois options sont possibles[352] : l'approche anti-esthétique, généralement adoptée par les artistes eux-mêmes, consiste à rejeter l'idée selon laquelle l'expérience esthétique serait une caractéristique nécessaire de l'art ; l'approche traditionnaliste consiste à insister sur le caractère central de l'esthétique pour l'art et conduit à considérer l'art conceptuel comme un cas limite de l'art, voire à le rejeter hors du domaine de l'art ; l'idéalisme esthétique partage avec le traditionalisme l'idée selon laquelle l'expérience esthétique est essentielle, mais il affirme que l'art conceptuel fait bien partie du domaine de l'art, tout simplement parce que les idées peuvent avoir des propriétés esthétiques. Nous allons étudier maintenant les avantages et les inconvénients de ces trois approches.

4.3.2.2 L'approche anti-esthétique

L'approche anti-esthétique a d'abord été une approche initiée par les artistes eux-mêmes, avant d'être défendue par les théoriciens de l'art soucieux de rendre compte des développements de l'art

[352] Nous suivons ici Goldie and Schellekens [2010]. *Who's Afraid of Conceptual Art ?* London, Routedge, chap. 4.

contemporain[353]. Elle consiste à défendre l'idée selon laquelle la valeur artistique, c'est-à-dire la valeur qu'un objet possède en tant qu'œuvre d'art, est indépendante de sa valeur esthétique. En d'autres termes, un objet peut être une bonne œuvre d'art sans posséder de valeur esthétique. Un des avantages de cette démarche est de mettre en avant certaines valeurs des œuvres d'art, comme leur valeur cognitive, mais également leur valeur politique, morale, voire religieuse, qui ont longtemps été ignorées par les approches esthétiques traditionnelles, y compris lorsqu'elles portent sur les œuvres d'art classiques. En réhabilitant les valeurs non esthétiques de l'art, l'art conceptuel a ainsi rendu possible une sorte de relecture, non esthétique, des œuvres du passé. Le découplage de l'artistique et de l'esthétique est manifeste dans des œuvres conceptuelles telles que *Following Piece* de Vito Acconci, *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth ou *Pendant l'exposition, la galerie sera fermée* de Robert Barry. Dans tous les cas, l'objet de l'appréciation semble être l'idée, le concept ou encore l'intention de l'artiste, et non un objet matériel susceptible de donner lieu à une expérience esthétique. De façon plus précise, le rejet de l'expérience esthétique comme élément fondamental de l'expérience artistique se manifeste dans l'art conceptuel de trois façons au moins. Premièrement, on assiste avec l'art conceptuel à une dématérialisation de l'œuvre d'art. Par exemple, dans *Following Piece*, l'œuvre consiste dans une performance unique (Vito Acconci suivant une personne choisie au hasard dans la rue) : la photographie qui témoigne de la performance n'est pas elle-même l'œuvre, elle n'est qu'un enregistrement de l'œuvre. Ce qui compte, c'est l'idée en quoi consiste l'œuvre, au point où il n'est pas nécessaire d'avoir assisté à la performance, ni même d'en avoir vu une photographie pour comprendre en quoi consiste l'œuvre. De ce point de vue, la rupture avec la conception esthétique

[353] Pour une critique des théories esthétiques de l'art, voir notamment Carroll [1999, p. 174-182].

traditionnelle paraît importante si l'on considère le rôle crucial que joue l'expérience directe dans l'art « matériel ». Deuxièmement, même si une œuvre conceptuelle peut prendre la forme d'un objet dont on peut penser qu'il a des propriétés esthétiques, le choix de l'objet n'est généralement pas dicté par des considérations esthétiques. Ainsi, ce serait une erreur de croire que *Fontaine* recommande d'être apprécié en vertu de la simplicité de ses formes et de la pureté de sa couleur blanche. L'objet physique, dans ce cas, n'est qu'un *moyen* de nous présenter une idée ; c'est l'idée qui constitue le véritable objet d'appréciation. Enfin, en neutralisant les propriétés perceptives des œuvres, l'art conceptuel nous incite à abandonner la dimension sensorielle de l'appréciation de l'art au profit d'une appréciation davantage intellectuelle, attentive uniquement aux idées manipulées et présentées par les artistes.

Cette description très schématique des principales caractéristiques de l'art conceptuel soulève plusieurs objections quant à son rejet des préoccupations esthétiques. Tout d'abord, il n'est pas clair que l'art conceptuel se distingue suffisamment dans sa finalité d'autres activités intellectuelles fondées sur la manipulation et la présentation d'idées ou de concepts, en particulier la philosophie. Or, dans ce cas, cela doit plutôt être compté comme un défaut de l'art conceptuel : la meilleure façon de présenter des idées est de suivre la méthode conceptuelle et articulée de la philosophie[354]. En renonçant à l'esthétique, l'art risque de perdre sa spécificité en tant qu'art et d'apparaître bien peu convaincant comparé à d'autres activités dont il finit alors par se rapprocher. Il suffit parfois d'écouter le discours philosophique et sociologique de certains artistes contemporains pour se convaincre que la clarté intellectuelle n'est pas forcément le point fort des artistes. Comme le dit Clémentz :

---

[354] Lamarque [2010]. *Work and Object : Explorations in the Metaphysics of Art*. Oxford, Oxford University Press, p. 225.

> [...] même si elle ne recouvre vraisemblablement pas une condition nécessaire et suffisante pour qu'une chose puisse être tenue pour une œuvre d'art, la propriété qu'ont l'immense majorité des œuvres de donner lieu à une forme d'expérience esthétique peut être regardée comme une « condition de fond » – ou, si l'on préfère, comme la *raison d'être* que la création artistique ne saurait durablement ignorer sous peine de disparaître [Clémentz, 2004, p. 59][355].

Le diagnostic de Clémentz explique sans doute pourquoi, à de rares exceptions près, les artistes conceptuels n'ont généralement pas renoncé à présenter un objet matériel au public : même dans l'art conceptuel, la dématérialisation de l'œuvre n'implique pas une dématérialisation totale. Or, le choix de l'objet matériel qui doit servir de moyen pour accéder à l'idée est rarement innocent : il obéit généralement à des principes esthétiques, même si c'est une esthétique minimale et épurée, en accord avec la démarche conceptuelle. Si Kosuth a choisi un modèle de chaise en bois comme celui qu'il a choisi pour *One and Three Chairs*, c'est sans doute parce qu'il exprime une forme de simplicité, de sobriété et de matérialité brute propice au raisonnement en quoi consiste cette œuvre. Par conséquent, sous peine de disparaître en tant qu'art, l'art conceptuel semble condamné à exprimer ses idées à travers une expérience sensorielle particulière. Ce constat nous conduit à deux options possibles : soit, en renonçant totalement à la dimension perceptive et esthétique de l'art, l'art conceptuel cesse d'être de l'art ; soit, il faut admettre que la dématérialisation de l'œuvre n'implique pas nécessairement de renoncer aux propriétés esthétiques. La première hypothèse est celle du traditionalisme esthétique, la seconde celle de l'idéalisme esthétique.

---

[355] Clémentz [2004]. « Remarques sur l'irréalité de l'art et la réalité des propriétés esthétiques ». *in* J.-P. Cometti (dir.) [2004]. *Les définitions de l'art*. Bruxelles, La Lettre Volée.

4.3.2.3 Le traditionalisme esthétique

Le traditionalisme esthétique est ce que l'on appelle une théorie esthétique de l'art. Il s'agit plus précisément d'une théorie fonctionnaliste : selon elle, la principale fonction de l'art est de donner lieu à des expériences esthétiques, comprises comme des expériences ancrées dans la perception sensorielle. Cette théorie peut être défendue aussi bien dans un cadre réaliste[356], que dans un cadre antiréaliste[357]. Face à l'empressement des philosophes à tenir compte des derniers développements de l'art contemporain dans leur définition ou leur explication de l'art, le traditionnaliste esthétique recommande de se concentrer sur les cas les plus fréquents et pas seulement sur les cas extraordinaires. Autrement dit, ce que l'on attend d'une théorie de l'art, selon le traditionnaliste, c'est qu'elle nous explique en quoi consiste l'art tel qu'il se pratique la plupart du temps et dans la plupart des endroits du monde, et pas seulement tel qu'il se pratique dans quelques galeries d'art contemporain. Le traditionnaliste n'est pas obligé d'admettre que la valeur esthétique est la seule valeur d'une œuvre d'art, il a seulement besoin de dire qu'elle constitue la valeur apparente de la plupart d'entre elles[358]. L'intérêt d'une telle approche est notamment de rompre avec la tendance des esthéticiens contemporains à juger l'ensemble des œuvres d'art à l'aune de ses développements les plus récents. En effet, les résultats obtenus conduisent bien souvent à des théories très contre-intuitives de ce en quoi consiste l'art. Le problème de l'approche traditionaliste, même si elle peut s'en défendre, est qu'elle conduit progressivement à l'idée que l'art conceptuel n'est pas vraiment de l'art, puisqu'il n'en possède pas la caractéristique essentielle. Or c'est une idée qui peut paraître trop coûteuse. On peut

---

356 Zangwill [2001].
357 Beardsley [1981].
358 Zangwill [2007, p. 62].

éventuellement éviter d'avoir à la soutenir en insistant sur les propriétés esthétiques du support matériel de l'œuvre conceptuelle. Le deuxième problème, c'est qu'en admettant, aux côtés de l'artiste conceptuel, que l'œuvre conceptuelle n'a pas de propriétés esthétiques, dans la mesure où elle n'a pas de propriétés perceptives, le théoricien traditionnaliste est conduit à admettre que d'autres objets apparemment dénués de propriétés physiques intrinsèques, tels que les romans ou les théorème, ne peuvent pas avoir de propriétés esthétiques. Or, cette conséquence est également contre-intuitive. Avant d'examiner une troisième solution, il convient de s'arrêter brièvement sur le cas de la littérature : nous attribuons très fréquemment des propriétés esthétiques aux romans ainsi qu'aux poèmes[359]. Nous les qualifions de beaux, de magnifiques, de délicats, de sombres ou d'énervés. Mais à quoi attribuons-nous au juste ces propriétés esthétiques ? La première hypothèse, c'est que nous les attributions à la « musique des mots », autrement dit aux propriétés purement sonores des mots et des phrases ou alors à la façon dont les qualités sonores des expressions utilisées sont adaptées à la signification véhiculée[360]. Dans le premier cas, il s'agit d'attribuer des propriétés esthétiques à des propriétés essentiellement perceptives (même si le son n'est pas prononcé oralement). Il n'y a donc de ce point de vue pas de différence entre la littérature et les autres objets habituels de l'expérience esthétique. Le deuxième cas est plus complexe : il met en jeu des propriétés esthétiques qui surviennent sur une relation entre des propriétés sonores ou musicales et des propriétés sémantiques. De ce point de vue, on peut dire par exemple que le phrasé des romans de Houellebecq semble particulièrement adapté à l'ambiance globalement dépressive et caustique dans laquelle évoluent les personnages, ce qui lui confère une valeur

---

[359] Nous laissons de côté ici les calligrammes qui peuvent être appréciés pour leurs propriétés visuelles également.
[360] Zangwill [2001, 135-137].

esthétique intéressante. Dans les deux cas, on ne dira pas que les propriétés esthétiques d'un roman surviennent directement sur les propriétés physiques du livre (étant donné, par ailleurs, qu'en fonction des éditions et traductions, ces propriétés peuvent changer sans que l'œuvre change fondamentalement). Mais il semble raisonnable de dire qu'elles dépendent de propriétés perceptives sonores, qui dépendent elles-mêmes directement des propriétés physiques. De ce point de vue, la littérature ne pose de problème pour la théorie de la survenance que nous avons défendue. Cependant, quand nous attribuons des propriétés esthétiques à un roman (« C'est un roman magnifique »), nous semblons souvent attribuer ces propriétés au contenu sémantique de l'œuvre et pas seulement à ses propriétés sonores. Le contenu inclut notamment l'histoire racontée, les personnages dépeints, les idées évoquées, les émotions suscitées, etc. Ainsi, on dit volontiers des choses comme « C'est une belle histoire », « C'est un beau personnage », etc. Cette pratique semble naturelle, mais il n'est pas sûr qu'elle soit consistante du point de la théorie de la survenance[361]. Selon cette théorie, la dépendance des propriétés esthétiques par rapport aux propriétés perceptives implique qu'un changement dans les premières entraîne nécessairement un changement dans les secondes. C'est ainsi qu'un changement non négligeable dans les couleurs d'un tableau modifie sa valeur esthétique. Mais le contenu sémantique d'un roman peut être réalisé de multiples manières. Autrement dit, il peut être véhiculé par des propriétés perceptives très différentes, tout en restant le même. C'est le cas notamment quand le roman est traduit dans d'autres langues. Par contre, ses propriétés sonores et rythmiques sont modifiées au cours de la traduction, au point où la valeur esthétique peut être considérablement modifiée quand le roman passe d'une langue à

[361] Zangwill [2001, p. 136].

l'autre. Une telle conséquence peut paraître trop radicale, mais elle est conforme à notre intuition selon laquelle, si l'on veut vraiment lire un roman, il le faut le lire dans sa langue originale. En effet, si la traduction préserve le contenu sémantique, elle ne peut pas garantir la préservation des propriétés esthétiques du roman. On pourrait transposé les mêmes remarques, *mutatis mutandis*, à la question de l'appréciation esthétique des théorèmes ou des théories : en tant que contenu sémantique, les propriétés du théorème ou de la théorie sont insensibles aux changements dans les propriétés perceptives (changements qui interviennent, par exemple, si on change l'écriture). Par conséquent, il est difficile de les considérer comme des propriétés esthétiques. L'emploi de prédicats esthétiques « beau » ou « splendide » pour qualifier les théorèmes et les théories est donc vraisemblablement métaphorique : il peut par exemple servir à souligner l'ingéniosité et la simplicité avec lesquelles ils ont été conçus, mais cela n'a rien à voir avec la valeur esthétique. La thèse traditionnaliste conduit donc à repousser l'art conceptuel vers les limites extérieures de la classe des œuvres d'art et nie que les contenus sémantiques et les objets abstraits puissent avoir en tant que tels des propriétés esthétiques.

4.3.2.4 L'idéalisme esthétique

L'idéalisme esthétique est une réaction aux conséquences de la théorie traditionnaliste : l'espoir du défenseur de cette théorie est de conserver une place centrale à l'art conceptuel au sein d'une conception globalement esthétique de l'art, tout en préservant l'idée selon laquelle un contenu sémantique peut posséder des propriétés esthétiques. La thèse de l'idéaliste esthétique est que les idées peuvent avoir des propriétés esthétiques[362]. Son principal argument

[362] Goldie and Schellekens [2010, p. 100]

consiste à distinguer les propriétés perceptives et les propriétés expérientielles, les secondes incluant les premières. Ainsi, tandis que la rougeur est une propriété perceptive et peut donc faire l'objet d'une expérience, l'amusant n'est pas une propriété perceptive, mais peut faire l'objet d'une expérience. La propriété d'être amusant doit bien sûr survenir sur des propriétés perceptives (des mots, des paroles, des gestes), mais ce ne sont pas ces dernières qui sont amusantes : ce qui est amusant, c'est l'idée qu'elles permettent de communiquer. Pour comprendre une boutade ou un geste amusant, il ne faut pas simplement percevoir les propriétés physiques en jeu, il faut ressentir l'amusant et donc en faire l'expérience[363]. Peut-on appliquer cette théorie aux propriétés elles-mêmes ? Si cette question consiste à se demander si les propriétés esthétiques sont, oui ou non, des propriétés perceptives, nous savons déjà que ce n'est pas le cas : elles en dépendent, mais n'y sont pas réductibles, que ce soit d'un point de vue ontologique ou d'un point de vue épistémique. Le vrai problème que pose l'idéaliste revient en fait à se poser la question suivante : les propriétés esthétiques peuvent-elles survenir sur des idées ? Si l'on répond de façon positive, on peut admettre, par exemple, que l'élégance de *One and Three Chairs* survient sur la façon dont des idées complexes sont exprimées à l'aide d'une simple juxtaposition ou que la beauté insolente de *Fontaine* survient sur l'idée consistant à faire d'un simple urinoir le support d'une réflexion sur la nature de l'art[364]. Ces attributions esthétiques ont l'air parfaitement censées, même s'il est peu probable qu'elles plaisent aux artistes conceptuels soucieux de se débarrasser des questions esthétiques. Cependant, comme le montrent ces exemples, la seule façon intelligible d'attribuer des propriétés à des idées est apparemment de faire reposer l'attribution sur la relation qu'elles entretiennent avec

---

[363] Dans le chapitre suivant, nous défendrons l'idée selon laquelle les émotions sont des formes de perceptions ou d'expériences.
[364] Exemples adaptés de Goldie and Schellekens [2010, p. 104].

certains objets physiques. Si l'on enlève ces objets, l'attribution esthétique semble impossible. Autrement dit, on revient aux constats que nous avons dressés en exposant les deux premières positions : d'une part, l'art conceptuel ne semble pas pouvoir se passer complètement des objets matériels pour exister en tant qu'art ; d'autre part, exactement comme les propriétés sémantiques d'un roman sont appréciées esthétiquement par la façon dont elles sont réalisées par les propriétés « musicales » des phrases, les idées de l'art conceptuel ne peuvent être appréciées esthétiquement que relativement à la façon dont elles sont réalisées dans des objets dotés de propriétés perceptives.

4.3.2.5 Bilan

La conclusion d'une telle analyse ne peut sans doute être que provisoire. Néanmoins, si l'on rassemble les données acquises, aucune des positions exposées n'est suffisante pour rendre compte de notre expérience de l'art conceptuel. Le traditionnaliste a probablement raison d'insister sur la dépendance des propriétés esthétiques par rapport aux propriétés perceptives. La suggestion de l'idéalisme d'apprécier esthétiquement l'art conceptuel est séduisante (ne serait-ce que parce qu'elle évite que l'on refuse le statut d'art à l'art conceptuel), mais elle est insuffisante si elle prétend que les propriétés esthétiques peuvent survenir directement sur des idées. Les propriétés esthétiques attribuées uniquement aux idées sont attribuées de façon métaphorique ; elles n'ont plus littéralement de signification esthétique. Finalement, si l'on retient l'idée traditionnaliste selon laquelle les propriétés sémantiques peuvent être appréciées esthétiquement par la façon particulière dont elles sont réalisées dans des propriétés perceptives, il ne semble pas déplacé de chercher à apprécier esthétiquement l'art conceptuel, mais

à condition de prendre sa volonté affichée de dématérialisation de l'art *cum grano salis*. Si cette idée est juste, alors on peut en conclure que l'art conceptuel n'est pas anesthétique.

4.3.3 La réalité des dispositions

4.3.3.1 Quelques arguments en faveur du réalisme dispositionnel

Une autre difficulté liée au statut ontologique des propriétés esthétiques provient du fait qu'il s'agit de propriétés apparemment dispositionnelles. Or, non seulement on peut doute de la réalité des dispositions pour des raisons strictement métaphysiques, mais on peut considérer que la nature dispositionnelle des propriétés esthétiques les fait trop dépendre des réactions humaines pour qu'on puisse encore parler de réalisme esthétique. Sans entrer dans le détails de la métaphysique des dispositions, qui nous entrainerait bien au-delà des limites de ce travail, nous allons tenter de répondre à ces interrogations.

Tout d'abord, il n'est pas inutile d'indiquer que le recours à la notion de disposition est devenu d'usage courant, aussi bien en sciences, en philosophie de l'esprit, qu'en métaphysique. En ce sens, on assiste bien actuellement à une réhabilitation de cette notion, y compris dans un sens métaphysique et réaliste. Comme le rappelle Tiercelin, pendant longtemps, les dispositions ont été « associées à l'obscurantisme des qualités occultes, des pouvoirs, des capacités, mais aussi aux difficultés inhérentes à la possibilité », elles étaient « tolérables comme des façons de parler, mais à coup sûr inadmissibles à titre d'entités ontologiques autonomes et appelées à

prendre le nom de telle ou telle propriété catégorique décente »[365]. Dans cette perspective, on considère, par exemple, que la solubilité du sucre dans l'eau ne peut pas exister en tant que telle, c'est-à-dire en tant que pure potentialité non actualisée. Comme le dit Armstrong :

> Il serait impossible que le monde contînt quoi que ce soit d'autre et de plus que ce qui est actuel (réel). Car il n'y a pas d'intermédiaire entre l'existence et la non-existence [Armstrong, 1969, p. 24][366].

Par conséquent, il semble préférable d'aborder les dispositions de façon contrefactuelle, c'est-à-dire en les réduisant à la façon dont se comporteraient certaines propriétés catégoriques des objets si certaines conditions étaient réalisées – ce que l'on appelle les *conditions de manifestation* de la disposition. Cependant, un certain nombre d'auteurs considèrent que ce type de solutions n'est guère satisfaisant et ne fait que contourner le problème métaphysique des dispositions. Contre l'antiréalisme des dispositions, plusieurs auteurs ont tenté de montrer que nous avions besoin de postuler les dispositions afin d'expliquer certains phénomènes importants. La réhabilitation est telle que certains auteurs défendent l'idée selon laquelle les propriétés sont toutes *à la fois* catégoriques et dispositionnelles[367]. D'autres ont même avancé l'idée selon laquelle toutes les propriétés ne seraient que de purs pouvoirs : aussi loin qu'on cherche, on ne trouverait jamais que des capacités à agir et jamais de propriétés catégoriques. En dehors de son caractère très contre-intuitif, cette dernière possibilité pose trop de difficultés pour être une théorie plausible[368]. Il semble notamment que de pures

---

[365] Tiercelin [2011, p. 254].
[366] Armstrong [1969]. « Dispositions are Causes ». *Analysis*, 30, cité par Tiercelin [2011, p. 267].
[367] Heil [2011, chap. 8].
[368] Heil [2011, chap.. 10].

potentialités n'ont pas une réalité suffisante pour être considérées comme les éléments de l'être. Maintenant que nous avons présenté très brièvement les enjeux du débat sur les dispositions, nous mentionnerons trois arguments favorables à une conception réaliste de ce type de propriétés. Si ces arguments sont corrects, alors le fait, pour les propriétés esthétiques, d'être des dispositions, ne devrait pas en soi constituer une objection contre leur existence.

Parmi les arguments qui militent en faveur du réalisme des dispositions, nous utiliserons trois exemples qui ont été donnés par Mumford[369]. Il s'agit à chaque fois de propositions qui attribuent une disposition à quelque chose et pour lesquelles une conception réaliste semble la meilleure interprétation. La première proposition est la suivante :

(a) Un objet peut être fragile pendant un millier d'années sans jamais être cassé.

Pour montrer que ce type de propositions présuppose une compréhension réaliste des dispositions, Mumford remarque que la fragilité d'un objet peut lui être attribuée sans que l'on ne teste jamais le conditionnel qu'il implique : par exemple, qu'il se casse si on le laisse tomber par terre. Si ce type de conditionnel était la véritable signification de la disposition, on devrait admettre que la fragilité n'est réelle que lorsque l'objet se brise. Or, dire que l'objet, une fois détruit, est fragile, paraît redondant. Par ailleurs, dans le cas des objets fragiles en particulier, nous prenons des précautions pour que leur disposition ne se manifeste pas ; or il est bien évident que ces précautions ne font pas disparaître la disposition. La deuxième proposition de Mumford est la suivante :

---

[369] Mumford [1998 / 2002]. *Dispositions*. Oxford, Oxford University Press, p. 51-58.

(b) Un objet peut avoir une certaine disposition, puis la perdre sans jamais l'avoir manifestée.

À titre d'exemple, on peut mentionner le cas d'une allumette inflammable qui serait plongée dans l'eau. Selon Mumford, nous avons ordinairement l'intuition que ce type de propositions n'est pas absurde, quand bien même il serait impossible de tester la disposition attribuée à l'allumette. Or, une telle possibilité n'a de sens que si nous considérons les dispositions comme des propriétés réelles, dont l'existence ne dépend pas du fait qu'elles se manifestent. La troisième proposition de Mumford est la suivante :

(c) Un objet peut avoir une disposition dont nous n'avons jamais expérimenté la manifestation et pour laquelle nous n'avons même aucun concept.

Mumford donne l'exemple de la photographie à rayons X ou radiographie. Bien avant son invention, il existait des objets disposés à apparaître comme le montre une radiographie, alors que le test pour manifester ce type de disposition n'avait pas été inventé et qu'il était même inconcevable. Cela signifie que certaines dispositions peuvent exister, alors même que nous sommes incapables de formuler la moindre proposition à leur sujet : dans ce cas, il paraît peu probable que les dispositions se réduisent des énoncés contrefactuels. Comme le fait remarquer Mumford :

> De façon générale, cela semble un principe assez sûr que les choses n'acquièrent pas leurs dispositions au moment où nous acquérons la maîtrise des techniques requises pour stimuler leurs manifestations. Par conséquent, il semble raisonnable d'admettre qu'il existe des dispositions de certains choses dont nous n'avons pas conscience,

> car nous n'avons pas encore découvert les moyens de rendre ces dispositions manifestes [Mumford, 2002, p. 57].

Ces quelques exemples ne constituent en aucun cas une défense complète du réalisme des dispositions (et ils ne rendent pas non plus justice à toutes les analyses de Mumford). Ils permettent seulement d'imaginer que le réalisme en la matière n'est pas une position absurde. A présent, nous devons examiner dans quelle mesure les propriétés esthétiques semblent être des dispositions et en quoi cela menace éventuellement le réalisme.

4.3.3.2 La nature dispositionnelle des propriétés esthétiques

La nature dispositionnelle des propriétés esthétiques peut être défendue en vertu du principe suivant : contrairement à des propriétés catégoriques comme être carré ou avoir une certaine masse, qui sont possédées par les objets indépendamment de l'existence d'un observateur, l'existence des propriétés esthétiques semblent être relatives à l'existence d'un observateur. Les propriétés feraient partie d'une classe particulière de dispositions : les propriétés dépendantes d'une réponse (« *response-dependent* »). Nous avons déjà abordé ce problème en exposant la thèse de la sous-détermination des propriétés esthétiques par les propriétés non-esthétiques et en analysant les difficultés rencontrées par Hume. Les propriétés esthétiques ne sont pas automatiquement perçues par tout individu doué de facultés sensibles et intellectuelles normales. Pour les remarquer, il faut être doué d'une certaine sensibilité et, si l'on accepte le contextualisme esthétique (au moins pour les œuvres d'art), il faut posséder certaines connaissances. C'est d'autant plus vrai si l'on admet la nature évaluative ou axiologique fondamentale des propriétés esthétiques. Pour le relativiste, cela signifie que les

propriétés esthétiques n'appartiennent pas au monde lui-même, mais sont seulement une certaine façon que nous avons de le percevoir ou de l'interpréter. Elles ne sont pas vraiment indépendantes de nous, comme devrait l'exiger le réalisme. Même si tous les hommes développaient la même sensibilité et la même culture, et tombaient d'accord pour qualifier de beau un même objet, cela ne suffirait pas pour garantir l'objectivité de cette attribution[370]. Cet accord n'enlèverait rien au fait que les propriétés esthétiques n'appartiennent pas réellement au monde extérieur, tout simplement parce que, si les hommes disparaissaient, les propriétés esthétiques disparaîtraient également. Pour seulement *commencer* à douter du relativisme des propriétés esthétiques, Genette demande que le consensus autour des propriétés esthétiques d'un même objet implique également toutes les espèces animales, végétales et même, pourquoi pas, les Martiens… En ce sens, les propriétés esthétiques sont comparables aux qualités secondes comme la couleur, la sensation de chaleur ou l'amertume, qui varient d'un individu à l'autre et d'une espèce à l'autre. En effet, une qualité seconde est une propriété qui dépend, pour être perçue, des impressions reçues par un observateur. Or, un appareil sensoriel différent conduit à recevoir des impressions différentes et modifient donc les qualités secondes perçues. Chez l'homme, cette perception est également influencée par la culture. Dans le meilleur des cas, la théorie humienne des propriétés esthétiques serait donc la position la plus « réaliste » à laquelle on puisse prétendre : on pourrait seulement montrer que certains objets ont la disposition de plaire esthétiquement à tous les êtres humains dans des conditions normales. Or, selon le relativiste, cela n'assure pas la réalité des propriétés esthétiques, mais, tout au plus, une objectivité interne à l'espèce humaine.

---

[370] Genette [1997, p. 127].

4.3.3.3 Des propriétés constitutives des choses

La théorie de la survenance modérée que nous avons défendue implique que les propriétés esthétiques ne sont pas totalement indépendantes de ce que pensent et ressentent les êtres humains et du monde conventionnel dans lequel ils évoluent. Elles surviennent sur les propriétés physiques intrinsèques, mais sur des propriétés relationnelles, comme le positionnement historique d'une œuvre, qui exigent la présence d'êtres humains pour être connues. En ce sens, elles dépendent effectivement de nous. Mais cette dépendance implique-t-elle qu'elles ne sont pas réelles ? Nous allons essayer de montrer que non. Par exemple, les coordonnées historiques d'une œuvre définissent un ensemble de propriétés relationnelles *objectives* pour cette œuvre : sauf erreur d'attribution, *La Joconde* a bien été peinte par Léonard de Vinci vers 1503-1505, suite à la commande d'un bourgeois florentin du nom de Francesco del Giocondo, dans un contexte particulier, tant sur le plan social et culturel, que sur le plan des travaux effectuées à la même époque par de Vinci[371]. Dire que les propriétés esthétiques de *La Joconde* dépendent en partie de cette situation historique, cela revient certes à relativiser en partie ces propriétés, mais c'est les relativiser à d'autres propriétés, des propriétés historiques, qui sont tout aussi objectives et indépendantes que les propriétés perceptives du tableau. En défendant cette thèse, ce qui compte, c'est qu'on ne fait pas dépendre les propriétés esthétiques des impressions subjectives des individus, car ces impressions constituent des propriétés relationnelles totalement *contingentes* et qui ne sont en rien constitutives de l'objet : les propriétés esthétiques qui surviennent sur des propriétés contingentes sont elles-mêmes contingentes et ne peuvent être dites appartenir réellement à l'œuvre. En revanche, les propriétés

[371] Sur ce point, voir Arasse [2004]. *Histoires de peintures*. Paris, Gallimard, chap. 2.

esthétiques qui surviennent sur des propriétés historiques constitutives de l'œuvre sont elles-mêmes objectives : elles appartiennent réellement à l'œuvre et la constituent. Si *La Joconde* perdait ses propriétés esthétiques, elle cesserait d'être le tableau qu'elle est, car ces propriétés lui appartiennent.

La prise en compte de propriétés relationnelles constitutives exclut de fait qu'un animal ou une plante puisse appréhender les propriétés esthétiques concernées. Mais est-ce qu'une connaissance, du seul fait qu'elle n'est accessible qu'à l'être humain, devient subjective ? Si c'est là l'argument du relativiste, alors il doit renoncer à *toute* objectivité, qu'elle soit esthétique, morale, historique ou encore scientifique. La connaissance scientifique, par exemple, n'est pas accessible aux animaux ; il s'agit d'une appréhension typiquement humaine de la réalité. Et pourtant, on admet facilement que la science est capable d'appréhender une réalité indépendante de nous. Certes, c'est une activité qui mobilise des concepts qui n'ont de sens qu'au sein d'une certaine communauté humaine, à travers certains jeux de langage. Mais cela ne signifie pas pour autant que ces concepts sont incapables d'atteindre une réalité au-delà de notre esprit. Les électrons, les dinosaures et les arbres n'ont pas attendus que nous les nommions pour exister, même si, pendant une très longue période, il n'y avait personne pour les identifier *en tant que tels*. De même, si *La Joconde* était pour nous un tableau inconnu, relégué dans quelque grenier, elle n'en possèderait pas moins, sous forme de dispositions, les propriétés esthétiques que nous pouvons effectivement lui attribuer aujourd'hui. Ces propriétés ne sont pas dans notre esprit : elles surviennent sur des propriétés perceptives et relationnelles objectives, indépendantes de toute préférence arbitraire. En un sens, il est vrai que si aucun être humain n'était là pour répondre à ces propriétés objectives et saisir les propriétés esthétiques qui surviennent sur elles, les propriétés esthétiques

resteraient à l'état de dispositions non encore réalisées. Mais c'est comme un sucre qui ne réalise pas sa disposition à fondre tant qu'il n'est pas placé dans un liquide : il n'en possède pas moins une capacité *réelle* à fondre. En ce sens, croire que la disposition n'est pas réelle, c'est confondre la disposition avec sa manifestation. *La Joconde* possède également certaines dispositions réelles, sur la base de propriétés objectives perceptives et relationnelles, à générer certaines réactions chez les êtres humains situés dans les conditions appropriées, c'est-à-dire qui l'envisagent en fonction de l'arrière-plan correct. Quand ces conditions sont remplies, ce que nous percevons ce sont les propriétés esthétiques elles-mêmes, et non, par un effort d'introspection, un plaisir esthétique totalement fantomatique.

4.3.4 Propriétés esthétiques : tropes ou universaux ?

Dans la section 2.1, nous avons montré dans quelle mesure le réalisme des propriétés était préférable au nominalisme, qu'il s'agisse du nominalisme des classes ou du nominalisme de la ressemblance. Cependant, nous avons laissé ouvert le choix entre plusieurs versions du réalisme des propriétés. Maintenant que nous avons montré la plausibilité initiale du réalisme et que nous avons clarifié le statut ontologique des propriétés esthétiques à l'aide de la théorie de la survenance, il convient de déterminer quelle version du réalisme des propriétés convient le mieux au réalisme esthétique. Trois possibilités s'offrent à nous : les propriétés esthétiques peuvent être des universaux transcendants, des universaux immanents ou bien des tropes. La première possibilité correspond au platonisme : elle implique que les propriétés esthétiques sont des entités qui existent en dehors de l'espace et du temps ; elles peuvent être instanciées

dans les choses, mais elles existent également indépendamment de toute instanciation. Cela signifie par exemple que la beauté existe par elle-même, indépendamment de tout objet, et que tous les objets beaux entretiennent une relation d'instanciation avec cette entité. La seconde possibilité correspond à une théorie d'inspiration aristotélicienne – la version qu'en défend Armstrong étant actuellement la version qui fait autorité : selon cette approche, les propriétés esthétiques ne peuvent pas exister indépendamment des choses qui les possèdent, mais, en tant qu'universaux, elles sont quelque chose qui peut exister au même moment en différents endroits. Par exemple, l'universel de la beauté est présent en même temps dans toutes les choses belles. Selon la troisième possibilité, dont la formulation est beaucoup plus récente[372], les propriétés esthétiques sont des manières d'être particularisées et non répétables. Ainsi, la beauté n'est pas un universel, mais un mode particulier propre à chaque chose belle, mode qui se ressemble suffisamment dans chaque cas pour qu'on puisse parler, en un sens relâché du terme, de la *même* propriété – la beauté – pour chacune de ces choses. Autrement dit, la beauté en soi n'existe pas, il n'y a que la beauté-telle-qu'elle-est-réalisée-dans-*x* et la beauté-telle-qu'elle-réalisée-dans-*y*. Il existe à la fois des raisons esthétiques et des raisons métaphysiques de préférer une conception tropiste des propriétés esthétiques.

Parmi les raisons esthétiques que l'on peut mentionner, la plus importante tient à ce que l'on appelle le *principe d'accointance*[373]. Selon ce principe, on ne peut pas juger les propriétés esthétiques d'une œuvre si on n'en fait pas l'expérience directe. Contrairement à d'autres types de jugement, en particulier les jugements empiriques ordinaires, le simple témoignage serait insuffisant pour transmette

---

[372] Voir exemple Williams [2007] et Heil [2011, chap. 13].
[373] Budd [2008]. *Aethetic Essays*. Oxford, Oxford University Press, chap. 3 (« The Acquaintance Principle »).

un jugement esthétique : il peut éveiller notre attention et même peut-être susciter des croyances justifiées (notamment si le témoin est fiable – par exemple, s'il s'agit d'un critique d'art reconnu), mais en aucun cas, on ne peut émette un jugement esthétique justifié à propos d'un objet si on n'a pas fait une expérience en première personne de ses qualités esthétiques. Par exemple, on ne peut pas connaître les propriétés esthétiques de *La Joconde* si on n'a jamais vu la peinture. Le principe d'accointance ne doit pas être confondu avec la thèse de l'empirisme esthétique. Selon cette dernière, seules comptent comme esthétiques les propriétés accessibles à une expérience directe de l'objet. Le principe d'accointance n'est pas incompatible avec l'idée que notre expérience de l'œuvre soit informée par notre connaissance des propriétés relationnelles pertinentes de cette œuvre. Seulement, pour comprendre dans quelle mesure les propriétés relationnelles participent au caractère esthétique d'une œuvre, il convient de percevoir les propriétés physiques de cette œuvre, relativement à ses propriétés relationnelles. Par ailleurs, le principe d'accointance n'oblige pas à prendre position pour savoir si la distinction goodmanienne entre œuvres autographiques et œuvres allographiques est fondée ou pertinente[374]. On peut admettre qu'une très bonne reproduction fasse l'affaire pour connaître les qualités esthétiques d'une œuvre autographique comme un tableau, mais le risque d'erreur est simplement plus grand avec la reproduction qu'avec l'original : il se peut que certaines qualités esthétiques de l'œuvre aient été perdues en cours de route, la reproduction d'une œuvre autographique ne garantissant pas l'identité de toutes les qualités non esthétiques pertinentes de l'original. Selon le même principe, une description extrêmement détaillée des propriétés visuelles du tableau, transmise par témoignage, ne serait pas non plus suffisante. On peut peut-être

[374] Goodman [1968 / 1990]. *Langages de l'art*. tr. fr. J. Morizot. Nîmes, Editions Jacquelin Chambon, p. 146-157.

dressé un parallèle utile ici avec l'Argument de la connaissance proposé par Jackson[375]. Selon cet argument, une description physique de la couleur rouge ne permet pas de savoir ce que c'est que voir du rouge : la véritable connaissance de cette couleur implique d'en faire l'expérience directe. Il en irait de même pour les propriétés esthétiques des choses.

Si l'on accepte le principe d'accointance, qui est plutôt conforme à notre pratique esthétique commune, alors la théorie des tropes lui confère une explication métaphysique simple : si les propriétés esthétiques étaient des propriétés universelles, présentes de façon identiques dans les objets auxquels on attribue avec raison le même prédicat esthétique, il suffirait d'avoir vu une chose belle pour savoir en quoi consiste une autre chose belle. Autrement dit, après une accointance initiale avec une chose belle, on n'aurait plus besoin de faire l'expérience d'autres choses belles pour savoir qu'elles le sont. Il suffirait, par exemple, qu'on nous dise qu'une chose est belle, pour qu'on acquière la connaissance qu'elle est belle. Or, ce n'est manifestement pas le cas : les propriétés esthétiques sont des propriétés particulières dont l'identité dépend fortement de l'identité des objets qui les possèdent. Autrement dit, ce ne sont pas des universaux. De façon générale, la théorie des tropes sied mieux à notre intuition selon laquelle l'expérience directe est cruciale en esthétique.

Passons maintenant aux arguments plus spécifiquement métaphysiques en faveur des tropes. Tout d'abord, il faut concéder que le réalisme des universaux est une théorie qui possède un pouvoir explicatif intéressant : elle apporte une solution simple au problème de l'un et du multiple, elle donne une explication de la ressemblance parfaite en termes d'identité stricte et elle justifie notre attente, lors des inférences inductives, que des objets semblables se

---

[375] Jackson [1986]. « What Mary Didn't Know ». *Journal of Philosophy*, N° 83, 1986.

comporteront de façon semblable[376]. Cependant, c'est une approche qui soulève d'importantes difficultés. Dans sa version platonicienne, elle implique que les universaux existent indépendamment des choses qui les instancient. Ce seul point est très difficile à admettre : comment des choses abstraites pourraient-elles exister par elles-mêmes ? Par ailleurs, la théorie des universaux transcendants semble soumise, davantage que les autres théories réalistes, au problème de la régression de la relation d'instanciation que nous avons évoqué dans la section 2.1.2.4. En effet, dans un tel contexte, il est difficile d'imaginer un « lien non relationnel » entre l'objet et la propriété, puisque la propriété peut exister sans l'objet. Enfin, c'est une théorie qui rend difficilement compte de la survenance de l'esthétique, en particulier de la relation de dépendance des propriétés esthétiques aux propriétés physiques ou naturelles. En effet, pour expliquer la survenance, le platoniste doit supposer que la relation de dépendance entre des instances de propriétés esthétiques et des instances de propriétés physiques correspond à une relation de dépendance similaire entre les propriétés esthétiques comprises comme abstracta et les propriétés physiques comprises aussi comme des abstracta[377]. Non seulement cette solution multiplie le problème de l'instanciation, mais on ne voit pas pour quelle raison les propriétés esthétiques en tant qu'abstracta devraient *nécessairement* dépendre d'autres abstracta pour pouvoir exister.

Face aux difficultés posées par une conception platoniste des universaux, la version défendue par Armstrong paraît plus prometteuse : non seulement elle conserve le pouvoir explicatif du réalisme des universaux, mais elle est moins soumise au problème de l'instanciation, en excluant l'existence indépendante des universaux. Selon Armstrong, en effet, les universaux sont des manières d'être des choses et une manière d'être peut difficilement avoir une

[376] Heil [2011, p. 204].
[377] C'est une suggestion que je dois à Yann Schmitt.

existence indépendante[378]. En reconnaissant qu'un universel est nécessairement instanciée dans une chose, la théorie des universaux immanents rend assez bien compte du caractère crucial de l'expérience directe en esthétique et de la co-occurrence des propriétés esthétiques et des propriétés physiques. Cependant, elle pose un problème important : si des objets différents peuvent partager exactement la même propriété ou une propriété identique, cela signifie qu'une propriété peut être entièrement présente en même temps à différents endroits. Or, une telle idée est particulièrement difficile à admettre : comment une même chose peut-elle entièrement présente en même temps à différents endroits ? Comme le fait remarquer Heil :

> Par « entièrement présent », nous sommes peut-être censés comprendre « entièrement » comme un élément primitif non défini. Quand un partisan des universaux dit que les universaux peuvent être entièrement présents en de multiples lieux en même temps, il pourrait tout aussi bien dire que cet universel est présent en un lieu, mais que cela ne l'empêche pas d'être, au même moment, présent dans quelque autre lieu. Cela pourrait être acceptable si nous avions une petite idée de cette manière différente d'être présent. Quant à moi, je n'en ai pas la moindre idée. Toute théorie doit en fin de compte faire appel à des notions primitives non définies. Ordinairement, une notion primitive est une notion dont nous avons une certaine compréhension préalable. Or il n'en est pas ainsi dans le cas présent [Heil, 2003, p. 191].

Dans une théorie des tropes, la notion primitive, celle qui est nécessaire notamment pour expliquer l'usage de termes généraux comme « beau » ou « laid », est la notion de ressemblance. De ce point de vue, deux choses belles sont deux choses qui possèdent des

---

[378] Armstrong [2010, p. 118].

propriétés différentes, mais qui se ressemblent. Il semble qu'une telle théorie soit avantageuse pour expliquer le caractère attributif de la beauté : s'il faut tenir compte de l'identité de l'objet pour saisir en quoi consiste sa beauté, c'est parce que la beauté n'existe que de façon particularisée dans les choses. Par ailleurs, le fait que la ressemblance connaisse des degrés est conforme à notre intuition selon laquelle la beauté est elle-même une affaire de degrés. Enfin, la notion de ressemblance entre des propriétés particularisées est une notion primitive que nous comprenons mieux, semble-t-il, que la notion de localisation multiple dont a besoin le partisan des universaux. Par exemple, c'est quelque chose que nous comprenons très bien quand nous comparons le visage de deux personnes qui se ressemblent : il n'y a pas de propriété identique dans les deux visages, seulement des propriétés semblables. Evidemment, la notion de ressemblance pose des problèmes. On peut notamment lui reprocher son caractère indéterminé : d'un certain point de vue, n'importe quoi ressemble à n'importe quoi. Pourtant, on peut difficilement en conclure que la notion de ressemblance est inintelligible et qu'il conviendrait de s'en passer. D'une part, cela serait bien trop coûteux, mais surtout, c'est une notion beaucoup moins mystérieuse que celle qui joue un rôle central dans le réalisme des universaux. Maintenant que nous avons montré qu'il était préférable de considérer les propriétés esthétiques comme des manières d'êtres particularisées, il nous reste une dernière difficulté métaphysique à examiner.

4.3.5 Niveaux de réalité et causalité descendante

4.3.5.1 Problèmes

Un reproche fréquemment adressé aux théories de la survenance du genre de celle que nous défendons est le fait qu'elles conduisent à adopter une théorie des niveaux ontologiques[379]. En distinguant des propriétés de niveau inférieur (la base de survenance) et des propriétés de niveau supérieur (la famille de survenance) non réductibles aux premières, le réalisme esthétique semble effectivement acquis à l'idée que la réalité se divise en degrés ou en niveaux. Cela ne poserait apparemment pas de problème si on admettait simplement qu'il existe différents niveaux de description ou d'explication de la réalité. Mais on peut se demander si le réaliste peut se contenter de parler de niveau de descriptions sans perdre de vue le réalisme. Dans ce cas, en effet, on ne préserve pas le caractère ontologiquement irréductible des propriétés esthétiques, qui ne sont plus vraiment des entités réelles distinctes, mais plutôt une façon – ontologiquement inoffensive – de parler des choses. S'il veut être conséquent, le réaliste semble contraint d'admettre que les niveaux de description correspondent à des niveaux d'être. Mais en quoi accepter la conception des niveaux d'être constitue une objection pour le réaliste esthétique ?

À première vue, il n'est pas sûr que cela soit un problème en soi. Une théorie des niveaux de réalité n'est pas forcément incompatible avec notre intuition – si tant est que l'on puisse se fier à nos intuitions en métaphysique – qu'il n'existe qu'une seule réalité. Il suffit d'admettre, comme nous le faisons, qu'il existe des relations de dépendance ontologique des propriétés de niveau supérieur par rapport à celles de niveau inférieur : les propriétés esthétiques ne

---

379 Voir notamment Heil [2010, chap. 4]

constituent pas un niveau de réalité autonome, déconnecté de la réalité physique ; elles dépendent d'états choses constitués par des objets et leurs propriétés naturelles. La beauté de la *Dame à l'hermine*, par exemple, n'est pas sans rapport avec les propriétés naturelles du tableau en tant qu'objet physique : au contraire, elle n'existerait pas sans elles. Dans ce cas, on conserve l'idée d'un niveau ontologiquement dominant, le niveau inférieur, et on maintient notre intuition d'une unité ontologique fondamentale de la réalité. Qui plus est, en admettant que les propriétés de base sont bien les propriétés physiques des choses, le réalisme que nous défendons n'entre pas en contradiction flagrante avec les présupposés physicalistes qui façonnent aujourd'hui largement notre conception de la réalité. En ce sens, le réalisme esthétique tel que nous le défendons préserve ce que Kim appelle un *physicalisme minimal*[380].

Avant de voir ce qui finalement pose problème dans une conception des niveaux de réalité, il convient de mentionner qu'une telle conception n'est pas propre à une ontologie réaliste des propriétés esthétiques. On la rencontre en philosophie de l'esprit, dès lors que l'on cherche à préserver l'irréductibilité de certains types de propriétés mentales, en particulier les *qualia*, par rapport aux propriétés physiques du cerveau et de son environnement. Elle est inévitable en philosophie morale à partir du moment où l'on défend que les propriétés morales ne se réduisent pas à des propriétés naturelles. C'est enfin une conception courante dans le domaine de l'ontologie des objets matériels : on doit la défendre si l'on veut maintenir l'idée que les statues ou les tables ne se réduisent pas à de simples configurations de particules physiques[381]. Ces rapprochements sont importants : ils signifient que si l'on admet que la conception des niveaux d'être constitue une objection à l'encontre

---

[380] Kim [2008, p. 13].

[381] Baker [2007]. *The Metaphysics of Everyday Life*. Cambridge, Cambridge University Press.

du réalisme esthétique, on doit également l'admettre comme objection pour les autres domaines dans lesquels elle s'applique. C'est ce qu'on appelle l'*argument de la généralisation*[382].

Le véritable problème posé par une théorie des niveaux ontologiques est que l'on est apparemment conduit à admettre dans notre inventaire ontologique des entités causalement inertes, les entités de niveau supérieur (dans notre cas, les propriétés esthétiques), laissant tout le travail causal aux entités de base (dans notre cas, les propriétés physiques). Or, si on accepte le principe selon lequel les seules entités qui existent sont celles qui ont un pouvoir causal (ce que l'on appelle le *dictum* d'Alexander, du nom du philosophe qui a formulé ce principe), alors les entités de niveau supérieur n'existent pas vraiment. Ce ne sont, au mieux, que des épiphénomènes. Au final, le réaliste risque la contradiction. D'un côté, il défend l'idée que les propriétés esthétique existent, d'un autre, il semble obligé d'admettre, comme tout un chacun, que seules les propriétés physiques ont un pouvoir causal et donc que les propriétés esthétiques n'existent pas réellement. Quelle est la façon la moins coûteuse pour un réaliste de résoudre cette difficulté ?

Pour bien comprendre en quoi le postulat d'entités causalement inertes est problématique, nous devons faire un détour par ce que l'on appelle le problème de la surdétermination causale. Nous partirons d'un exemple emprunté à la philosophie de l'esprit. Une des questions les plus importantes que l'on puisse se poser dans ce domaine est de savoir si l'esprit fait intégralement partie du monde physique ou s'il constitue, d'une manière ou d'une autre, une réalité indépendante, quelque chose d'irréductible aux processus neurobiologiques qui ont lieu dans le cerveau. Parmi les multiples théories défendues à ce sujet (l'éventail contemporain est large, puisqu'il va du dualisme de type cartésien au physicalisme le plus

---

[382] Kim [2008, p. 52-43].

strict), une de celles qui semblent retenir actuellement le plus l'attention des chercheurs est le physicalisme non réductionniste. Selon la version de cette théorie qui se rapproche le plus du réalisme des propriétés esthétiques que nous défendons, les propriétés mentales surviennent sur les propriétés physiques du cerveau, sans pour autant leur être réductibles : autrement dit, bien que la réalité physique soit ontologiquement première, les états mentaux existeraient *en plus* des états neurologiques. Comme le fait remarquer Kim, une telle théorie est séduisante : elle ne tombe apparemment pas dans les difficultés soulevées par le dualisme, mais elle permet de rendre compte de notre intuition selon laquelle nous serions des créatures particulières, dotées d'une intelligence et de capacités créatives sans équivalent dans le monde naturel[383]. Maintenant, imaginons la situation suivante : alors qu'il travaille sur son ordinateur depuis plusieurs heures, Pierre sent venir un mal de tête ; il se met aussitôt à penser qu'il lui faudrait de l'aspirine, se lève et se dirige vers l'armoire à pharmacie. Comment le partisan d'une théorie de la survenance psychologique sans réduction peut-il rendre compte de cette séquence d'événements ? Selon cette théorie, la sensation de douleur que ressent Pierre ne flotte pas dans l'air (ou plutôt, elle ne flotte pas dans un esprit immatériel) : elle dépend de l'état de son cerveau et plus généralement de son corps, au moment où il ressent cette douleur. C'est une des conséquences de la thèse de la survenance : si l'état de son cerveau ou de son corps avait été différent, il aurait été dans un autre état mental. Autrement dit, la douleur ressentie par Pierre à l'instant t_1 est réalisée par un certain état neurologique dans son cerveau au même instant t_1. Par ailleurs, toujours selon la thèse de la survenance, la croyance qu'il lui faut de l'aspirine à l'instant t_2 est réalisée par un autre état neurologique dans son cerveau à l'instant t_2. Si l'on veut préserver le caractère

[383] Kim [2005, p. 15].

irréductible du niveau mental, on dira que c'est la sensation qui cause la croyance : c'est parce que Pierre ressent de la douleur à t_1 qu'il croit qu'il lui faut de l'aspirine à t_2. Mais, d'un autre côté, il semble bien que ce soit son état neurologique à t_1 qui cause son état neurologique à t_2. On peut hésiter à parler de causalité dans les deux cas : si on considère comme naturel qu'un état physique donné puisse causer un autre état physique (quelle que soit la conception de la causalité que l'on adopte), peut-on dire qu'un état mental *cause* un autre état mental ? C'est une question que nous laisserons de côté : quel que ce soit le rapport de causalité ou d'implication qui lie entre eux deux états mentaux, cela ne modifie pas de façon substantielle le problème que nous examinons ici. Toujours est-il que l'état neurologique à t_2 est bien ce qui réalise et donc, en un sens, ce qui cause la croyance de Pierre qu'il lui faut de l'aspirine. Par conséquent, sa croyance qu'il lui faut de l'aspirine semble surdéterminée causalement : elle est causée à la fois par une sensation de douleur à t_1 et par un état neurologique à t_2. Autrement dit, elle est causée à la fois par l'occurrence d'une propriété mentale et par l'occurrence d'une propriété neurologique. On peut schématiser ce problème à l'aide de la figure suivante :

$$\begin{array}{ccc} M1 & \rightarrow & M2 \\ \uparrow & & \uparrow \\ P1 & \rightarrow & P2 \end{array}$$

Figure 1

Dans cette figure la lettre M représente les états mentaux de l'individu et la lettre P ses états physiques (ou neurologiques), respectivement à l'instant t_1, puis à l'instant t_2. Les flèches en gras représentent le sens des liens de causalité à l'intérieur d'un même niveau ontologique. Les autres flèches représentent le lien de réalisation ou de survenance du niveau supérieur sur le niveau

inférieur. Le problème est bien qu'on a affaire dans ce cas à deux histoires causales concurrentes, chacune prétendant fournir une explication causale *complète* du même événement. Il paraîtrait étrange de dire que ma croyance que je dois prendre de l'aspirine est causée en partie par ma sensation de douleur, en partie par mon état neurologique à l'instant t_2. Dans ce cas, on pourrait admettre deux explications causales partielles, donc complémentaires et non concurrentes, du même événement. Mais ce n'est pas ce dont il est question ici : au niveau mental, la croyance de Pierre qu'il a besoin de prendre de l'aspirine est entièrement causée par sa sensation de douleur[384] ; au niveau physique, son état neurologique à t_2 est entièrement causé par son état neurologique à t_1. Ce phénomène de surdétermination causale pose problème car il transgresse ce que l'on appelle le principe d'exclusion causale (PEC)[385] :

> (PEC) Si un événement *e* a une cause suffisante *c* à *t*, aucun événement à *t* distinct de *c* ne peut être une cause de *e*.

Même s'il est sans doute impossible de démontrer ce principe, il n'est reste pas moins extrêmement plausible, notamment pour des raisons méthodologiques. Dans tous les cas, il semblerait beaucoup trop coûteux de le remettre en question.

La théorie de la survenance psychologique sans réduction pose un autre problème. En effet, en vertu du principe de survenance, l'état mental de Pierre à t_2 dépend de l'état de ses neurones au même

---

[384] Cette description est évidemment trop simple. La sensation de douleur n'est pas la seule explication de la croyance qu'il nous faut de l'aspirine. Pour offrir un tableau complet de la situation, il faudrait ajouter la croyance que l'aspirine est un médicament efficace contre le mal de tête et d'autres croyances de ce type. Mais cela ne change pas le fond du problème : l'explication par le mental reste une explication complète de l'état mental présent, quand bien même on aurait affaire à une chaîne causale d'états mentaux. Le point important est qu'on a affaire à une explication apparemment complète se passant de toute référence aux événements physiques censés porter ontologiquement la succession d'états mentaux.

[385] Kim [2005, p. 17].

instant, indépendamment des états mentaux *antérieurs* de Pierre. Autrement dit, le fait que Pierre ait ressenti de la douleur à t_1 ne semble jouer aucun rôle explicatif dans le fait qu'il ait une certaine croyance à t_2. Cela signifie apparemment qu'il n'y pas de causalité qui s'exerce vers le bas, des propriétés de niveaux supérieur vers les propriétés de niveau inférieur. Autrement dit, nos explications excluent le genre de relations causales illustrées par la figure ci-dessous :

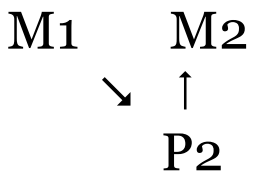

Figure 3

Une des raisons de refuser ce type de relations causales provient de l'acceptation du principe de clôture causale du monde physique (PCC)[386] :

> (PCC) Si un événement physique a une cause à *t*, alors il a une cause physique à *t*.

En dehors d'une perspective théiste, qui entre clairement en conflit avec le principe (PCC), il n'est pas sûr qu'il soit raisonnable de rejeter ce principe. Du point de vue de la philosophie de l'esprit, la conséquence de ces analyse est que nous sommes dans une situation inconfortable : soit nous continuons à défendre l'irréductibilité de la pensée par rapport au cerveau, mais alors les propriétés semblent perdre toute pertinence causale (et finalement toute réalité) ; soit nous cherchons à sauver la pertinence causale du mental, mais dans ce cas, nous devons réduire les propriétés mentales aux propriétés

[386] Kim [2005, p. 15]

physiques, les seules propriétés causalement efficaces, et nous devons dès lors renoncer à nos intuitions anti-physicalistes dans ce domaine. Si l'on applique cette discussion au problème de la survenance esthétique, on doit malheureusement s'attendre à des résultats similaires.

Pour le voir, nous partirons de la situation suivante : Pierre contemple un tableau, par exemple la *Joconde*, et forme la croyance que ce tableau est beau. Il n'est pas nécessaire que Pierre exprime sa croyance sous la forme d'un jugement ou d'une assertion explicite. Il peut tout aussi bien se contenter de ressentir une émotion d'admiration face au tableau. Ce qui compte, c'est que le contenu de l'émotion, s'il devait être explicité, pourrait être rendu par une proposition comme <Ce tableau est beau>. Mais ce qui nous intéresse surtout ici est l'interprétation réaliste de la relation entre la beauté du tableau et la croyance de Pierre. Une interprétation qui considère la beauté comme une propriété objective et qui fait de la présence de la beauté le vérifacteur de la proposition <Ce tableau est beau>, présuppose, semble-t-il, que la beauté est la cause de la croyance de Pierre. Or ce n'est pas sans poser problème. Si l'on schématise un peu, notre situation met en jeu les éléments suivants :

- P1 : les propriétés physiques du tableau *x* à l'instant t_1.
- P2 : les propriétés physiques (ou l'état neurologique) de Pierre à l'instant t2.
- E1 : la beauté du tableau *x* survenant sur P1 à l'instant t_1.
- E2 : la croyance de Pierre selon laquelle *x* est beau survenant sur P2 à l'instant t2.

Si E1 n'est pas réductible à P1, alors on aimerait pouvoir dire que c'est E1 qui cause la croyance H2. Cependant, on peut douter que la beauté

de *x* ait en elle-même un pouvoir causal, c'est-à-dire qu'elle ait le pouvoir d'affecter Pierre sans l'intervention causale des propriétés physiques de *x* (P1). En effet, la croyance E2, qui correspond à l'état mental de Pierre, n'est pas indépendante d'un certain état physique de Pierre, à savoir P2. Pour pouvoir attribuer un pouvoir causal à la beauté, il faudrait qu'elle puisse causer directement l'apparition de l'état physique P2 sur lequel survient E2. Cette situation est identique à celle que nous avons rencontrée dans la figure 3 :

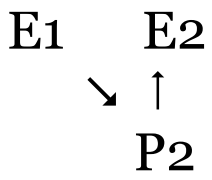

Figure 3'

Le problème, c'est que la beauté est censée être irréductible aux propriétés physiques. Si on admet la validité du principe (PCC), il parait impossible que la beauté cause l'apparition d'un quelconque état physique. Le meilleur candidat pour expliquer l'apparition de P2 est évidemment P1. Autrement dit, les propriétés physiques du tableau ont un effet causal sur le système perceptif de Pierre, entraînant certaines modifications de son état physique, et la croyance E2 survient sur ce nouvel état physique. Par ailleurs, en vertu du principe de survenance, E1 ne peut pas causer E2 sans que E2 ne survienne sur P2 : dans le cas contraire, on perdrait l'avantage de la théorie de la survenance, qui évite de faire des propriétés esthétiques ou des propriétés mentales des propriétés flottantes. La situation d'une propriété flottante est illustrée par la figure 4 :

$$\begin{array}{ccc} E1 & \rightarrow & E2 \\ \uparrow & & \\ P1 & & \end{array}$$

Figure 4

Au final, E2, la croyance que *x* est beau, paraît être surdéterminée, en étant causée à la fois par la beauté de *x* et par l'état neurologique de Pierre au moment t2. Si l'on veut éviter cette difficulté, la solution la plus simple semble être d'attribuer tout le travail causal à P1 (les propriétés physiques du tableau) et de considérer E1 (la beauté du tableau) comme un épiphénomène et donc, au fond, comme la simple ombre portée du jugement esthétique. En dehors du fait qu'on ne respecte pas le principe (PEC) en conférant un pouvoir causal aux propriétés esthétiques, peut-on répondre à l'objection de la surdétermination causale ?

4.3.5.2 Réponses

Selon certains auteurs, la surdétermination causale n'est pas réellement un problème. C'est le cas, par exemple, de Fodor : selon lui, les différents niveaux de réalité correspondent à différents niveaux d'explication autonomes et à chaque niveau de réalité correspond certains types de lois que se chargent d'expliquer la science spéciale attachée à ce niveau de réalité[387]. Dans ce cas, la causalité est interne à chaque niveau et il n'y a pas lieu de se préoccuper d'un éventuel problème de surdétermination. Quels que soient les mérites de cette stratégie pour des sciences spéciales come la biologie ou l'économie, elle n'est pas très intéressante pour le défenseur du réalisme esthétique : en effet, quand nous expliquons

[387] Fodor [1998]. *In Critical Condition*. Cambridge, MIT Press, cité par Heil [2011, p. 61].

nos attribuons esthétiques, nous ne nous contentons pas de rester au niveau esthétique (« La beauté de ce tableau lui vient de son élégance », « La beauté de cette œuvre devrait entraîner l'admiration », etc.), mais nous faisons des faire allers-retours continuels entre le niveau esthétique et le niveau non esthétique de l'œuvre ou de l'objet observé. Une trop grande séparation entre les deux niveaux risquerait de nous conduire à une théorie de l'objet esthétique comme différent de l'objet physique. Or, nous avons vu qu'une telle théorie était difficilement défendable, en partie parce qu'il semble bien que ce soit à l'objet physique que nous attribuions des propriétés physiques et non à un hypothétique objet esthétique.

Une autre solution pourrait consister dans la contestation du critère causal d'existence (le fameux *dictum* d'Alexander). On pourrait en effet admettre l'existence d'une propriété ou d'une entité sans avoir à établir son pouvoir causal. En réalité, il s'agit moins de nier le critère causal d'existence, que de lui en adjoindre un autre : le critère explicatif d'existence. En fonction du critère explicatif, il est légitime de postuler l'existence des entités qui figurent dans nos meilleures théories, indépendamment de toute considération causale ou naturaliste[388]. C'est à peu de choses près la stratégie que nous avons adoptée dans le chapitre 2. L'adoption implicite du critère explicatif nous a conduit à reconnaître que le sens commun constituait une norme de l'enquête métaphysique au même titre que les exigences du naturalisme. Ainsi, dans la mesure où les tentatives de réduction des prédicats esthétiques à des prédicats non esthétiques ne sont pas concluantes, on peut admettre que les prédicats esthétiques sont des prédicats primitifs et qu'ils désignent des propriétés réelles, quand bien même ils n'entrent pas dans les explications causales des sciences naturelles. Cette hypothèse est séduisante, mais il n'est pas sûr qu'elle ne soit pas simplement une

[388] McDowell [1999, p. 261], Baker [2007] et Darsel [2008].

façon de contourner le problème causal sans le résoudre. D'un côté, nous avons un critère d'existence, le critère causal, qui affirme que si une chose existe, alors elle doit avoir une influence sur la réalité. C'est un principe intuitivement convaincant. D'un autre côté, le critère explicatif affirme que nous pouvons postuler les entités qui jouent un rôle dans nos explications communes, quand bien même il semblerait qu'elles n'aient aucune influence sur la réalité. Le fait que ces explications, qui font appel à des entités non physiques, soient des explications utiles et fréquemment utilisées n'est pas négociable, mais il reste que l'utilité d'un explication ne confère pas magiquement l'existence aux entités mentionnées dans cette explication. En d'autres termes, quels que soient ces attraits, l'hypothèse du critère explicatif semble beaucoup trop *ad hoc* pour être réellement convaincante.

L'hypothèse la plus risquée, mais la plus consistante, serait d'admettre tout simplement la possibilité qu'une propriété esthétique confère effectivement à l'objet qui la possède un nouveau pouvoir causal, en plus du pouvoir causal que lui donnent ses propriétés physiques[389]. Une telle hypothèse a l'avantage d'expliquer très simplement notre tendance ordinaire à attribuer un pouvoir causal aux propriétés esthétiques. Par exemples, les énoncés suivants sont fréquents et ils sont à première vue parfaitement sensés : « La beauté de ce tableau m'a laissé sans voix », « la délicatesse de cette chanson m'émeut », « le caractère magnifique de ce paysage m'a conduit a m'arrêté sur le bas-côté de la route pour pouvoir l'admirer ». Or, tous ces énoncés présupposent une théorie causaliste de la valeur esthétique. Selon cette interprétation, les propriétés physiques d'un objet lui donnent un pouvoir causal (provoquer une certaine expérience perceptive), tandis que ses propriétés esthétiques lui confèrent un nouveau pouvoir causal (par exemple susciter un

[389] Tappolet [2000, p. 177].

sentiment d'admiration). Le premier pouvoir causal est la base de survenance du second pouvoir causal. On peut penser que les deux pouvoirs causaux ne sont pas en compétition : leur co-occurrence ne serait qu'une conséquence de la survenance des propriétés de niveau supérieur sur les propriétés de niveau inférieur. Cette hypothèse est risquée dans la mesure où il n'est pas sûr que l'idée de pouvoirs causaux co-occurrents n'introduise pas une séparation ontologique trop importante entre le niveau esthétique et le niveau physique. Cependant, elle a l'avantage de respecter l'intuition exprimée par le principe d'Alexander et elle n'interdit pas les allers-retours entre le niveau esthétique et le niveau non esthétique en préservant la relation de survenance entre les propriétés et leurs pouvoirs causaux.

Nous n'avons fait qu'esquisser ici les problèmes induits par une théorie des niveaux de réalité. On peut douter que les hypothèses examinées parviennent réellement à résoudre chacun de ces problèmes. Cette situation est évidemment inquiétante pour le réaliste esthétique. Mais en réalité, c'est un problème parfaitement général : il se pose pour toute forme d'antiréductionnisme qui admet que les propriétés physiques constituent la base de survenance de ce qui existe, tout en défendant la réalité de propriétés ou d'entités non physiques. En réalité, les problèmes que soulève une théorie des niveaux d'être relèvent plus généralement du conflit entre l'image manifeste et l'image scientifique du monde, selon la distinction établie par Sellars[390]. L'image manifeste du monde correspond *grosso modo* à la conception de la réalité telle qu'elle émerge de notre expérience ordinaire. Or, il est indéniable que cette conception entre régulièrement en conflit avec la conception de la réalité qui se dégage des explications des sciences naturelles. Il est peu probable que le

---

[390] Sellars [1962 / 2002]. « La philosophie et l'image scientifique de l'homme ». tr. fr. Y. Bouchard et D. Boucher. *in* D. Fisette et P. Poirier (éd.) [2002]. *Philosophie de l'esprit* (Vol. 1 : *Psychologie du sens commun et sciences de l'esprit*). Paris, Vrin, p. 55-115.

réaliste esthétique ait à lui seul les moyens de régler ce conflit. Néanmoins, si les propriétés esthétiques résistent aux tentatives de réduction ou d'élimination, l'ontologie des propriétés esthétiques peut constituer un argument en faveur de l'idée selon laquelle l'image manifeste du monde ne peut être totalement ignorée.

À supposer que nous soyons parvenus à donner un sens acceptable à l'idée selon laquelle les propriétés esthétiques sont des caractéristiques réelles des choses auxquelles on les attribue à juste titre, il reste à présent à clarifier la question de notre accès épistémique à ces propriétés. Ce sera l'objet du chapitre suivant.

5
LA CONNAISSANCE ESTHÉTIQUE

[…] dans l'expérience esthétique, les émotions fonctionnent cognitivement.
Nelson Goodman[391]

5.1 Une épistémologie pour le réalisme esthétique

5.1.1 Le défi de l'intégration

De façon générale, il ne suffit sans doute pas de défendre une théorie métaphysique réaliste et de critiquer les théories antiréalistes correspondantes, pour expliquer de façon satisfaisante l'existence d'un type d'entités. Encore faut-il également proposer une théorie de la façon dont nous accédons épistémiquement à ces entités. Comme l'a bien remarqué Mackie en évoquant l'étrangeté épistémologique des propriétés axiologiques en général et des propriétés esthétiques en particulier, si l'on pouvait donner une réponse intelligible à la question de l'accès épistémique, on aurait une bonne raison d'accepter la thèse métaphysique et cette réponse contribuerait même à réduire l'étrangeté ontologique supposée des propriétés axiologiques[392]. En d'autres termes, ce dont nous avons besoin, c'est

[391] Goodman [1990, p. 290].
[392] Voir notre discussion des arguments de Mackie dans la section 3.2.

de répondre à ce que l'on appelle le « défi de l'intégration »[393]. Répondre à ce défi suppose de pouvoir fournir, pour un domaine donné, une métaphysique et une épistémologie simultanément acceptables. On peut en effet penser que si l'on comprend comment la connaissance d'un type de choses est possible, non seulement on approfondit notre compréhension de la nature du type ciblé, mais on justifie également le postulat métaphysique en faveur de son existence. De ce point de vue, on peut regretter que les théoriciens de la survenance esthétique n'aient que rarement accompagné leur métaphysique de l'épistémologie correspondante[394]. Pour un défenseur du réalisme esthétique, le problème épistémologique est double : premièrement, il convient d'expliquer notre accès cognitif aux propriétés esthétiques ; deuxièmement, si l'on considère que la connaissance est le domaine des croyances vraies et justifiées, il convient d'expliquer comment il est possible d'avoir des croyances justifiées au sujet des propriétés esthétiques. Nous tenterons de répondre au problème épistémologique en exposant les principes d'une épistémologie expérientialiste[395]. Appliqué au jugement esthétique, c'est un modèle épistémologique qui entend faire jouer aux émotions un rôle cognitif central. Tel que nous l'entendons, le modèle expérientialiste affirme que, dans l'expérience esthétique, les émotions fonctionnement comme des perceptions ou des expériences de la beauté et des autres propriétés esthétiques. Il nous arrivera

---

393 Tiercelin [2011, p. 15].

394 Une exception est Pouivet [2006a, chap. IV], qui défend une théorie des « vertus esthétiques » comprises comme des réponses émotionnelles appropriées. Etant donné le rôle qu'elle réserve aux émotions, cette théorie est proche de l'épistémologie expérientialiste que nous défendons. Cependant, elle est utilisée pour défendre une forme de réalisme que nous avons jugé insuffisante dans le chapitre précédent. En effet, selon Pouivet, les propriétés esthétiques ne sont irréductibles que d'un point de vue sémantique : elles ne surviennent pas directement sur les propriétés des choses, mais sur nos croyances au sujet des choses. Or, nous nous avons considéré que cette forme de réalisme rendait les propriétés esthétiques trop dépendantes de l'existence d'un sujet.

395 Le modèle est développé pour rendre compte de la connaissance morale par Tappolet [2000, chap. 6 et 7]. Ce chapitre consistera en grande partie à adapter les arguments de Tappolet au domaine esthétique.

dans ce chapitre de parler d'émotion *esthétique*, tout comme nous avons pu parler d'expérience esthétique : cette expression ne désigne pas une émotion qui tirerait sa spécificité d'une phénoménologie proprement esthétique, mais une émotion qui se caractérise par son objet épistémique, à savoir les caractéristiques esthétiques des objets et des situations. Maintenant que ces précisions ont été faites, nous pouvons considérer que la principale question à laquelle nous aurons à répondre dans ce chapitre est la suivante : le réaliste esthétique peut-il répondre au défi de l'intégration ?

5.1.2 Rappel des raisons d'être sceptique

Pour comprendre pourquoi le défi de l'intégration constitue une difficulté importante pour le réaliste esthétique, nous commencerons par un bref résumé de l'ontologie esthétique défendue dans le chapitre précédent. Premièrement, les propriétés esthétiques sont considérées comme des propriétés fondamentalement dépendantes des propriétés physiques des objets et de certaines de leurs propriétés relationnelles, mais également comme des propriétés ontologiquement irréductibles, aussi bien aux propriétés physiques des choses qu'aux propriétés psychologiques du sujet. Ce statut ontologique particulier, décrit en termes de survenance sans réduction, correspond à une forme d'émergentisme. Cela signifie d'une part que les propriétés esthétiques ne sont pas identiques aux propriétés non esthétiques des choses et d'autre part qu'elles sont indépendantes de l'existence d'un sujet. En discutant la nature dispositionnelle des propriétés esthétiques, nous avons montré qu'il fallait distinguer l'existence d'une disposition de sa manifestation : ce que nous soutenons, c'est que l'existence des propriétés esthétiques *en tant que dispositions* est indépendante de l'existence d'un sujet, mais cela n'exclut pas que les conditions de leur

manifestation dépendent de l'existence d'un sujet. Par ailleurs, en tant qu'elles sont attribuées, les propriétés esthétiques sont des propriétés évaluatives ou axiologiques : elles confèrent à l'objet qui les possèdent une forme de polarité ou de saillance particulière, qui est précisément ce que l'on appelle sa valeur esthétique. La thèse de l'irréductibilité ontologique entraîne celle de l'irréductibilité épistémologique : il ne suffit pas d'avoir un accès épistémique aux propriétés non esthétiques pour appréhender les propriétés esthétiques, ni pour justifier une attribution esthétique. On peut percevoir les propriétés physiques d'un tableau, connaître ses propriétés relationnelles pertinentes, sans pour autant être capable d'appréhender sa valeur esthétique. De même, il n'est pas possible d'inférer qu'une chose est belle à partir de ses propriétés non esthétiques, que cette inférence soit déductive ou inductive. L'impossibilité de déduire qu'une chose est belle de ses propriétés non esthétiques découle notamment de l'argument dit de la question ouverte de Moore. L'impossibilité d'arriver au même résultat par induction s'explique par l'absence de lois physico-esthétiques ; l'absence de telles lois est rendue patente par l'échec des stratégies de réduction.

Cette description du statut ontologique des propriétés esthétiques est ce qui fait problème pour les philosophes qui sont sceptiques à l'égard de la possibilité d'une connaissance esthétique, c'est-à-dire à l'égard de la possibilité que nous ayons des croyances esthétiques justifiées. Ainsi que l'a fait remarquer Mackie, si ces propriétés ne peuvent être appréhendées ni par les sens ordinaires, ni par le raisonnement, comment peut-on y accéder et comment peut-on justifier une attribution esthétique ? Le problème essentiel n'est pas que nos attributions esthétiques soient éventuellement toutes fausses. Comme nous l'avons fait indiqué dans la section 3.2., c'est une possibilité que le réaliste peut théoriquement admettre : il n'est

pas logiquement impossible que la réalité transcende nos meilleurs efforts cognitifs. Cependant, ce n'est pas une possibilité réellement pertinente et elle constitue de toute façon un problème beaucoup plus général que celui de l'épistémologie des propriétés esthétiques. Le problème essentiel est que la nature des propriétés esthétiques semble impliquer l'existence d'une faculté spéciale de perception esthétique, entièrement différente de nos manières ordinaires de connaître les autres choses. Comme cela a été souvent rappelé, il s'agit d'une difficulté importante pour le réaliste : dans la mesure où l'existence d'un sens esthétique est douteuse à la fois sur un plan physiologique et sur un plan épistémologique, il semble qu'on ne puisse pas justifier nos attributions esthétiques. Comme la justification est importante pour la connaissance, l'argument sceptique en arrive à la conclusion que la connaissance esthétique est impossible. Or, si une telle connaissance est impossible, il semble douteux qu'il existe des propriétés esthétiques telles que les conçoit le réaliste.

5.1.3 Trois modèles épistémologiques

5.1.3.1 Le fondationnalisme classique

L'argument sceptique que nous venons de formuler repose sur quelques présupposés épistémologiques qu'il convient de clarifier. Premièrement, il ne reconnaît apparemment que deux sources de connaissance, à savoir l'évidence empirique véhiculée par les sens ordinaires et l'évidence intellectuelle que donne le raisonnement, excluant de fait que les émotions puissent remplir une fonction cognitive. Comme nous le montrerons, remettre en cause ce présupposé suppose d'indiquer en quoi une émotion peut être

épistémiquement appropriée. Deuxièmement, l'argument sceptique implique l'idée qu'une croyance justifiée est soit immédiatement justifiée, soit justifiée de façon indirecte par des croyances qui sont immédiatement justifiées. Or, il semble que les attributions esthétiques ne peuvent être justifiées ni immédiatement par une expérience sensorielle, ni par inférence à partir de l'expérience sensorielle. Plus précisément, comme les attributions esthétiques ne sont pas justifiées de façon indirecte par une inférence à partir des croyances qui sont immédiatement justifiées (en l'occurrence, il s'agit des croyances perceptives), on doit reconnaître que leur justification ne peut être qu'immédiate. Le candidat le plus plausible est alors d'identifier les attributions esthétiques à des croyances perceptives ordinaires. Mais, dans la mesure où il semble exister une forme d'étanchéité entre la perception ordinaire et la perception esthétique, c'est une solution qui doit être rejetée. La notion de faculté esthétique intervient précisément pour donner un sens à l'idée d'attributions esthétiques immédiatement justifiées. Or, dans la mesure où cette notion manque de consistance, on en déduit que les attributions esthétiques ne sont justifiées ni de façon indirecte, ni de façon immédiate. En d'autres termes, elles ne sont jamais justifiées. Dans la philosophie contemporaine, ce modèle épistémologique correspond au fondationnalisme. Avant d'examiner comment il est possible de répondre à l'argument sceptique, nous devons en dire davantage au sujet de l'approche fondationnaliste.

Le fondationnalisme a largement dominé l'histoire de la philosophie. On le retrouve par exemple chez Aristote, Descartes, Locke, Hume et plus récemment chez Chisholm ou Greco. Il ne s'agit pas d'une doctrine unique, mais davantage d'un modèle ou d'une famille de thèses au sujet de la connaissance et de la justification. De ce fait, il existe de nombreuses versions de fondationnalisme. On ne fera pas ici l'inventaire scolastique de ces différentes versions. On se

contentera d'examiner les idées fondationnalistes qui permettent de poser le problème de la connaissance esthétique. Pour commencer, on peut considérer que la thèse commune à toute forme de fondationnalisme est l'idée selon laquelle certaines choses sont connues directement ou, comme nous l'avons formulé un peu plus haut, que certaines croyances sont justifiées immédiatement[396]. Selon un modèle pyramidal de la justification, ces croyances constituent la fondation de l'édifice de la connaissance[397]. En d'autres termes, les croyances immédiatement justifiées forment une base à partir de laquelle les croyances qui ne sont pas immédiatement justifiées doivent être inférées, soit déductivement, soit inductivement, pour pouvoir être justifiées. Une première différence importante entre les différentes formes de fondationnalisme tient au type de croyances qui sont considérées comme pouvant être justifiées de façon immédiate, c'est-à-dire indépendamment des autres croyances que l'on possède. De ce point de vue, on peut distinguer un fondationnalisme rationaliste et un fondationnalisme empiriste[398]. Le premier considère que le fondement de la justification provient d'intuitions ou d'évidences rationnelles (par exemple, je sais que j'existe). Le second considère que le véritable fondement de la justification est constitué d'évidences empiriques, c'est-à-dire, au fond, de croyances directement issues de notre contact sensoriel avec la réalité (par exemple, je fais l'expérience de quelque chose de bleu). Aucune de ces deux formes de fondationnalisme n'est *a priori* favorable à l'idée d'une connaissance esthétique. Une autre raison de douter que l'approche fondationnaliste soit favorable à la connaissance esthétique vient du fait que les théoriciens historiques de cette

---

396 Greco [2000]. *Putting Skeptics in their Place*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 118.
397 Pour une explication de la conception pyramidale en épistémologie, voir Sosa [1980 / 2005]. « Le radeau et la pyramide ». tr. fr. F. Roudaut. *in* J. Dutant et P. Engel (éd.) [2005]. *Philosophie de la connaissance*. Paris, Vrin.
398 Pouivet [2006a, p. 39].

approche considèrent généralement que les croyances immédiatement justifiées qui constituent la base de l'édifice de la justification doivent être des croyances *infaillibles*, c'est-à-dire des croyances à propos desquelles le doute n'est pas permis. Or, étant donné l'ampleur des divergences esthétiques et donc le nombre important d'erreurs qu'il faut supposé, il n'est guère prometteur de considérer les jugements esthétiques comme l'expression de croyances infaillibles. De façon générale et pour la même raison, le fondationnalisme infaillibiliste conduit à rejeter les émotions comme une source de connaissance digne de confiance, dans la mesure où leur contenu cognitif n'est pas infaillible[399]. Cependant, la clause d'infaillibilité du fondationnalisme est aujourd'hui presque unanimement rejetée, dans la mesure où aucune des croyances habituellement considérées comme infaillibles ou indubitables n'est totalement immunisée contre les arguments sceptiques. Face à ces difficultés, les philosophes contemporains ont développé deux stratégies principales pour expliquer la justification : le cohérentisme et des formes modérées de fondationnalisme.

5.1.3.2 Le cohérentisme

Selon le cohérentisme, une croyance est justifiée si elle fait partie d'un ensemble de croyances cohérent. Un ensemble est cohérent quand il ne contient pas de contradictions. De ce point de vue, la source ultime de la justification d'une croyance repose sur les relations inférentielles qu'elle entretient avec d'autres croyances acceptées par le sujet. Nous avons vu qu'il était possible d'interpréter de cette façon la théorie esthétique de Hume et quelles difficultés une telle stratégie soulève. Parmi ces difficultés, il y a la possibilité que

---

[399] Brun and Kuenzle [2008]. « A New Role for Emotions in Epistemology ? ». *in* Brun, Doguoglu and Kuenzle [2008, p. 3].

coexistent deux systèmes de jugements esthétiques cohérents concurrents. Malgré notre intuition que ces deux systèmes ne se valent pas, le cohérentiste n'a aucun moyen de les distinguer du point de vue de la justification. L'explication des considérations standard d'observation pour les propriétés esthétiques donnée par Zemach se rapproche également d'une forme de cohérentisme : en effet, selon lui, c'est l'équilibre réflexif entre nos croyances esthétiques et certaines croyances non esthétiques qui permet en grande partie de justifier nos croyances esthétiques. Considérée isolément, la méthode de l'équilibre réflexif n'échappe pas à l'objection du système de croyances esthétiques concurrent et parfaitement concurrent. Autrement dit, il faut admettre que l'équilibre réflexif ne fournit qu'une justification partielle de nos croyances esthétiques : la justification ultime doit reposer, d'une manière ou d'une autre, sur notre appréhension directes des caractéristiques réelles des choses.

Une deuxième raison de penser que le cohérentisme peine à expliquer la justification est que l'on peut lui opposer un trilemme. En effet, en affirmant que ce qui justifie une croyance, ce sont les relations inférentielles qu'elle entretient avec d'autres croyances, le cohérentiste est apparemment obligé de choisir entre trois thèses également insatisfaisantes : la régression à l'infini, la circularité vicieuse ou l'arrêt dogmatique[400]. Selon la première thèse, une croyance est justifiée si elle repose sur une chaîne de raisons infinie : dans la mesure où nous ne pouvons jamais parcourir entièrement une telle chaîne de raisons, cela signifie que nous n'aurions en réalité pas de croyances justifiées. Selon la deuxième thèse, la croyance est justifiée si elle repose sur une chaîne de raisons circulaire : une telle thèse implique que la croyance que l'on cherche à justifier est en fait justifiée par elle-même ; autrement dit, cette croyance serait dénuée de justification. Selon la troisième thèse, une croyance est justifiée si

[400] Tappolet [1999, p. 280-281].

elle repose sur une chaîne de raisons qui se termine par une croyance qui n'est pas justifiée : si la croyance en bout de chaîne n'est pas justifiée, il n'y a aucune raison de penser que la nouvelle croyance que l'on fait reposer sur cette chaîne soit elle-même justifiée. Par conséquent, le cohérentisme rend la justification impossible et doit être rejeté.

5.1.3.3 Vers un fondationnalisme expérientialiste et faillibiliste

Face aux difficultés du cohérentisme, il convient de trouver un moyen de faire reposer la justification sur des croyances immédiatement justifiées, sans chercher pour autant un fondement infaillible pour la connaissance. Le plus simple est de commencer par admettre que le fondationnalisme n'est pas incompatible avec le faillibisme. Le faillibilisme consiste à affirmer que la possibilité de la connaissance n'exclut pas de reconnaître les limites cognitives des êtres humains[401]. En d'autres termes, la justification de nos croyances n'exige pas que nos croyances de base soient infaillibles ; il s'agit là d'une demande indue de la part du sceptique, qui considère que seule la connaissance fondée sur des croyances indubitables constitue vraiment une connaissance. Or, cela ne correspond pas à nos intuitions ordinaires sur ce qui compte comme de la connaissance : il y a de nombreuses croyances que nous considérons comme justifiées et pourtant elles ne résisteraient pas aux arguments sceptiques les plus ingénieux. Par conséquent, adopter le faillibilisme permet de préserver la majorité de nos intuitions communes à propos de ce que nous savons, dans la mesure où ces intuitions n'impliquent pas

[401] Tanesini [2008]. « Virtues, Emotions and Fallibilism ». *in* Brun, Doguoglu and Kuenzle [2008, p. 68-70].

l'infaillibilité de nos croyances[402]. Si ce nous voulons rendre compte de la connaissance et de la justification sans renoncer à nos intuitions pré-théoriques sur ce qui constitue des cas de connaissance, il est méthodologiquement légitime de considérer l'exigence d'infaillibilité comme déraisonnable. Indirectement, assortir le fondationnalisme d'une dose de faillibilisme constitue une première étape vers la reconnaissance du rôle cognitif des émotions et en particulier des émotions esthétiques, dans la mesure les croyances qui reposent sur les émotions sont loin d'être infaillibles.

Nous avons laissé entendre que l'approche rationaliste et l'approche empiriste du fondationnalisme étaient nécessairement opposées. Mais on peut douter que l'opposition soit si tranchée. En réalité, les deux approches se rejoignent autour d'un principe important : une croyance immédiatement justifiée l'est en vertu de sa relation avec une expérience, que celle-ci soit de nature introspective ou de nature sensorielle[403]. L'expérience, plutôt que la croyance, constitue dès lors le véritable fondement de la connaissance. L'intérêt de ce principe est qu'on évite ainsi le reproche sceptique de tomber dans une régression à l'infini, en cherchant à donner les raisons de nos croyances : l'expérience n'est pas une « raison » qui devrait être justifiée par des raisons supplémentaires, elle est une apparence qui s'impose à nous sans qu'on ait besoin de justification supplémentaire. Cette idée se rapproche de ce que nous avions dit à propos du rôle épistémique des intuitions dans le chapitre 2 : il faut bien, à certaines étapes de l'enquête rationnelle, se fier à la façon dont les choses nous apparaissent et considérer cette apparence comme justifiée *prima facie*, sous peine de régression à l'infini. Si l'expérience, entendue en ce sens large, constitue la base de la justification, alors on peut commencer à ménager un rôle aux émotions dans le processus de justification, puisqu'elles constituent en effet une forme

[402] Greco [2000, p 117].
[403] Greco [2000, p. 119].

d'expérience : elles nous présentent les choses d'une certaine manière et rendent certaines caractéristiques plus saillantes que d'autres ; autrement dit, elles semblent posséder un contenu cognitif immédiat. Cette forme de fondationnalisme, que l'on peut qualifier de fondationnalisme expérientialiste, n'implique pas que les croyances immédiatement justifiées soient infaillibles ou indubitables[404]. Pour que mon expérience de quelque chose de bleu justifie ma croyance qu'il y a quelque chose de bleu en face de moi, il suffit que je n'ai pas en même temps accès à des raisons qui contredisent cette croyance (ce qu'on appelle des « défaiseurs »)[405]. Par exemple, si je me souviens avoir pris du LSD et si je connais ses effets sur la perception des couleurs, j'ai un défaiseur pour ma croyance qu'il y a quelque chose de bleu en face de moi. En l'absence de tels défaiseurs, ma croyance est justifiée et peut légitimement servir de base inférentielle pour d'autres croyances. Si l'on ne souscrit pas à l'idée que les croyances de base doivent être infaillibles, on peut être conduit à adopter une théorie fiabiliste de la justification : selon le fiabilisme, pour qu'une croyance soit immédiatement justifiée, elle n'a pas besoin d'être infaillible, il suffit que son acquisition résulte d'un processus cognitif fiable, c'est-à-dire d'un processus qui tend à produire des croyances vraies relativement à un environnement donné. Acquérir des croyances au sujet des couleurs alors que l'on a pris du LSD contrevient manifestement à une telle condition. En revanche, acquérir des croyances de ce type alors que nos facultés sensibles et intellectuellement fonctionnent normalement relève d'un processus cognitif fiable. Cela ne veut pas dire que toutes les croyances issues d'un tel processus seront vraies, mais au moins qu'un nombre significatif d'entre elles le seront. Voici comment Goldman, qui en est le défenseur historique, décrit le fiabilisme :

---

[404] Greco [2000, p. 120].
[405] Brun and Kuenzle [2008, p. 4].

> Nous pouvons nous familiariser avec ce problème en passant en revue quelques processus défectueux de formation de croyance, c'est-à-dire des processus d'où sont issues des croyances qu'on classerait comme injustifiées. En voici quelques exemples : raisonner de façon embrouillée, prendre ses désirs pour la réalité, se fier à l'émotion ou au pressentiment, deviner, faire des généralisations hâtives. Qu'est-ce que ces processus ont en commun ? Ils partagent la caractéristique de l'*absence de fiabilité* : ils tendent à produire des *erreurs* la plupart du temps. Au contraire, quelles sont les espèces de processus de formation (ou de maintien) de croyance qui, intuitivement, confèrent la justification ? Les processus normaux de la perception en font partie, ainsi que la remémoration, le bon raisonnement et l'introspection. Ce que ces processus semblent avoir en commun est la *fiabilité* : les croyances qu'ils produisent sont généralement vraies. Mon hypothèses positive est donc celle-ci : le statut de justification d'une croyance est fonction de la fiabilité du ou des processus qui la causent, où (en première approximation) la fiabilité consiste en la tendance d'un processus à produire des croyances qui soient vraies plutôt que fausses [Goldman, 2005, p. 202][406].

On doit faire ici quelques remarques. Premièrement, Goldman inclut le fait de se fier à nos émotions dans la catégorie des processus cognitifs non fiables. En cela, il se montre, semble-t-il, assez proche du sens commun et cela pourrait constituer un problème pour la théorie que nous allons défendre. Habituellement, si l'on me demande pourquoi je crois que le chien est dangereux et que je réponds : « Parce que j'en ai peur », cette justification ne sera pas considérée comme admissible. Une raison à cela est que je peux très bien avoir peur d'un chien sans qu'il soit vrai qu'il soit dangereux. Or de telles situations sont fréquentes : dans le cas des phobies,

[406] Goldman [1979 / 2005]. « Qu'est-ce qu'une croyance vraie justifiée ? ». tr. fr. E. Glon. *in* J. Dutant et P. Engel (éd.) [2005]. *Philosophie de la connaissance*. Paris, Vrin.

notamment, l'absence de fiabilité des émotions est notoire. Par conséquent, l'appel aux émotions ne constitue pas un processus cognitif fiable. Une première réponse à cette thèse peut consister à « distinguer la justification que possède une croyance, d'une part, et la justification en tant qu'acte de donner une raison, d'autre part »[407]. Ainsi, une croyance peut très bien être justifiée par une émotion, sans qu'il soit convenable de citer cette émotion comme une raison de croire quelque chose. En effet, dans une telle situation, la personne qu'il faut essayer de convaincre ne partage généralement pas l'émotion. Dans ce cas, il est sans doute préférable de tenter de montrer que l'émotion est appropriée à la situation (en décrivant le comportement du chien, par exemple), plutôt que d'insister sur le fait qu'on éprouve une certaine émotion. Par ailleurs, il se pourrait, comme l'affirme Goldman, que le recours à l'émotion ne constitue pas un processus fiable dans l'acquisition de croyances vraies, mais que, pour autant, cela n'empêche pas les émotions d'être épistémiquement appropriées, au sens où elles nous permettent de prêter attention à des caractéristiques réelles des choses auxquelles nous n'aurions pas prêté attention sans elles[408]. Par exemple, quand bien même ma croyance que le chien est dangereux serait fausse, ma peur me conduit à remarquer que le chien n'est pas attaché, que sa mâchoire est puissante, qu'il n'y a aucun moyen de s'échapper, que le premier arbre en vue est très loin, etc. Le problème de cette réponse est qu'elle ne rend pas l'émotion directement appropriée, mais appropriée seulement de façon indirecte (le contenu cognitif qui la constitue demeure faux). Or, si nous voulons faire des émotions le moyen de justifier nos attributions esthétiques, une telle réponse n'est pas suffisante.

---

[407] Tappolet [2000, p. 297].
[408] Pour une description de l'émotion qui va dans ce sens, voir Pouivet [2006a, p. 187].

Une autre réponse consisterait donc à supposer que Goldman exagère tout simplement l'absence de fiabilité épistémique des émotions. Pour prendre un exemple de Goldman, lorsqu'un raisonnement confus produit une croyance, c'est toujours de la chance et jamais selon un processus fiable ; la croyance issue d'un raisonnement confus n'est donc jamais justifiée. Par contre, lorsqu'une émotion conduit à une croyance vraie (par exemple, se sentir amusé en entendant une boutade), cela peut venir du fait que l'émotion est appropriée et correctement reliée à la situation évaluée. De façon générale, même si elles peuvent nous tromper, nos émotions sont tout de même plus fiables que des raisonnements confus. Par ailleurs, contre l'opinion exprimée ici par Goldman, il existe désormais un nombre conséquent de travaux qui tentent de démontrer que les réactions émotionnelles et la perception des émotions constituent un moyen relativement fiable pour accéder épistémiquement à certains faits et à certaines croyances. Parmi ces travaux, on doit d'abord mentionner les données expérimentales qui nous sont fournies par les sciences cognitives. Par exemple, à partir d'études menées sur des patients atteints de lésions cérébrales, Damasio a montré que les systèmes neuraux qui jouent un rôle important dans les réactions émotionnelles sont impliqués dans les processus de raisonnement et dans les processus de planification de l'action et de décision[409]. On peut également citer des arguments purement philosophiques en faveur de l'idée selon laquelle les émotions sont des processus cognitifs fiables (mais non infaillibles). Par exemple, Elgin a montré que les émotions fournissent un accès épistémique à des propriétés dispositionnelles directement reliées à des émotions[410]. A titre d'exemples, on peut citer les propriétés

---

[409] Damasio [1994 / 2001]. *L'erreur de Descartes*. tr. fr. M. Blanc. Paris, Odile Jacob (Poches), p. 116-117.
[410] Elgin [2008]. « Emotion and Understanding ». *in* Brun, Doguoglu and Kuenzle [2008, p. 36].

suivantes : être admirable, être amusant, être stressant ou être déprimant. Selon Elgin, ces propriétés sont d'authentiques propriétés des objets qui les possèdent, mais elles tiennent leur identité des réponses émotionnelles qu'elles suscitent. Par conséquent, si la propriété d'être amusant est la propriété qu'elle est, à cause de l'amusement qu'elle est susceptible de provoquer, il serait étonnant que l'émotion d'amusement ne fournisse pas un accès épistémique aux choses amusantes. Une émotion d'amusement peut être déplacée ou inappropriée, mais elle constitue notre voie d'accès la plus immédiate à ce type de propriétés. Nous en dirons davantage à propos des émotions dans la prochaine section, mais ces quelques remarques suffisent à montrer qu'il est difficile d'éliminer les émotions de la catégorie des processus cognitifs, certes faillibles, mais fiables.

Contre le fondationnalisme classique, qui exige que la justification repose sur des croyances infaillibles et qui considère que les émotions sont épistémiquement douteuses, on peut défendre un fondationnalisme plus ouvert. Selon une telle approche, et conformément au principe central du fondationnalisme, certaines choses sont connues immédiatement et d'autres indirectement. Cependant, le terme de « connaissance » doit être compris ici dans un sens faillibiliste et fiabiliste : la base de la justification, c'est l'expérience, au sens large de ce qui nous apparaît, et les croyances qui en découlent sont justifiées *prima facie*, c'est-à-dire en l'absence de défaiseurs. Le caractère faillible des croyances de base et la conception expérientialiste de la base de justification ne permettent plus d'exclure que certaines de ces croyances soient justifiées de façon immédiate par des émotions appropriées. Si cette théorie est correcte, alors le fondationnalisme ainsi conçu peut constituer un cadre épistémologique adéquat pour la connaissance esthétique.

5.1.4 La nature des émotions

Une épistémologie qui entend accorder un statut acceptable aux émotions doit clarifier un minimum la question de savoir en quoi elles consistent. Les choses qui nous entourent nous affectent de multiples manières : elles nous amusent, nous effrayent, nous remplissent d'admiration, de pitié, nous mettent en colère, nous attirent, nous déçoivent, nous dégoûtent ou encore nous surprennent. Ces différentes manières d'être affecté sont généralement considérées comme des émotions. Cependant, si l'on se fie à la littérature sur le sujet, il n'y a pas de véritable consensus sur ce qui compte ou non comme une émotion[411]. Nous ne passerons pas en revue les multiples théories à ce sujet, mais seulement les principales. Pour commencer, il convient de faire quelques distinctions. Tout d'abord, il faut distinguer les émotions occurrentes des dispositions émotionnelles[412]. Par exemple, si nous disons que Pierre a peur en avion, cela ne signifie pas qu'il ressent actuellement de la peur, mais qu'il est susceptible de développer cette émotion s'il doit prendre l'avion. Il s'agit dans ce cas d'une disposition à ressentir de la peur. Par contre, si nous disons que Pierre a eu peur au moment où l'avion est passé dans un trou d'air, nous parlons d'une émotion ressentie à un moment particulier. La théorie épistémologique que nous défendons ne tient compte que des émotions occurrentes. Par ailleurs, il convient de distinguer les émotions et les humeurs. Contrairement aux émotions, les humeurs semblent dénués d'objet intentionnel : on est de bonne humeur ou d'humeur anxieuse, sans que cet état porte sur un objet précis. Les humeurs ne sont pas seulement des dispositions émotionnelles, car elles supposent que

---

[411] Pour une tentative de classement des différentes approches de l'émotion, voir notamment Tappolet [2000, chap. 5] et de Sousa [2010]. « Emotion ». *in* E. N. Zalta (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring 2010 Edition.
[412] Tappolet [2000, p. 128] et Brun and Kuenzle [2008, p. 8].

l'on ressente quelque chose, alors qu'on peut se voir attribuer une disposition émotionnelle sans ressentir actuellement aucune émotion. Mais contrairement aux émotions occurrentes, les humeurs sont diffuses, globales : si les humeurs comportent des émotions, ces dernières sont de moindre intensité et ont une durée plus longue que les émotions occurrentes. L'absence d'objet intentionnel dans le cas de l'humeur n'en fait de toute façon pas un bon candidat pour l'accès épistémique. Par opposition aux dispositions émotionnelles et aux humeurs, les émotions sont donc des états intentionnels orientés vers un objet assez spécifique et qui possède une durée limitée. Une fois ces précisions faites, il reste à indiquer quelles sont les principales théories des émotions occurrentes.

Une des théories les plus répandues des émotions identifie les émotions à des sortes de sensations « psychiques », à l'image des sensations corporelles telles que les chatouillements ou les frissons[413]. De ce point de vue, les émotions sont des états mentaux privés qui se caractérisent principalement par leurs propriétés phénoménales, c'est-à-dire par l'effet que cela fait, par exemple, d'être en colère ou de ressentir de l'admiration. Selon cette théorie, que l'on peut qualifier de théorie phénoménaliste, les émotions sont subjectives et ne possèdent aucune dimension cognitive ; elles s'expliquent par les modifications physiologiques induites par certaines croyances ou certaines perceptions, mais ne font que refléter la conscience particulière du sujet. Autrement dit, même si les émotions ont des causes, elles sont identifiées uniquement par leurs caractéristiques phénoménales – exactement comme on peut ressentir un chatouillement sans être conscient de sa cause.

Un argument intéressant en faveur de cette théorie est qu'il semble naturel de penser que les émotions occurrentes, à la

---

[413] De Sousa [2010] parle à ce sujet de « *feeling theories of emotions* ». Tappolet [2000, p. 129-130] les qualifient de « théories phénoménalistes ». Nous suivrons sa traduction.

différence des dispositions émotionnelles, possèdent des propriétés phénoménales. Il semble notamment que certaines émotions telles que la peur et l'espoir possèdent nécessairement des caractéristiques phénoménales très différentes. Cependant, une telle thèse se heurte malgré cela au problème de la démarcation précise des différents types d'émotions[414]. Selon la théorie phénoménaliste, les différents types d'émotions se distinguent en effet en fonction de leurs différences phénoménales. Or, certaines émotions différentes semblent impossibles à distinguer d'un point de vue phénoménal : par exemple, l'indignation ne se distingue pas clairement du mécontentement, de même que la honte n'est pas facile à distinguer du remords. La seconde difficulté de cette théorie est qu'elle ne rend pas compte de la possibilité d'évaluer rationnellement les émotions. Ainsi, une peur peut être dite appropriée ou inappropriée selon que son objet est réellement dangereux ou non. Or, cela n'a pas de sens si l'émotion n'est qu'une sensation sans contenu cognitif. Cela suggère que les émotions sont effectivement évaluées en fonction d'une composante cognitive, qu'il s'agisse d'une perception, d'une croyance, d'un souvenir ou encore d'une image mentale. Par ailleurs, la théorie phénoménaliste ne parvient pas à expliquer l'intentionnalité manifeste des émotions : la peur ou la colère sont ressenties vis-à-vis de certaines situations ou de certains objets, et non de façon isolée. Certes, certaines émotions semblent dénuées d'objet. C'est parfois le cas de certaines peurs. On pourrait évacuer ce type de contre-exemples en qualifiant les émotions dénuées d'intentionnalité d'humeurs. Or, les humeurs comportent une composante émotionnelle, même si elle est de faible intensité. En réalité, il suffit d'admettre que la plupart des émotions sont intentionnelles pour pouvoir rejeter la théorie phénoménaliste[415].

---

[414] Tappolet [2000, p. 132], de Sousa [2010] et Darsel [2010, p. 216].
[415] Tappolet [2000, p. 135].

Face aux difficultés de cette théorie, une autre possibilité est de tenir compte de la composante cognitive des émotions, quitte à les réduire purement et simplement à des états cognitifs ou alors à des états mixtes, à la fois conatifs et cognitifs. La réduction des émotions à des croyances assorties de désirs provient de la reconnaissance du caractère motivant de l'émotion[416]. Par exemple, la peur que Pierre ressent pendant un vol équivaut à sa croyance que l'avion risque de tomber assortie du désir que l'avion ne tombe pas. Le caractère plausible de cette théorie vient du fait qu'un certain nombre d'émotions sont effectivement accompagnées de désirs : c'est le cas notamment de la peur, de la colère ou de l'amour. Cependant, c'est une théorie qui néglige les caractéristiques phénoménales des émotions[417]. En effet, une personne qui éprouve de la peur lors d'un vol en avion ne ressent pas la même chose qu'une personne qui croit simplement que l'avion peut tomber et qui désire qu'il ne tombe pas : dans le premier cas, il y a un effet que cela fait d'éprouver de la peur, tandis que dans le second cas, il peut n'y avoir aucun *qualia* associé. Par ailleurs, il existe de nombreux contre-exemples d'émotions qui ne sont pas accompagnées désirs. C'est le cas notamment de la surprise et de l'étonnement. Par conséquent, cette théorie n'est guère satisfaisante.

L'autre réduction courante consiste à identifier les émotions à des états cognitifs portant sur des propositions axiologiques, c'est-à-dire des propositions impliquant des concepts de valeur. Même si les théories associées à cette approche peuvent admettre que les émotions comportent d'autres ingrédients, telles que des sensations et des états physiologiques, qui entretiennent des relations variées avec l'état cognitif, elles considèrent que les émotions sont essentiellement des croyances axiologiques ou des jugements de

---

[416] Darsel [2010, p. 217].
[417] Tappolet [2000, p. 142].

valeurs[418]. Une telle approche implique que les objets des émotions sont nécessairement propositionnels. Ainsi, avoir peur d'un chien, c'est croire ou juger que ce chien est dangereux. L'état cognitif en question peut être accompagné de certaines sensations ou il peut même causer certains états physiologiques, mais c'est avant tout lui qui confère son identité à l'émotion.

Le premier avantage de cette théorie est qu'elle répond au problème de la démarcation des émotions : une émotion se distingue d'autres types d'émotions par une attitude propositionnelle spécifique[419]. Par ailleurs, elle rend compte de l'intentionnalité de l'émotion : l'objet d'une émotion est en effet décrit par la croyance qui la constitue. Enfin, si l'on considère que les états cognitifs impliqués dans l'émotion comportent un engagement à l'égard de la vérité, c'est une théorie qui rend facilement compte du caractère approprié ou inapproprié d'une émotion : la croyance que le chien est dangereux peut en effet être évaluée du point de vue de sa valeur de vérité. De façon générale, la théorie des émotions comme jugements de valeurs a le mérite d'avoir contribué à la réhabilitation des émotions d'un point épistémologique, contre la conception classique des émotions qui les réduisait à de simples sentiments subjectifs[420]. En ce sens, c'est une théorie plus favorable que les autres à l'idée d'une connaissance esthétique fondée sur des émotions appropriées. Cependant, c'est une théorie qui soulève un certain nombre de difficultés. Nous mentionnerons celles qui nous semblent être les deux plus importantes.

La première difficulté d'une telle théorie est qu'elle doit nier que les enfants, en particulier les nouveaux-nés, et les animaux puissent avoir des émotions[421]. En effet, si une émotion se distingue

---

[418] Nussbaum [2001]. *Upheavals of Thought : The Intelligence of Emotions*. Cambridge, Cambridge University Press, chap. 1.
[419] Darsel [2010, p. 217].
[420] Tappolet [2000, p. 148].
[421] Tappolet [2000, p. 151].

par une attitude propositionnelle, alors la possession de certains concepts est nécessaire pour avoir une émotion. Or, comme cette maîtrise conceptuelle n'est vraisemblablement à la portée ni des jeunes enfants, ni des bêtes, cela signifie qu'ils ne peuvent pas avoir d'émotions. Mais cette conséquence est manifestement absurde. Donc, cette théorie doit être rejetée. Si l'on veut préserver la dimension cognitive de l'émotion sans la faire dépendre d'une maîtrise conceptuelle, il faut donc supposer des contenus cognitifs non conceptuels. Par ailleurs, la théorie propositionnaliste des émotions rend difficilement compte du caractère irrationnel de certaines de nos émotions : par exemple, je peux très bien avoir peur, tout en sachant que je ne risque rien. Cela peut m'arriver en regardant un film d'horreur ou en passant sur un pont. Il peut également s'agir d'un cas d'inertie émotionnelle : une émotion comme la peur peut persister, alors que la croyance qui l'a causée a disparu[422]. Or si la peur est identique à la croyance que je suis en danger, cela signifie que j'entretiens des croyances contradictoires. Dans la mesure où cette hypothèse est peu plausible, il s'en suit qu'il est faux que la peur inclut nécessairement la croyance que l'on est en danger. Il semblerait que, de façon générale, il existe une certaine étanchéité entre les émotions et les croyances ou, du moins, que certaines émotions soient dans une forme d'isolement inférentiel par rapport aux croyances : cela signifie, en d'autres termes, qu'elles n'ont pas de contenu propositionnel. Dès lors, nous avons besoin d'une théorie des émotions qui préserve les avantages de la théorie propositionnaliste (le contenu cognitif, l'intentionnalité, la rationalité, le lien entre émotion et jugement évaluatif), mais sans ses inconvénients (le refus des émotions chez les animaux et les jeunes enfants, l'absence d'explication des émotions irrationnelles). La solution semble passer par l'idée que le contenu cognitif des émotions

[422] De Sousa [1987]. *The Rationality of Emotion*. Cambridge, Mass., MIT Press, p. 153, donne une explication physiologique au phénomène de l'inertie émotionnelle.

est non conceptuel ou non doxastique. Une telle idée tendrait à montrer que les émotions ressemblent en réalité moins à des jugements de valeur qu'à des expériences perceptuelles.

5.1.5 Emotions et expériences perceptuelles

Comme nous allons tenter de le montrer, les émotions ressemblent par bien des aspects aux expériences perceptuelles. Or, selon le fondationnalisme expérientialiste dont nous avons exposé les principes un peu plus haut, les expériences perceptuelles peuvent justifier les croyances perceptuelles. Par conséquent, les émotions sont également susceptibles de servir de justification à certaines croyances ou jugements – en l'occurrence des jugements de valeur tels que les jugements esthétiques. Nous allons tenter maintenant de justifier cette analogie. Supposons, par exemple, que j'aie l'expérience visuelle d'une pomme verte et que je forme la croyance que cette pomme est verte. Dans ce cas, ma croyance n'est apparemment pas justifiée par d'autres croyances, par exemple par la croyance que je fais un certain type d'expérience visuelle ou par la croyance que la perception en général est un processus cognitif fiable : ma croyance est basée directement sur mon expérience visuelle et justifiée par elle[423]. Cela ne signifie pas que cette justification par l'expérience ne doit pas être mise à l'épreuve de défaiseurs qui pourraient annuler sa valeur de justification. Dans le cas de l'expérience perceptuelle, cela suppose de tenir compte du caractère standard des conditions d'observation : l'environnement est-il normal ou encore les facultés de l'observateur fonctionnent-elles correctement ? Pour autant, cela n'implique pas que la croyance soit justifiée par ce type de tests épistémiques : elle est bien justifiée par l'expérience[424]. Il semble que les émotions soient dans une situation similaire et qu'elles peuvent

[423] Tappolet [2000, p. 82-83].
[424] Ogien [1999, p. 129].

ainsi servir à justifier des croyances de la même manière que les expériences perceptuelles. Parmi les points communs importants entre les émotions et les expériences perceptuelles, on peut citer le fait qu'elles soient toutes les deux des réactions à ce qui nous environne, le fait qu'elles possèdent également des propriétés phénoménales et le fait qu'elles ne soient pas soumises à un contrôle direct de notre volonté[425]. Plus important encore, les émotions, comme les expériences perceptuelles, portent sur quelque chose (elles sont intentionnelles) et peuvent être appropriées ou inappropriées. De façon générale,

> [...] une émotion portant sur un objet donné est appropriée dans la mesure où cet objet possède la propriété affective pertinente, cette dernière n'étant rien d'autre que la valeur susceptible de rendre l'émotion appropriée [Tappolet, 2000, p. 171].

Ainsi, l'amusement à propos d'une boutade est approprié si cette dernière est effectivement amusante. De ce point de vue, le caractère approprié d'une émotion est similaire au caractère correct d'une expérience perceptuelle : elles ont toutes les deux des conditions de correction. Cela implique également que les émotions ont bien un contenu : elles nous présentent les choses d'une certaine manière, qui peut être correcte ou non. Ce contenu, on peut le supposer, ce sont les propriétés axiologiques ou évaluatives des choses, telles que l'amusant, le dégoûtant ou encore le beau et le laid. Comme nous l'avions indiqué dans la section 3.2, du fait que nous admettions la possibilité de l'erreur dans nos attributions de valeurs, il suit que nous admettons la possibilité que les propriétés axiologiques soient réelles et ce, même si elles nécessitent d'éprouver certaines émotions pour être appréhendées. Ainsi que le rappelle Darsel :

---

[425] Tappolet [2000, p. 168-170].

> La coïncidence supposée entre la distinction objectif/subjectif et réel/non réel repose sur une théorie contestable d'un jugement vrai selon laquelle celui émet le jugement ne contribue en rien au jugement. Du fait qu'une propriété a une relation à nos sentiments ou croyances, il ne suit pas qu'elle ne puisse pas être objective au sens de réelle [Darsel, 2010, p. 177].

Finalement, les points communs entre les émotions et les expériences perceptuelles semblent suffisants pour que l'on puisse assimiler les émotions à des sortes de perceptions. Certes, le chemin causal qui mène des propriétés axiologiques aux émotions n'est pas aussi évident que celui qui mène des propriétés physiques aux expériences perceptuelles. Comme on l'a vu dans la section 4.3.4, l'idée d'attribuer un pouvoir causal à des propriétés non physiques n'est pas sans poser problème. Cependant, l'idée n'est pas totalement intelligible, puisqu'on peut dire que l'émotion survient en réaction aux propriétés physiques qui déterminent la propriété axiologique de l'objet de l'émotion. Pour compléter l'analogie entre les émotions et les perceptions, il reste à examiner une dernière difficulté : la question du contenu non conceptuel. Si l'on montre que les émotions ont un contenu cognitif non conceptuel, non seulement on renforce l'analogie avec les expériences perceptuelles, mais on évite les défauts de la théorie propositionnaliste des émotions.

Tout d'abord, qu'est-ce qu'avoir un contenu pour une croyance, une perception ou une émotion ? C'est le fait de représenter le monde d'une certaine manière. Il faut comprendre « le monde » ici de façon générale comme incluant aussi bien les objets du monde extérieur que certains états mentaux (je peux, par exemple, avoir une croyance à propos d'une croyance). L'idée de contenu implique l'existence de conditions de correction : en fonction de la façon dont une croyance ou une expérience perceptuelle représentent les choses,

elles peuvent être véridiques ou illusoires. Si l'on s'intéresse uniquement aux croyances et aux expériences perceptuelles, il semble que la différence principale entre les deux tiennent à la façon dont se présente leur contenu. Une croyance et une perception peuvent toutes les deux représenter la même chose, par exemple *La Joconde* comme étant un tableau rectangulaire, mais dans le cas de la croyance, le contenu sera articulé à l'aide de concepts, tandis que dans le cas de la perception, le contenu sera non conceptuel. L'argument en faveur de cette distinction est qu'on peut avoir une expérience perceptuelle sans maîtriser de concepts, alors qu'on ne peut évidemment pas juger que *La Joconde* est un tableau rectangulaire sans maîtriser les concepts Tableau et Rectangulaire. Cette idée rend justice à la possibilité pour les animaux et les enfants en bas âge d'avoir des expériences perceptuelles sans maîtrise conceptuelle. Plus généralement, cela rend compte de la possibilité de faire l'expérience de quelque chose dont on ne possède pas le concept[426]. On peut par exemple supposer qu'un chien qui « contemplerait » *La Joconde* ferait l'expérience visuelle de sa forme rectangulaire, quand bien même il ne possèderait pas le concept Rectangulaire. La théorie d'un contenu non conceptuel de la perception n'exclut pas que nos concepts imprègnent notre perception, au point où lorsque nous percevons quelque chose, nous la classons spontanément sous un concept donné. De ce point de vue, on peut affirmer que nos concepts nous aident à identifier ce que nous percevons, tout en admettant que l'expérience perceptuelle elle-même n'est pas conceptuelle.

Pour conclure notre analogie entre émotions et expériences perceptuelles, il reste à admettre que les émotions elles-mêmes ont un contenu cognitif non conceptuel. Ce point a déjà été en partie démontré quand nous avons admis qu'on ne pouvait pas refuser les

---

[426] Tappolet [2000, p. 181].

émotions aux jeunes enfants et aux bêtes. Il est également confirmé par la possibilité d'émotions irrationnelles : on peut sans contradiction ressentir de la peur sans croire être en danger, car la peur elle-même n'a pas de contenu propositionnel. Ce sont des raisons suffisantes de penser que les émotions, tout comme les expériences perceptuelles, sont dénuées de contenu conceptuel. Cependant, cela ne signifie pas que les émotions n'ont jamais de lien avec les contenus conceptuels : ma croyance que le pont est fragile, par exemple, peut causer ma peur. En ce sens, les émotions peuvent dépendre d'états cognitifs conceptuels. Par ailleurs, la théorie non conceptuelle des émotions n'exclut pas que certaines émotions fassent l'objet d'un apprentissage social[427]. C'est le cas de certaines émotions complexes, comme la honte, la jalousie ou la culpabilité. C'est vraisemblablement le cas d'au moins certaines émotions esthétiques. Ressentir de la culpabilité suppose la compréhension de relations sociales et la maîtrise de certains concepts. De même, ressentir l'admiration appropriée face à la beauté de la *Madone Sixtine* de Raphaël suppose une maîtrise de concepts artistiques et religieux, ce qui veut dire que là encore l'émotion possède une dimension sociale. De Sousa exprime cette idée en disant que le contenu des émotions dépend d'un apprentissage reliant les émotions à des « scénarios paradigmatiques »[428]. Ces scénarios spécifient quels types d'émotions sont associés à quels types d'objets et quelles sont les réponses normales ou appropriées à chaque situation. De tels scénarios prennent leur source dans un stock de réponses biologiques et ils sont progressivement renforcés ou transformés par l'action de la culture. Cependant, une fois l'apprentissage de ces scénarios paradigmatiques et des concepts impliqués achevé, on peut supposer que la relation entre ces concepts et l'émotion concernée devienne relativement indépendante de l'usage explicite de ces concepts. Dans

[427] Pouivet [2006a, p. 186]
[428] De Sousa [1987, p. 181-184].

le cas de l'émotion esthétique, c'est ce qui peut expliquer la plus grande facilité avec laquelle nous apprécions une œuvre dont la compréhension initiale exige un certain travail conceptuel et l'apprentissage d'un scénario : l'émotion appropriée survient spontanément sans qu'on ait besoin de mobiliser explicitement ces concepts ni de se référer à ce scénario, dans la mesure où le tableau est désormais « marqué » émotionnellement. Comme nous allons le voir, si les émotions sont effectivement des expériences cognitives non conceptuelles, alors on peut supposer qu'elles possèdent les qualités requises pour justifier nos attributions esthétiques.

5.1.6 Les émotions comme perceptions de valeurs esthétiques

Tous les points communs que nous avons établis entre les expériences perceptuelles et les émotions sont suffisamment probants pour qu'on puisse considérer les émotions comme des sortes de perceptions de valeurs. Si cette hypothèse est correcte, alors il est possible de donner un sens à l'idée que les propriétés esthétiques sont perçues ou que nous en faisons directement l'expérience. Comme nous l'avons indiqué à plusieurs reprises, cette idée est conforme à nos intuitions au sujet de l'expérience esthétique, notamment au principe d'accointance, qui recommande une expérience directe, et elle est également conforme aux caractéristiques ontologiques des propriétés esthétiques, en particulier leur irréductibilité et leur nature de manières d'être particularisées. On a pu reprocher à Sibley de défendre le principe d'accointance sans le justifier d'un point de épistémologique :

> Il importe de noter que l'esthétique a *grosso modo* pour objet un certain genre de perception. La grâce qui se dégage de l'unité d'une œuvre, on doit la *voir* ; la plainte ou la frénésie d'une pièce de

> musique, on doit l'*entendre* ; l'éclat criard d'une combinaison de couleurs, on doit le *remarquer* ; la puissance d'un roman, sa tonalité, ou encore son ton incertain, on doit les *sentir*. Ce qui est crucial, c'est de voir, d'entendre ou de sentir. Croire qu'on peut porter des jugements esthétiques sans passer par la perception esthétique, c'est démontrer qu'on se fait une fausse idée du jugement esthétique [Sibley, 2001, p. 34].

Contre l'objection selon laquelle cette description de Sibley implique le postulat d'une faculté esthétique mystérieuse, on peut désormais répondre que la perception esthétique dont il parle désigne en réalité les émotions ou les réponses affectives que suscitent les propriétés esthétiques. La dimension évaluative ou axiologique des propriétés esthétiques est telle qu'elle ne peut être appréhendée autrement que par une réponse émotionnelle : lorsqu'elle est appropriée, l'émotion permet à la propriété de se manifester (ce qui ne revient pas à la rendre réelle, car, en tant que disposition, elle existe indépendamment de toute réponse émotionnelle). En tant qu'elle est une forme de perception, l'émotion ressentie permet de justifier de façon immédiate, sans la médiation d'autres croyances, notre croyance qu'une peinture est gracieuse ou une musique frénétique. Le postulat du sens esthétique devient dès lors inutile.

De même que pour l'expérience perceptuelle, la justification *prima facie* donnée par l'émotion n'exclut pas que l'expérience esthétique doive pouvoir résister à certains tests épistémiques pour garder sa valeur de justification *ultima facie*. Autrement dit, il faut pouvoir s'assurer de l'absence de défaiseurs et que les conditions standard d'observation pour les propriétés esthétiques soient réunies. Il faut tenir compte en premier lieu de l'effet de certains états physiologiques et psychologiques sur nos émotions. Par exemple, un sujet dépressif ou sous l'emprise d'un psychotrope ne sera sans doute pas capable de ressentir les émotions appropriées : s'il a conscience

de son état, il ne sera pas justifié à dire, par exemple, que la chanson qu'il écoute est ennuyeuse, sous prétexte qu'il ressent de l'ennui. Par ailleurs, si l'on sait que l'état cognitif sur lequel se fonde notre émotion est incorrect (par exemple, on ne comprend rien à la peinture que l'on regarde, on est conscient de manquer des connaissances nécessaires, etc.), alors on sait également que notre émotion a toutes les chances d'être inappropriées et qu'il convient de ne pas s'y fier afin de juger la valeur esthétique de l'objet. On doit également tenir compte des réactions d'autrui :

> Dans certaines circonstances, le fait que les autres personnes réagissent différemment peut constituer une raison pour penser que la croyance que j'avais formée sur la base de mon émotion est incorrecte et donc que mon émotion est inappropriée [Tappolet, 2000, p. 220].

Parmi les circonstances pertinentes, il peut se trouver que des personnes dont je considère le jugement comme habituellement fiable ne partagent pas ma réaction au sujet d'un film : alors qu'ils l'ont adoré et trouvé magnifique, je me suis ennuyé et l'ai trouvé totalement insipide. Dans une telle situation, notre divergence d'opinions me donne une raison de penser que mon jugement est incorrect et mon émotion inappropriée. En d'autres termes, il conviendra de déterminer si les conditions d'observation dans lesquelles l'émotion a été ressentie étaient standard ou non. De façon générale, le témoignage d'une personne digne de confiance doit être pris en compte lorsque nous formons un jugement esthétique. Cela ne remet pas en cause le principe d'accointance : la justification ultime d'une attribution esthétique reste l'expérience directe du sujet. Cependant, dans certains cas au moins, le témoignage d'une personne digne de confiance peut constituer une justification partielle : c'est ainsi que les avis des critiques constituent des raisons

d'aller ou de pas aller voir un film, de lire ou de ne pas lire un livre, d'acheter ou de ne pas acheter un disque, etc. Tenir compte du témoignage d'autrui est également le seul moyen de se rendre compte que l'on souffre d'anesthésie ou d'insensibilité esthétique : si l'on est le seul à ne pas ressentir d'émotion positive à la vue d'un paysage ou d'un tableau donné, on a des raisons de douter de notre jugement. On pourrait se demander comment il est possible de reconnaître qu'une personne est fiable en ce qui concerne le jugement esthétique. Il est sans doute difficile de s'entendre complètement sur ce sujet, mais les qualités énumérées par Hume restent des conditions très convaincantes du sujet esthétiquement fiable. La plupart d'entre elles ont d'ailleurs directement à voir avec les émotions : pour mémoire, il le juge esthétique fiable possède une condition physiologique normale, une sensibilité délicate, une expérience variée et étendue, une absence de préjugés et une capacité d'empathie. A titre d'exemple, l'absence de préjugés nécessaire au jugement correct peut être traduite en termes d'émotions inappropriées. En effet, lorsque le jugement esthétique est fondé sur une émotion qui concerne de façon plus ou moins directe le sujet, il est vraisemblable que cette émotion soit inappropriée. Par exemple, si le peintre dont je contemple les tableaux est un ami, il est probable que mon émotion soit biaisée par mon affection pour cet ami. Dans ce cas, mon émotion positive risque d'être inappropriée et je ne dois donc pas me fier totalement au jugement qui découle, au moins tant que je n'aurai pas pris connaissance des réactions des autres. Les préjugés peuvent également constituer des marqueurs émotionnels ambigus du point de vue de la justification. Par exemple, si je crois, à la fois par expérience et sur la base du témoignage d'autrui, qu'un réalisateur est excellent, je peux avoir des raisons de douter du caractère approprié de mon émotion si je ressens du désagrément ou de l'ennui en visionnant son nouveau film – ou inversement, si le réalisateur est

mauvais et que son film me plaît. Dans ce cas, il vaut peut-être la peine de s'interroger sur la correction des conditions d'observation. D'un autre côté, le fait que les films d'un réalisateur soient émotionnellement marqués de façon positive (ou négative) peut m'empêcher de ressentir l'émotion appropriée alors que son nouveau film est moins bon (ou meilleur) que les précédents. Si je suis conscient de cette hypothèse, j'ai bien un défaiseur pour mon jugement et j'ai une raison de penser que l'émotion sur laquelle il repose n'est pas appropriée. La seule façon de lever (en partie) ces ambiguïtés est de tenir compte des réactions des autres et notamment du témoignage des personnes les plus fiables dans ce domaine. Le processus est faillible, mais il est rationnel. Si je n'ai pas de raisons de croire que la réaction des personnes les plus fiables est inappropriée, alors je peux me fier à mon émotion si elle s'accorde avec la leur ou tenter de la corriger si ce n'est pas le cas.

En résumé, nous pourrions dire que la croyance d'un sujet S que l'objet *x* possède une valeur esthétique positive est justifiée si :

(1) S éprouve une émotion positive à l'égard de *x* ;
(2) La croyance de S est basée sur son émotion ;
(3) S n'a pas de raisons de croire que son émotion est inappropriée (absence de défaiseurs).

Pour des raisons de simplicité, nous ne distinguons pas ici les cas où l'émotion concerne la valeur esthétique *pro tanto* et la valeur esthétique *pro toto*. Pour mémoire, la valeur esthétique *pro tanto* concerne certaines propriétés d'un objet et non son caractère esthétique global. Il s'agit en d'autres termes des propriétés esthétiques qui sont dérivées par rapport aux propriétés esthétiques fondamentales que sont le beau et le laid. Par exemple, l'élégance d'une chose en fait une belle chose du point de vue des propriétés qui

déterminent son élégance, mais cela ne signifie pas que sa valeur esthétique *pro toto* sera positive. Une chose peut en effet être laide en dépit de son élégance. La valeur esthétique *pro toto* concerne l'ensemble des propriétés d'une chose et détermine son caractère esthétique, selon l'expression de Sibley. C'est ce caractère que l'on exprime de façon privilégié en termes de beauté ou de laideur. En vertu du principe de survenance, on se contentera de dire que la beauté *pro toto* dépend des propriétés esthétiques *pro tanto* et donc que l'émotion qui nous donne le caractère esthétique d'ensemble d'un objet est appropriée si les différentes émotions mobilisées *pro tanto* et sur lesquelles l'émotion d'ensemble survient n'ont pas de défaiseurs. La complexité de la relation de survenance en jeu, qui doit également tenir compte des propriétés relationnelles pertinentes, explique pourquoi il est si difficile de juger la valeur esthétique d'une œuvre d'art. Il peut arriver notamment que les différentes émotions ressenties envers une œuvre d'art forment une base tellement instable qu'il soit impossible de parvenir à une émotion d'ensemble particulière. C'est le cas notamment lorsque les émotions suscitées par les propriétés esthétiques interagissent avec les émotions suscitées par les propriétés représentationnelles et avec les émotions suscitées par les propriétés morales de l'œuvre. Il n'est pas étonnant dès lors qu'il soit difficile d'articuler conceptuellement le contenu de ce type d'expérience et cela peut expliquer le recours aux prédicats esthétiques métaphoriques. Cela permet également d'expliquer pourquoi nous n'avons pas toujours de termes spécifiques pour qualifier l'émotion qui correspond à la perception de la beauté, alors que nous en avons une, par exemple, pour qualifier la perception du dégoûtant ou de l'amusant. La difficulté, dans certains cas, d'avoir une émotion bien définie, dont les propriétés phénoménales soient familières, explique peut-être en partie la tentation de l'ineffable ou de l'indicible en esthétique. Notre explication est, si l'on veut, plus

terre-à-terre : la difficulté à articuler conceptuellement l'émotion ressentie face à certaines œuvres provient essentiellement du fait que la façon dont leurs différentes propriétés évaluatives sont réalisées ne forme pas un ensemble émotionnellement cohérent. Cela n'implique pas que de telles œuvres soient nécessairement ratées, ni qu'elles soient nécessairement réussies : d'un point de vue émotionnel, leur valeur esthétique peut très bien être objectivement indécidable. Une autre option, peut-être plus prometteuse, est que le passage du temps, qui modifie certaines conditions d'observation susceptibles d'influencer nos émotions, peut nous aider à éprouver une émotion d'ensemble mieux définie à propos d'une œuvre ou d'un artiste. Il faut parfois plusieurs générations pour que la succession des différentes modes qui influencent nos émotions les conduise à se neutraliser les unes les autres, jusqu'à ce que nous soyons capables d'apprécier une œuvre à nouveau frais[429].

Nous avons montré dans quelle mesure nos croyances ou nos jugements esthétiques pouvaient être justifiées par nos émotions. Pour autant, avons-nous montré qu'on pouvait parler de *connaissance* esthétique ? Comme on le sait maintenant, il ne suffit pas qu'une croyance soit vraie et justifiée pour compter comme une connaissance, car on peut imaginer de nombreux contre-exemples à cette théorie[430]. Supposons, par exemple, que je vérifie l'heure à ma montre à aiguilles juste après en avoir changé la pile. Bien que cette pile soit neuve, j'ignore qu'un défaut intervenu lors de sa fabrication ne lui permettra de ne fonctionner que quelques secondes. En effet, quelques secondes après que j'ai vérifié l'heure, ma montre s'arrête. Exactement 24 heures plus tard, je regarde l'heure sans m'apercevoir que la montre s'est arrêtée. Dans une telle situation, j'ai sans conteste

---

[429] Sibley [2001, p. 84].

[430] Voir Gettier [1963 / 2005]. « Une croyance vraie et justifiée est-elle une connaissance ? ». tr. fr. J. Dutant, *in* J. Dutant et P. Engel (éd.) [2005]. *Philosophie de la connaissance*. Paris, Vrin.

une croyance vraie et justifiée, mais ai-je pour autant une connaissance ? On peut en douter, dans la mesure où l'acquisition de cette croyance est vraisemblablement trop accidentelle. Il n'y a pas de raisons que les croyances esthétiques échappent à ce type de difficultés. Supposons par exemple qu'on m'ait administré à mon insu une drogue qui aura pour effet de me faire éprouver de la sérénité à l'écoute de toutes les chansons de rock. Supposons ensuite que j'écoute une chanson de rock qui soit réellement sereine, que j'éprouve de la sérénité à son écoute et que je forme la croyance vraie que cette chanson est sereine. Dans la mesure où j'ignore que je suis sous l'emprise d'une drogue ayant les effets indiqués, ma croyance est apparemment justifiée et pourtant ce n'est pas une connaissance. On ne peut pas prétendre trouver une solution aux cas dits de Gettier, qui occupent une grande partie du temps des philosophes contemporains de la connaissance. On se contentera de suivre la suggestion de Tappolet : pour neutraliser le rôle de la chance épistémique dans l'acquisition de croyances vraies et justifiées, on peut stipuler qu'une croyance vraie et justifiée est une connaissance à la condition que les raisons pour cette croyance ne soient pas annulées par des défaiseurs qui ne soient pas eux-mêmes définitivement annulés[431]. Si je suis, sans le savoir, naturellement constitué de telle façon que la drogue qui provoque de la sérénité quand on écoute du rock n'a aucun effet sur moi, alors mes réactions émotionnelles ne sont pas modifiées et les croyances esthétiques qui en découlent peuvent être justifiées et constituer une connaissance. Par conséquent, il est au moins possible que mon émotion justifie ma croyance esthétique de telle sorte que cette croyance esthétique constitue une connaissance.

Dans la prochaine section, nous tentons de donner un nouvel argument en faveur de la connaissance esthétique, complémentaire

---

[431] Tappolet [2000, p. 224].

de la défense de l'épistémologie expérientaliste qui vient d'être d'exposée.

5.2 Un argument mooréen en faveur de la connaissance esthétique

5.2.1 La plausibilité des vérités esthétiques particulières

Le nihilisme des valeurs, appliqué aux énoncés esthétiques, implique que rien ne soit réellement beau, élégant, harmonieux ou délicat. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, cette version de l'antiréalisme esthétique peut prendre la forme d'une théorie de l'erreur ou la forme d'une théorie sémantique expressiviste. Selon la théorie de l'erreur, tous les énoncés esthétiques sont faux : dans la mesure où les propriétés ciblées ne sont pas des vérifacteurs crédibles, les conditions de vérité des énoncés esthétiques ne sont jamais réalisées. Selon la théorie expressiviste, les énoncés esthétiques n'expriment pas une croyance susceptible de posséder une valeur de vérité : ils ne sont que l'expression d'une attitude d'approbation ou de désapprobation, sans aucun contenu descriptif. À la rigueur, comme le propose le quasi-réaliste, on peut admettre le rôle social que joue la forme assertorique dans laquelle nous exprimons ces attitudes, à condition de ne pas être victime de l'illusion objectiviste que véhicule une telle forme syntaxique. Dans une large mesure, ces théories entrent en contradiction avec nos intuitions, dans la mesure où certains jugements esthétiques nous paraissent clairement vrais ou faux, et dans la mesure où certains objets nous paraissent clairement beaux ou laids. Mais ces théories antiréalistes ne viennent pas de nulle part : elles s'appuient sur

d'autres intuitions, en particulier sur des intuitions physicalistes au sujet de la nature de la réalité et de la nature de la rationalité. Le problème est alors de déterminer la méthode qui nous permettra d'arbitrer de façon rationnelle entre nos différentes intuitions. Pour comprendre ce problème, prenons l'exemple d'un raisonnement typique de l'antiréalisme, dans sa version nihiliste :

> (1) Si la beauté et la laideur existaient réellement, on aurait affaire à des propriétés à la fois évaluatives et indépendantes de nous.
> (2) Il est impossible que de telles propriétés existent.
> (3) Par conséquent, la beauté et la laideur n'existent pas réellement.

Notre intention ici n'est pas de revenir sur la validité des prémisses invoquées par le nihiliste esthétique. Nous avons déjà donné des raisons de penser qu'elles étaient discutables. Notre objectif est plutôt d'utiliser ce raisonnement comme un exemple afin d'illustrer une question d'ordre épistémologique plus générale. L'examen de cette question devrait donner un argument supplémentaire en faveur de la possibilité d'une connaissance esthétique[432]. Pour commencer, on peut remarquer que la conclusion (3) a une portée universelle, mais qu'elle peut être appliquée à des cas particuliers. Par exemple, on peut logiquement inférer de (3) les conclusions particulières suivantes :

> (4) *Try A Little Tenderness* interprétée par Otis Redding n'est pas réellement une belle chanson.
> (5) *L'Angélus* de Millet n'est pas réellement un grand tableau.

[432] Nous suivons ici en partie un argument utilisé par Huemer [2005, p. 115-117] en faveur de la connaissance morale.

(6) La *Pietà* de Michel-Ange n'est pas réellement une belle statue.
(7) Le design de la Fiat Multipla n'est pas réellement laid.
(8) Les nains de jardins ne sont pas réellement kitsch.

On pourrait choisir beaucoup d'autres exemples et on pourrait également contester certains de ceux qui viennent d'être donnés. Ce qui compte, c'est de constater qu'à partir des prémisses (1) et (2), on est en mesure d'inférer des conclusions particulières qui contredisent certaines de nos meilleures attributions esthétiques. Par « meilleures attributions esthétiques », on peut comprendre soit des attributions esthétiques qui font l'objet d'un large consensus, soit des attributions esthétiques justifiées *ultima facie* par l'émotion appropriée. L'intérêt de remarquer que la conclusion *générale* (3) implique les énoncés *particuliers* (4)-(8) (ou tout autre énoncé esthétique antiréaliste particulier) vient du fait que le caractère abstrait ou concret d'un énoncé est susceptible d'influencer nos intuitions à son sujet[433]. À partir de cette hypothèse, le réaliste pourrait en effet proposer le raisonnement inverse suivant :

(1) *Try A Little Tenderness* interprétée par Otis Redding est réellement une belle chanson.
(2) Le design de la Fiat Multipla est réellement laid.
(3) Si la beauté et la laideur existaient réellement, on aurait affaire à des propriétés à la fois évaluatives et indépendantes de nous.
(4) Par conséquent, il est possible qu'une propriété soit à la fois évaluative et indépendante de nous.

---

[433] Sur ce point, voir Sinnott-Armstrong [2008]. « Abstract + Concret = Paradox ». *in* J. Knobe and S. Nichols (ed.) [2008]. *Experimental Philosophy*. Oxford, Oxford University Press, p. 209-230.

L'antiréaliste considérera qu'un tel raisonnement commet une pétition de principe, puisqu'il semble tenir pour acquis ce qui est à démontrer, à savoir que certaines choses sont réellement belles et d'autres sont réellement laides. Mais l'accusation de pétition de principe dépend de l'ordre dans lequel les deux arguments sont proposés. En réalité, les deux arguments sont symétriques : l'argument réaliste prend comme prémisse de départ la négation de la conclusion de l'argument antiréaliste et inversement. Si l'argument réaliste était formulé en premier, c'est l'argument antiréaliste qui semblerait commettre une pétition de principe. Dès lors, comment départager les deux arguments ?

La validité d'un argument dépend d'une part de la validité des prémisses, d'autre part de la façon dont les prémisses supportent la conclusion. Autrement dit, on peut contester un argument soit en montrant qu'au moins une des ces prémisses n'est pas plausible, soit en montrant que la conclusion ne découle pas nécessairement des prémisses. Concernant le deuxième point, il semble bien que nos arguments soient tous les deux déductivement valides : dans les deux cas, la conclusion découle bien de la conjonction des prémisses. Par conséquent, tout se joue autour de la question de la plausibilité des prémisses mobilisées en faveur de chaque conclusion. En s'intéressant à la question du scepticisme en épistémologie, Moore a montré qu'on pouvait rejeter certains arguments sceptiques en montrant que leurs prémisses de départ étaient moins plausibles que les croyances empiriques particulières qu'elles prétendaient réfuter[434]. L'argument de Moore peut être résumé de la façon suivante[435] :

(1) Je sais que j'ai deux mains.

---

[434] Moore [2005, p. 350-351].
[435] Engel [2007]. *Va savoir ! De la connaissance en général*. Paris, Hermann, notamment p. 8-9.

(2) Si je sais que j'ai deux mains, alors je sais que le monde extérieur existe.
(3) Par conséquent, le monde extérieur existe.

S'il s'agit de prouver, contre le scepticisme, que nous savons que le monde extérieur existe, la plupart des philosophes considèrent que Moore commet une pétition de principe : il semble en effet tenir pour acquis ce qui est à démontrer, à savoir que nous savons que certaines choses existent. En effet, il se pourrait que Moore soit victime d'une illusion en croyant qu'il a deux mains. Par exemple, il se pourrait qu'il soit trompé par un Mauvais Génie cartésien ou qu'il ne soit qu'un cerveau dans une cuve putnamienne. Les sceptiques répondent donc à l'argument de Moore par l'argument suivant, que l'on appelle l'*argument de l'ignorance* :

(1) Je ne sais pas que je ne suis pas trompé par un Mauvais Génie (ou si je ne suis pas un cerveau dans une cuve).
(2) Si je ne sais pas que je ne suis pas trompé par un Mauvais Génie (ou que je ne suis pas un cerveau dans une cuve), alors je ne sais pas que j'ai deux mains.
(3) Par conséquent, je ne sais pas que j'ai deux mains.

L'argument de l'ignorance peut également servir à démontrer qu'on ne sait pas que le monde extérieur existe. On n'entrera pas ici dans le détail technique de la discussion épistémologique soulevée par la confrontation de l'argument de Moore et de l'argument de l'ignorance[436]. On se contentera d'indiquer ce que permet d'affirmer l'argument de Moore : du point de vue de nos intuitions communes au sujet de l'existence des choses, c'est l'argument de l'ignorance qui semble commettre une pétition de principe, puisqu'il nous demande

[436] Voir Engel [2007, chap. 3].

de prendre au sérieux ou de considérer comme plausible une hypothèse qui paraît totalement invraisemblable. Par conséquent, si l'on doit comparer la plausibilité initiale des prémisses mobilisées par les deux arguments, il n'est pas certain que l'argument de Moore soit épistémiquement moins bon que l'argument sceptique. De même, certains jugements esthétiques particuliers, du type de ceux que nous avons cités, peuvent paraître intuitivement plus plausibles que les théories antiréalistes qu'on avance à leur encontre. En d'autres termes, nos croyances concernant la beauté ou la laideur particulière de certaines choses pourraient être plus fiables que nos théories générales sur la nature des propriétés qui peuvent ou ne peuvent pas exister. Une telle conclusion est évidemment insuffisante si l'on ne démontre pas également les défauts des théories antiréalistes. Ainsi, le principal argument du nihiliste esthétique contre le réalisme esthétique est qu'une propriété ne peut pas être à la fois indépendante et évaluative. Or, comme nous l'avons déjà indiqué, cette prémisse n'est guère plausible au regard de nos intuitions communes : on admet en effet communément que ce qui est admirable n'est pas toujours admiré, présupposant par là que les valeurs peuvent jouir d'une forme d'indépendance à l'égard de nos sentiments. Les valeurs sont des dispositions : elles exigent que certaines conditions soient réunies pour se manifester (en l'occurrence que nous ressentions certaines émotions), mais leur existence ne dépend pas de leur manifestation.

5.2.2 Méthodisme et particularisme

Pour bien comprendre l'intérêt de la stratégie mooréenne que nous venons d'esquisser, il peut être utile d'avoir à l'esprit la distinction établie par Chisholm entre le méthodisme et le

particularisme en épistémologie[437]. Cette distinction correspond à deux façons de répondre à ce que Chisholm appelle le *problème du critère*. Pour comprendre ce qui distingue le méthodisme et le particularisme, il convient de mentionner les deux questions que Chisholm considère comme les deux questions épistémologiques fondamentales :

(1) Que savons-nous ? Autrement dit, quelle est l'étendue de notre connaissance ?
(2) Comme décider, dans chaque cas particulier, si nous connaissons effectivement quelque chose ? Autrement dit, quels sont les critères de la connaissance ?

Le méthodisme épistémologique consiste à affirmer qu'on ne peut pas répondre à la question (1) tant que nous n'avons pas répondu à la question (2). En d'autres termes, il nous faut d'abord une méthode ou une règle *générale* permettant de reconnaître la connaissance, avant de pouvoir dire quelles croyances *particulières* comptent comme des connaissances. La conséquence d'une telle approche est que l'on est conduit à considérer le doute comme premier dans l'ordre de l'enquête : nous devons d'abord suspendre notre jugement sur l'ensemble des croyances que nous considérons ordinairement comme des connaissances, afin de pouvoir faire le tri entre les croyances justifiées et celles qui ne le sont pas, une fois que nous sommes munis du bon critère. On reconnaît évidemment dans cette démarche une approche typiquement cartésienne du problème de la connaissance. Le particularisme affirme au contraire que nous devons répondre à (1) pour répondre à (2). Autrement dit, nous devons partir de cas particuliers de connaissance pour en inférer,

[437] Chisholm [1966 / 1977]. *Theory of Knowledge* (2nd ed.). Englewood Cliffs, Prentice-Hall, p. 120-121. Sur ce point, voir également Lemos [2004, chap. 6] et Pouivet [2006a, p. 46-49].

inductivement, les critères de la connaissance en général. Dans ce cas, on part de l'idée que nous connaissons effectivement un certain nombre de choses avant même de commencer l'enquête philosophique. Par exemple, du fait que je sais que j'ai deux mains et autres croyances semblables, je peux en tirer la généralisation suivante : les choses perçues distinctement par nos sens existent réellement. L'argument principal du particulariste contre le méthodiste est que « nous devons déjà tenir certaines connaissances comme assurées, afin de déterminer les critères qui nous les ont fait reconnaître comme des connaissances »[438]. Autrement dit, même le méthodiste doit avoir répondu à (1) avant de tenter de répondre à (2). Par conséquent, le méthodisme est contradictoire.

Par certains aspects, l'antiréaliste esthétique ressemble au méthodiste en épistémologie : il considère qu'on ne doit pas se fier à nos jugements esthétiques particuliers avant d'avoir déterminé quels sont les critères de la connaissance esthétique en général. Là aussi, le doute est premier. Or, comme il ne semble pas y avoir de critères infaillibles pour la connaissance esthétique, il convient de douter de toutes nos attributions esthétiques et de la réalité des propriétés qu'elles sont censées décrire. L'approche que nous avons adoptée ici est inverse : nous considérons l'expérience de la valeur esthétique que nous faisons de certains objets comme véridique et nous en inférons que la connaissance esthétique est possible. L'épistémologie expérientialiste apparaît dès lors comme la simple généralisation théorique d'une pratique ordinaire, c'est-à-dire l'attribution de propriétés esthétiques sur la base d'émotions appropriées. Quels que soient ses mérites, cet argument particulariste à l'encontre de l'antiréalisme esthétique n'est pas aussi décisif que l'argument dont il s'inspire à l'encontre du méthodisme. En effet, contrairement à ce dernier, il ne semble pas que l'antiréaliste esthétique se contredise en

[438] Pouivet [2006a, p. 48].

mettant en doute la connaissance esthétique : il n'a pas besoin de tenir certaines connaissances esthétiques comme acquises afin de réfléchir aux critères de la connaissance esthétique. Néanmoins, c'est un argument qui a le mérite de montrer que l'approche sceptique *a priori* de l'antiréalisme n'est pas aussi justifiée qu'on pourrait le croire.

5.3 L'argument du désaccord

5.3.1 En quoi consiste au juste l'argument

Un des arguments les plus fréquemment utilisés à l'encontre de la possibilité de la connaissance esthétique et donc à l'encontre du réalisme est l'ampleur des divergences au sujet de la valeur esthétique des choses. Nous avons évoqué cet argument à plusieurs reprises et nous avons déjà apporté quelques éléments de réponse, notamment dans la section 3.2 et dans la section 5.1. C'est un argument qui nous a conduit à préférer le faillibilisme au sujet de la connaissance esthétique. Nous lui donnerons ici une formulation en termes de justification. Ainsi, selon l'argument du désaccord, il existe de nombreux désaccords en esthétique ; s'il était possible de justifier objectivement une attribution esthétique, on pourrait mettre fin à une partie non négligeable de ces désaccords ; or une bonne partie des désaccords esthétique ne trouve pas de solution rationnelle ; par conséquent, on ne peut justifier une attribution esthétique ; donc la connaissance esthétique est impossible et l'existence des propriétés esthétiques est douteuse. Cette formulation de l'argument du désaccord repose sur trois présupposés importants : (1) La fréquence des désaccords en esthétique *implique* qu'il n'y a pas d'objectivité dans ce domaine ; (2) Les réalistes sont incapables de donner une

explication plausible de ces désaccords ; (3) Les réalistes sont incapables de proposer une *méthode* capable de résoudre ces désaccords. Notre propos dans cette section sera de réfuter ces trois arguments : quelle que soit sa forme, l'argument du désaccord ne permet pas de mettre en cause le principe épistémologique du réalisme esthétique.

La première version de l'argument du désaccord que l'on peut mentionner est la plus radicale, mais c'est aussi la moins convaincante. Il est probable qu'aucun philosophe ne l'ait jamais défendue de façon aussi explicite, mais c'est une version suffisamment fréquente en classe de philosophie pour qu'on s'arrête sur elle. Selon cette version de l'argument du désaccord, un énoncé esthétique n'est objectivement vrai qu'à la condition que tout le monde l'accepte. Autrement dit, il suffirait que le premier venu, quelle que soit sa sensibilité et ses capacités intellectuelles, ne soit pas d'accord pour dire que *La Joconde* est un beau tableau, pour que l'énoncé concerné ne soit pas objectivement vrai[439]. Si l'on devait appliquer ce principe en science, il serait bien évidemment considéré comme absurde : le fait qu'une personne ignorant presque tout de la science et d'un scepticisme exagéré ne soit pas d'accord avec certaines théories scientifiques ne compterait absolument pas comme un argument contre l'objectivité de ces théories. Mais alors, pourquoi en irait-il autrement en esthétique ? Les désaccords pertinents, c'est-à-dire ceux qui menacent éventuellement l'objectivité d'une attribution esthétique, ne doivent concerner que des personnes possédant les capacités minimales requises et non le premier individu venu. Les capacités minimales requises impliquent notamment une certaine sensibilité, de l'expérience, une absence de préjugés, un certain bagage culturel dans le cas des œuvres d'art, etc.

---

[439] Huemer qualifie cet argument de « veto de l'idiot » *in* Huemer [2005, p. 131].

Par conséquent, la première formulation de l'argument du désaccord doit être rejetée.

La comparaison avec la science est fréquemment invoquée par ceux qui défendent l'argument du désaccord[440]. Elle a l'intérêt de faire apparaître le domaine des valeurs comme celui où règnent les désaccords insolubles, faute de caractéristiques objectives sur lesquelles s'entendre, par contraste avec le consensus qui règne le plus souvent dans les sciences. Selon cette perspective, les sensibilités s'affrontent et n'ont aucun contenu cognitif qui permettrait de les départager. Mais la comparaison entre la science et le domaine des valeurs prend souvent la forme d'un sophisme similaire à l'argument précédent. Comme l'a fait remarquer Geach, quand nous disons que *tout le monde* est d'accord au sujet d'une certaine proposition scientifique, par exemple la proposition qui dit que la Terre est ronde ou que la gravitation explique le mouvement des planètes, nous devrions prêter attention au fait que l'expression « tout le monde » est seulement une façon de parler[441]. En réalité, non seulement tout le monde ne tient pas ces propositions pour vraies (en cherchant bien, on trouvera toujours un individu ou une obscure secte pour les nier), mais parmi ceux qui y croient, seule une minorité est compétente pour se former une opinion réellement justifiée à leur sujet, la plupart des gens les acceptant sous l'autorité des experts que sont les scientifiques. Il n'y a rien de mal à cela, mais cela signifie qu'en science, le consensus réel se situe entre les experts ; il n'est pas universel, il ne concerne pas *tout le monde*. Pourquoi n'en irait-il pas de même dès qu'il s'agit d'évaluer les propriétés esthétiques des choses ? On pourrait répondre que, contrairement aux questions scientifiques, il n'y a pas d'experts en esthétique : chacun peut juger selon son goût de la valeur esthétique d'un objet. Pourtant, cette thèse est contredite par plusieurs aspects de notre vie esthétique

---

[440] Voir par exemple Mackie [1990, p. 36].
[441] Geach [1977]. *The Virtues*. Oxford, Oxford University Press, p. 14-16.

ordinaire : nous considérons généralement que certaines personnes ont un jugement esthétique plus fiable que d'autres, nous pensons que certaines personnes n'ont aucun goût, certains critiques ou historiens d'art semblent avoir le talent et l'expérience nécessaires pour nous faire remarquer des caractéristiques esthétiques que nous n'avions pas perçues, etc. En d'autres termes, sans nécessairement parler d'experts, nous acceptons parfois l'objectivité de certaines attributions esthétiques sur la base des qualités épistémiques de ceux qui font ces attributions. Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, ce problème peut être formulé en termes de conditions standard d'observation : pour appréhender la valeur esthétique d'un objet, il faut réunir certaines conditions d'observation, en particulier certaines conditions épistémiques ; la difficulté qu'il y a à réunir ces conditions conduit à la création d'un domaine d'expertise qui exclut de fait que n'importe quel jugement esthétique puisse compte comme une objection à l'encontre du jugement formulé par les experts. De ce point de vue, il n'y a pas beaucoup de différence entre l'acceptation d'une théorie scientifique et l'acceptation d'une attribution esthétique : elles reposent toutes les deux en grande partie sur la confiance dans les qualités de ceux qui font autorité.

Cependant, il reste au sceptique une autre manière de formuler son argument : il peut insister sur les désaccords esthétiques qui existent entre les experts ou les critiques idéaux, c'est-à-dire entre les personnes censées rassemblées les conditions d'observation épistémiques favorables à l'appréhension des propriétés esthétiques[442]. Il est indéniable qu'il existe des désaccords entre les experts réels : mêmes les meilleurs critiques sont parfois en désaccord entre eux pour dire si une peinture est belle ou non, ou encore pour dire si un roman est poignant ou seulement sentimental.

---

[442] Goldman [1998, p. 29-31].

Le problème, dans ce cas, c'est qu'on a affaire à un désaccord entre des pairs épistémiques, c'est-à-dire, théoriquement, entre des personnes disposant des mêmes compétences intellectuelles et émotionnelles, et ayant accès aux mêmes données (perceptives, culturelles, artistiques, etc.). Si, malgré tous leurs efforts, les bons juges ne parviennent pas à se mettre d'accord sur la valeur esthétique d'une œuvre, ne convient-il pas d'être sceptique au sujet de la justification de nos attributions esthétiques et plus encore au sujet de la connaissance esthétique ? En cas de désaccord entre mon jugement et les réactions des personnes les plus fiables en matière de jugement esthétique, j'ai bien un défaiseur pour mon jugement et il est probable que mon émotion soit inappropriée. Mais que faire si je fais partie des personnes reconnues comme étant les plus fiables dans ce domaine et que je suis en désaccord avec les personnes auxquelles on reconnaît les mêmes qualités ? Si cela signifie que j'ai un défaiseur pour ma croyance ou mon jugement, alors il en va de même pour mon contradicteur à l'égard de mon propre jugement : aucun des deux juges ne semble justifié dans son propre jugement et s'ils persévèrent dans ce jugement malgré leur connaissance de cette situation, ils sont irrationnels. Que répondre à cet argument ? Premièrement, il n'est pas sûr que, dans ce cas, les sujets également compétents doivent suspendre leur jugement : la symétrie des défaiseurs de part et d'autre du désaccord semble annuler les deux défaiseurs[443]. Deuxièmement, une situation de désaccords entre des pairs épistémiques est loin d'être propre au domaine esthétique : c'est un problème tout à fait général. Or, dans la plupart des autres domaines, si on admet la difficulté que pose ce type de désaccord du point de vue la rationalité de l'attitude des participants, on n'en conclut généralement pas que la connaissance ou l'objectivité sont impossibles dans ces domaines. C'est le cas en particulier en

[443] Sur ce sujet, voir van Inwagen [2010]. « We're Right. They're Wrong ». in Feldman and Warfield [2010].

philosophie, en morale, en politique, en histoire, en économie et en épistémologie des sciences et des mathématiques. Par exemple, bien qu'on sache que 5 +7 = 12, il y a toujours des désaccords entre les spécialistes de la question pour savoir ce qui nous permet de le conclure. Dans le domaine économique et social, les experts ne sont pas d'accord sur les effets économiques des programmes d'aide publique : est-ce qu'ils permettent d'aider les plus pauvres ou est-ce qu'ils contribuent, au contraire, à les maintenir dans la pauvreté[444] ? Sur ces différents sujets et bien d'autres encore, le consensus semble inatteignable, y compris entre les personnes informées et compétentes. Pourtant, cela ne constitue vraisemblablement pas une raison de croire qu'il n'y a aucune vérité à découvrir dans ces domaines. Il paraît naturel de penser que la raison de ces désaccords tient à la faiblesse épistémique des êtres humains. Dans le monde réel, même les experts commettent des erreurs, ils ont des préjugés, ils sont sous l'influence de biais divers et variés, leurs processus cognitifs connaissent des dysfonctionnements subtils, etc. Il n'y a aucune bonne raison de penser qu'il n'en va de même à l'égard de la connaissance des propriétés esthétiques. Le sceptique affirme que l'existence de désaccords entre les critiques idéaux à propos de la valeur esthétique de *x*, signifie que cette valeur n'a rien d'objectif. Le problème, c'est que le présupposé sur lequel s'appuie cet argument est extrêmement douteux : des critiques vraiment *idéaux* peuvent-ils se contredire ? Il ne s'agit que d'une hypothèse modale ; or rien ne nous interdit d'imaginer un monde possible dans lequel les critiques idéaux convergeraient dans leurs jugements esthétiques. Par contre, dans le monde actuel, il n'est guère surprenant que même les meilleurs critiques ne puissent s'entendre sur tous les cas qu'ils ont à juger. Comme nous l'avons indiqué en évoquant les défaiseurs possibles des perceptions de valeurs, il existe un nombre important

---

444 Exemple de Huemer [2005, p. 135].

de facteurs susceptibles d'influencer nos émotions. De plus, comme nous l'avons également précisé, les conditions standard d'observation pour les propriétés esthétiques, en particulier pour certaines œuvres d'art, sont difficiles à réunir et parfois même difficiles à déterminer. Les désaccords sont donc inévitables, de même que la difficulté de les résoudre. Cependant, cela ne signifie pas que nos attributions esthétiques ne sont jamais justifiées, ni que les propriétés n'existent pas ; cela signifie seulement que notre prétention à la connaissance esthétique doit rester modeste. Or, cela n'a rien d'extraordinaire : au-delà de nos connaissances communes, notre vie épistémique est toujours relativement incertaine.

Reste la question de la procédure épistémique : le réaliste a-t-il les moyens de proposer une méthode capable, si ce n'est de résoudre tous les désaccords esthétiques, du moins d'en diminuer l'ampleur ? Une façon peut-être plus précise de reformuler ce problème serait de se demander s'il est possible de faire percevoir à une personne les propriétés esthétiques qu'elle ne perçoit pas. Sibley fait à ce sujet une suggestion intéressante : il existe bien une telle procédure, mais (1) elle est complexe et difficile à appliquer, (2) elle est rarement appliquée et (3) elle ne permet de résoudre de façon conclusive qu'une partie des désaccords[445]. Avant de voir les principales caractéristiques de cette procédure, il vaut la peine d'insister sur deux points : premièrement, on ne doit pas attendre en esthétique une procédure épistémique qui aboutirait à la preuve (au sens d'un argument absolument contraignant) que tel objet possède telle propriété esthétique. Cette attente est déraisonnable en ce qui concerne nos attributions esthétiques, comme elle l'est dans la plupart des domaines. Nous n'avons même pas de preuves de ce genre concernant l'existence des autres esprits. Exiger des croyances esthétiques ce que l'on n'exige pas d'autres croyances relève du

[445] Sibley [2001, p. 74].

sophisme que van Inwagen appelle la « thèse de la différence »[446]. Deuxièmement, la discussion des désaccords ne doit pas faire oublier l'ampleur des attributions esthétiques qui font consensus. De ce point de vue, la mondialisation des œuvres d'art confirme la possibilité pour une même œuvre d'être aimée et admirée dans le monde entier, au point que certaines croyances esthétiques semblent plus sûrement partagées que certaines croyances morales ou même que certaines croyances scientifiques.

La procédure décrite par Sibley pour permettre à quelqu'un de percevoir une propriété esthétique à laquelle il était insensible comporte en réalité plusieurs méthodes, qu'il convient de combiner en fonction des circonstances[447]. Le but est à chaque fois de susciter l'émotion appropriée. En voici quelques exemples :

(1) Nous pouvons mentionner ou signaler des propriétés non esthétiques, en vertu du principe de survenance des propriétés esthétiques sur les propriétés non esthétiques. Comme le dit Sibley :

> En mentionnant des traits que peut discerner qui que ce soit doué normalement d'yeux, d'oreilles et d'intelligence, nous sélectionnons ce qui peut servir comme une sorte de clé pour saisir ou voir quelque chose d'autre (et la clé peut ne pas être la même pour tout le monde) [Sibley, 1988, p. 60].

Il peut notamment s'agit de mettre en avant les propriétés non esthétiques qui contribuent le plus manifestement à la réalisation des propriétés esthétiques ; autrement dit, on attire l'attention sur l'essentiel afin de susciter l'émotion appropriée.

---

[446] Van Inwagen [1996 / 2010]. « Il est mauvais, partout, toujours et pour quiconque, de croire quoi que ce soit sur la base d'une évidence insuffisante ». tr. fr. R. Pouivet. *in* C. Michon et R. Pouivet (éd.) [2010]. *Philosophie de la religion*. Paris, Vrin.

[447] Sibley [1988, p. 60-61]

(2) Nous pouvons mentionner les propriétés esthétiques elles-mêmes : en vertu de l'habitude d'associer certaines propriétés esthétiques à certaines propriétés non esthétiques, cela peut guider notre perception en nous permettant d'anticiper sur ce que nous devrions ressentir.

(3) Nous pouvons utiliser des contrastes, des comparaisons et nous appuyer sur des réminiscences. Dans ce cas, il s'agit avant tout de puiser dans l'expérience esthétique passée du sujet afin de l'aider à découvrir les caractéristiques esthétiques d'un objet nouveau.

(4) Nous pouvons faire un usage utile des métaphores : grâce à l'effet de surprise qu'ils produisent, les déplacements référentiels induits par une métaphore sont parfois plus efficaces pour comprendre à quoi il faut prêter attention. Dans le même esprit, on peut utiliser la répétition et la métaphore : en répétant régulièrement les mêmes mots (« tourbillonnant », « luminosité », « équilibre », etc.) ou en utilisant des synonymes et des phrases apparentées, on focalise l'attention et on laisse à l'émotion le temps de se développer.

(5) Nous pouvons enfin utiliser les gestes et le ton de la voix pour accompagner nos descriptions verbales. Sibley fait remarquer à ce sujet qu'un « geste approprié peut nous faire voir la violence dans une peinture ou le caractère d'une ligne mélodique » [Sibley, 1988, p. 61].

Comme on peut le remarquer, la plupart de ces méthodes font appel aux propriétés non esthétiques des choses pour susciter l'émotion qui permettra d'appréhender les propriétés esthétiques. En vertu du principe de survenance, cela paraît naturel. C'est d'ailleurs *grosso modo* la méthode utilisée dans les enseignements artistiques.

Si l'on tient compte de la thèse du contextualisme esthétique, il faudrait ajouter la méthode (6) : nous pouvons attirer l'attention également sur les propriétés relationnelles de l'objet. Dans le cas d'une œuvre d'art, cela suppose de la considérer dans son contexte de production et de tenir compte de certaines informations historiques. Il faut enfin mentionner la méthode 7) : nous pouvons vérifier les conditions physiologiques, psychologiques et épistémiques de l'agent. Comme nous l'avons vu, si ces conditions ne sont pas standard, elles peuvent bloquer l'émotion appropriée. À bien des égards, cette procédure ressemble à la façon dont on procède lorsque l'on veut convaincre quelqu'un du caractère moral ou immoral d'une action : le désaccord se situant au niveau moral (par exemple, autour de l'énoncé « Il est mal le plus souvent de manger des animaux »), la seule façon de susciter l'émotion appropriée est d'inciter à considérer plus attentivement les propriétés naturelles de l'action concernée et la façon dont la valeur est réalisée par ses propriétés. Quelles que soient les faiblesses de la procédure épistémique que nous venons de décrire et à condition de ne pas avoir d'exigences épistémiques démesurées, il paraît raisonnable de penser que le réaliste a bien une réponse à la question de la procédure épistémique. Il convient à présent de retourner au sceptique la question qu'il pose au réaliste : est-il capable d'expliquer de façon convaincante les désaccords esthétiques ?

5.3.2 Le relativisme et l'explication des désaccords

Un des attraits supposés du relativisme en esthétique est sa capacité à expliquer les désaccords fréquents que l'on rencontre dans

nos attributions esthétiques[448]. Les gens sont souvent en conflit dès qu'il s'agit de décider si un tableau est vraiment beau ou si une chanson est vraiment trop mièvre. De plus, il n'est pas rare qu'un tel conflit esthétique reste sans solution : chacun repart alors de son côté avec la certitude d'avoir raison, mais non sans penser qu'il est effectivement vain de discuter des goûts. Or, le relativiste a une solution toute trouvée pour expliquer ce problème : les conflits éclatent parce que nous persistons à penser que nous avons saisi une qualité réelle de l'œuvre, alors que notre jugement, pour celui qui sait le décrypter, traduit seulement un sentiment de plaisir parfaitement subjectif. Il ne saurait en être autrement, car il n'y a pas de propriétés esthétiques objectives : pour un relativiste, « être beau », cela signifie uniquement « *paraître* beau à untel ». Il n'y a rien d'objectif au-delà du plaisir ressenti et nos attributions esthétiques, sous couvert de décrire certains aspects des choses, ne parlent en fait que de notre « monde intérieur ». Dans ce cas, il n'y a aucun sens à argumenter, car il n'y a rien d'objectif sur quoi s'entendre. Deux personnes qui se disputent autour de la valeur d'une œuvre, c'est aussi absurde que deux personnes qui se disputent autour de leur date d'anniversaire respective. Alors que John affirme qu'il est né un 9 octobre, Paul répond que c'est faux, car lui est né un 18 juin : de toute évidence, John et Paul ne sont pas vraiment en désaccord, car ils ne parlent pas de la même chose. Pour les relativistes, il en va de même en esthétique. En effet, selon eux :

> Les arguments en esthétique sont simulés, car les parties en désaccord parlent de choses différentes [Zemach, 2005, p. 71].

Alors que Paul affirme que le chanson-telle-qu'elle-lui-apparaît est belle, John répond que la chanson-telle-qu'elle-lui-apparaît est

---

[448] Sur cette question, nous suivons Zemach [2005, chap. 2, sections 7 et 8].

mièvre. Ils ne parlent pas du tout du même objet – leur désaccord est donc plutôt un malentendu. Pour le relativiste, l'énoncé « *x* est E », où est mis pour un objet quelconque et E pour un prédicat esthétique, doit donc toujours être analysé en « *x* tel qu'il apparaît à A », où A est mis pour un individu quelconque, un « monde intérieur » particulier. Le relativiste parvient-il vraiment à expliquer les désaccords en esthétique avec de tels arguments ?

En s'inspirant de la critique wittgensteinienne de l'intériorité, Zemach a montré qu'on devait répondre par la négative à cette question. Nous avons déjà abordé cette critique au chapitre précédent : elle consiste notamment dans l'idée qu'on ne peut pas apprendre l'usage correct d'un terme en se réglant sur une expérience privée, car alors on ne peut pas faire la différence entre suivre l'usage correct et croire seulement qu'on le suit. Or, le relativiste suppose qu'un prédicat esthétique possède une signification purement privée. Si tel était le cas, comment expliquer que les gens se comprennent quand ils utilisent un prédicat esthétique, y compris en cas de désaccord ? Quand deux personnes se disputent pour savoir si une œuvre est belle ou criarde, ne faut-il pas en effet qu'elles s'entendent sur la signification de ces deux termes ? Mais si les prédicats esthétiques ne désignent que des objets privés, alors personne ne peut savoir quand une autre personne emploie correctement un tel prédicat. Quand Paul affirme que *x* est beau, non seulement John ne voit pas *x* comme Paul, mais il ne peut même pas savoir s'il comprend « beau » de la même façon. Autrement dit, dans ce cas, ce n'est même plus un malentendu, c'est un véritable « dialogue de sourds ». Chacun est enfermé dans la bulle de son monde intérieur et les accords esthétiques en deviennent pour le coup quasiment miraculeux. Comme le dit Zemach :

> Le relativisme esthétique rend les prédicats esthétiques nécessairement incompréhensibles ; dès lors, ils n'ont aucune

> signification publique, et personne ne peut comprendre ce qui est dit quand les prédicats sont utilisés pour décrire les objets [Zemach, 2005, p. 75].

Mais peut-on pousser le relativisme au point de ne plus pouvoir donner un sens intelligible à l'idée de désaccord esthétique ? Paul affirme que *x* est beau et John répond que *x* n'est pas beau, car *x* est trop mièvre : peut-on accepter une théorie qui décrive cette situation comme parfaitement absurde et irrationnelle ?

Face à ces difficultés, le réalisme esthétique a l'avantage de pouvoir rendre compte des désaccords et d'expliquer comment il est possible d'apprendre à utiliser les prédicats esthétiques. Nous faisons l'apprentissage de tels prédicats grâce à des exemples publiquement observables. C'est en montrant à l'enfant un coucher de Soleil, un tableau, en lui faisant écouter une chanson, puis en lui disant qu'ils sont beaux, qu'on lui apprend le sens d'un tel prédicat. Une telle démarche n'a de sens que si la beauté est perçue. On vérifie ensuite que l'usage du prédicat est correct en l'appliquant à de nouveaux cas. Ces nouvelles applications exigent parfois de réunir des conditions d'observation complexes, de faire appel notamment à des connaissances historiques. C'est pourquoi elles ne vont pas de soi et aboutiront facilement à des désaccords. Mais toute cette pratique ordinaire d'apprentissage et de tâtonnement n'a plus aucun sens d'un point de vue relativiste. Ce dernier ne peut d'ailleurs même pas expliquer comment on apprend à un enfant l'usage des prédicats esthétiques. Le relativiste ne peut pas dire à son enfant, par exemple face à un tableau : « Examine maintenant ton état intérieur ; c'est ce qu'on appelle la beauté ». En effet, comment l'enfant peut-il savoir qu'il est bien dans l'état intérieur dans lequel il est censé être ? Il ne peut certes pas comparer avec l'état intérieur de son père relativiste. Il n'a donc aucun moyen d'apprendre le sens d'un tel prédicat. Le relativiste ne peut ajouter : « L'état intérieur dont je parle est celui

que l'on ressent face à ce genre de tableau ». Un tel argument accréditerait l'idée selon laquelle la normativité des prédicats esthétiques dépend de leur capacité à faire référence aux propriétés des choses. Ce serait éventuellement une façon de s'exprimer que le réaliste pourrait utiliser pour expliquer quand une émotion esthétique est appropriée. Mais c'est justement ce que le relativiste veut éviter, puisque cela consiste à mettre en relation une émotion et les propriétés esthétiques du tableau qui rendent l'émotion appropriée. Le pouvoir explicatif du réalisme esthétique semble donc bien meilleur que celui du relativisme : ce dernier s'avère incapable d'expliquer aussi bien l'apprentissage des prédicats esthétiques que les désaccords concernant leur application.

5.4 Bilan

Dans les deux derniers chapitres, nous avons examiné la possibilité de défendre le réalisme esthétique à la fois d'un point de vue métaphysique et d'un point de vue épistémologique. Comme on l'a vu, c'est un projet qui rencontre un certain nombre d'objections. À la réflexion, l'objection la plus importante est sans doute celle du pouvoir causal des propriétés esthétiques. En effet, non seulement, nous ne sommes pas parvenus à donner une réponse conclusive à cette objection, mais c'est un problème que l'on rencontre aussi bien sur le plan métaphysique que sur le plan épistémologique. D'un point de vue métaphysique, le principe causal d'existence ne semble pas favorable à l'existence des propriétés esthétiques. D'un point de vue épistémologique, il paraît nécessaire de postuler un contact causal entre la propriété esthétique et le sujet de l'émotion appropriée à cette propriété, si l'on veut poser que l'émotion justifie la croyance esthétique. La solution que nous avons proposée implique la théorie d'une survenance des pouvoirs causaux des niveaux non esthétiques

et esthétiques. Il est difficile de dire si cette solution est satisfaisante. Si l'on met de côté ce problème important, la conjonction des arguments présentés dans les chapitres 4 et 5 permet de montrer que l'option réaliste en esthétique est vivante et peut être raisonnablement défendue. On peut être réaliste à l'égard des propriétés esthétiques sans en faire des propriétés mystérieuses et flottantes, et sans même s'engager ontologiquement en faveur des universaux. Il est également possible de défendre l'existence des propriétés esthétiques sans renoncer à nos intuitions physicalistes minimales. Enfin, on peut donner un sens à l'idée de croyances esthétiques justifiées, voire même à l'idée de connaissance esthétique, sans pour autant souscrire à une théorie du sens esthétique : la théorie des émotions considérées comme des perceptions ou des expériences des valeurs esthétiques est à la fois conforme à nos intuitions concernant l'expérience esthétique et psychologiquement crédible. Dans les deux derniers chapitres de cette étude, nous voudrions montrer que la thèse à la fois métaphysique et épistémologique en quoi consiste le réalisme esthétique possède également des implications pratiques.

6
RÉALISME ESTHÉTIQUE, ÉTHIQUE ET ENVIRONNEMENT

If beauty, then duty.
Holmes Rolston III[449].

6.1 L'esthétique environnementale : histoire récente et concepts clés

6.1.1 Aperçu historique

Dans ce chapitre, deux questions en particulier retiendront notre attention : (1) Peut-il y avoir un jugement esthétique correct ou approprié à propos de la nature et si oui, sur quels critères fonder un tel jugement ? (2) Quel lien peut-on établir entre l'esthétique de l'environnement et l'éthique de l'environnement ? Autrement dit, dans quelle mesure notre connaissance esthétique du monde naturel nous impose certains devoirs vis-à-vis de la nature ? Nous défendrons la thèse selon laquelle le réalisme esthétique constitue le cadre théorique le plus approprié pour répondre à ces deux questions. Plus précisément, il s'agit de montrer qu'une conception réaliste des propriétés esthétiques nous oblige à reconnaître certains

[449] Rolston [2002 / 2008]. « From Beauty to Duty : Aesthetics of Nature and Environmental Ethics ». *in* Carlson and Lintott [2008].

devoirs que nous avons vis-à-vis de la nature. Autrement dit, il s'agit d'évaluer les conséquences éthiques d'une théorie métaphysique. Incidemment, nous voulons également montrer que le réalisme esthétique n'est pas qu'un esthétisme, qui se contenterait de défendre une conception ontologiquement robuste de la beauté, mais totalement déconnectée des intérêts de la vie pratique. Notre principal argument comporte deux étapes : premièrement, le réalisme esthétique s'applique effectivement à l'environnement naturel et pas seulement aux artefacts ; deuxièmement, dans la mesure où nous reconnaissons la valeur esthétique réelle d'une chose naturelle, nous avons une raison *prima facie* d'œuvrer pour sa conservation et sa préservation. Avant de développer cette argumentation, nous devons dire quelques mots du programme de recherche de l'esthétique environnementale et des principales tendances qui l'animent.

Comme nous l'avons brièvement indiqué dans le chapitre 3, pendant longtemps, l'esthétique philosophique contemporaine a été presque exclusivement centrée sur l'art, au point où l'esthétique, en tant que discipline, a été presque totalement identifiée à la philosophie de l'art. Une façon simple de s'en rendre compte est de consulter le sommaire des anthologies les plus influentes consacrées à l'esthétique jusque dans les années 1980, au moins dans la tradition analytique, c'est-à-dire principalement dans la philosophie anglophone : aucune de ces anthologies ne contient la moindre référence à une esthétique de la nature[450]. Autre symptôme, un des grands classiques de l'esthétique contemporaine, le livre de

[450] En anglais, on peut notamment se reporter à Margolis (ed.) [1962]. *Philosophy Looks at the Arts : Contemporary Readings in Aesthetics*. New York, Scribner et à Kennick (ed.) [1964]. *Art and Philosophy : Readings in Aesthetics*. New York, St. Martin's Press. En français (en réalité, il s'agit de traductions de classiques de l'esthétique anglo-américaine contemporaine), on peut mentionner un recueil que nous avons déjà cité : Lories (éd.) [1988]. *Philosophie analytique et esthétique*. Paris, Méridiens Klincksieck. Le dernier en date, beaucoup plus récent, ne fait pourtant pas exception à la règle : Cometti, Morizot et Pouivet (éd.) [2005]. *Esthétique contemporaine : Art, représentation et fiction*. Paris, Vrin.

Beardsley, commence par cette phrase célèbre : « Il n'y aurait pas de problèmes d'esthétique [...] si personne ne parlait jamais des œuvres d'art »[451]. Ce désintérêt des philosophes pour l'esthétique de la nature date vraisemblablement du début du XIXe siècle. Le XVIIIe siècle a été le siècle qui a vu naître l'esthétique en tant que discipline philosophique à part entière. Durant cette période, le paradigme dominant des théories esthétiques était l'appréciation esthétique de la nature, bien plus que l'appréciation esthétique de l'art. On peut aisément s'en rendre en lisant Burke, Hutcheson ou Kant. Chez Hutcheson, par exemple, la question de la beauté des œuvres d'art n'occupe qu'une mince section[452] parmi beaucoup d'autres consacrées à la beauté de la nature en général, mais également, de façon plus détaillée, à la beauté de la terre, des plantes, des animaux, des visages, des oiseaux ou encore des fluides[453]. On peut vraisemblablement considérer que cet intérêt des philosophes du XVIIIe siècle pour l'appréciation esthétique de la nature trouve son apogée dans l'analyse du sublime chez Kant, analyse qui constitue une sorte de synthèse, à la fois esthétique et éthique, des théories antérieures. Pourquoi avons-nous assisté à un tel déclin de l'intérêt des philosophes pour l'esthétique de la nature après Kant ? Les raisons de ce déclin sont probablement multiples. Nous retiendrons trois hypothèses, sans les développer beaucoup, tant elles sont spéculatives.

La première raison du déclin de l'esthétique de la nature provient peut-être du sentiment partagé par de nombreux philosophes que Kant a tout simplement fait le tour de la question : il n'y aurait plus rien à ajouter à la théorie du jugement esthétique

---

[451] Beardsley [1981, p. 1].
[452] Une page dans l'édition française ! Voir Hutcheson [1991, p. 76].
[453] Voir notamment le sommaire *in* Hutcheson [1991, p. 282]. Indépendamment de l'esthétique de la nature, Hutcheson s'intéresse également à ce qu'il appelle la « beauté des théorèmes » [1991, p. 70]. Par l'étendue de ses intérêts, Hutcheson est sans doute le philosophe qui préfigure le mieux la façon dont l'esthétique environnementale s'est développée depuis quelques décennies.

défendue par Kant, et ce constat vaut aussi bien pour la philosophie de l'art, que pour l'esthétique de la nature. Une telle hypothèse serait confirmée par la place de choix qu'occupe la théorie kantienne du jugement esthétique dans le chapitre « Art » des manuels de philosophie, en particulier les manuels destinées aux élèves de terminale en France : ces manuels présentent généralement la théorie kantienne du désintéressement comme *la* solution au problème du jugement esthétique. Nous avons examiné les difficultés d'une telle théorie, en particulier quand elle prend la forme du formalisme esthétique. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans les sections suivantes, lorsque nous examinerons l'approche formaliste de l'esthétique environnementale. Ce que nous souhaitons suggérer ici, c'est que l'approche subjective issue de la théorie kantienne, considérée comme l'orthodoxie en la matière, n'a pas encouragé les philosophes à examiner plus en profondeur les caractéristiques spécifiques de l'environnement naturel qui peuvent guider notre appréciation esthétique. En particulier, on a rarement tenu compte du fait que le progrès de notre connaissance scientifique de la nature pouvait modifier notre appréciation esthétique des phénomènes naturels.

La deuxième raison du déclin de l'esthétique de la nature peut tenir à l'influence de la philosophie hégélienne sur l'ensemble de la pensée occidentale[454]. Il ne s'agit pas de dire que tous les philosophes après Hegel sont d'authentiques hégéliens, au sens où ils considèreraient explicitement que les théories développées par Hegel, ou au moins la plupart d'entre elles, sont vraies. Pour beaucoup de philosophes, c'est même le contraire qui est le cas. Néanmoins, cela ne signifie pas qu'une certaine façon de voir les choses, issue de la philosophie hégélienne, n'a pas imprégné la façon dont les

---

454 Cette hypothèse est suggérée par Carlson [2009]. *Nature and Landscape*. New York,
Columbia University Press, p. 5.

philosophes se représentent leur tâche dans un certain nombre de domaines. Comme nous l'avons indiqué dans l'introduction, c'est vraisemblablement le cas de la conception hégélienne de l'histoire : l'idée qu'une certaine nécessité est à l'œuvre dans l'histoire ou que cette dernière contiendrait un sens profond qu'il appartiendrait au philosophe de dévoiler, est devenue un lieu commun de la philosophie, lieu commun qu'un certain nombre de philosophes médiatiques français continuent de propager sans vergogne. Carlson suggère que cela pourrait également être le cas en esthétique. Dans le cadre de la philosophie hégélienne, l'art constitue la plus haute réalisation de l'Esprit absolu et il constitue de ce fait l'objet privilégié d'une esthétique elle-même issue d'une philosophie se donnant pour tâche d'expliciter le déploiement à travers l'histoire de cet Esprit absolu. Le désintérêt pour l'esthétique de la nature apparaitrait comme un dommage collatéral du système philosophique hégélien, qui aurait eu des répercussions bien au-delà du cercle philosophique des néo-hégéliens.

La troisième raison possible du déclin de l'esthétique de la nature tient à un phénomène plus récent, et qui cette fois n'est pas lié à l'histoire de la philosophie, mais à l'histoire de l'art. Cela a été maintes fois rappelé : l'esthétique contemporaine, en particulier dans sa version la plus argumentative et la plus claire, à savoir l'esthétique analytique, s'est d'abord constituée autour de la question de la définition de l'art et du discours sur l'art[455]. Or, une des raisons principales de cette focalisation sur l'art (au détriment de la nature) a été précisément l'évolution de l'art lui-même. Le développement de l'art moderne, puis de l'art contemporain, a en effet contribué à faire sauter les vieilles définitions de l'art, qu'elles soient fondées sur la représentation, l'expression ou la manifestation de formes

[455] Nous pensons ici en particulier aux travaux séminaux de Beardsley, Weitz, Sibley, Danto et Goodman. Pour un aperçu du développement historique de l'esthétique analytique, voir Cometti, Morizot et Pouivet [2005, « Préface »].

remarquables. La question du statut artistique des ready-made, des objets trouvés, du pop art ou encore de l'art conceptuel a été de fait au cœur des discussions de l'esthétique analytique, au moins des années soixante jusqu'aux années quatre-vingt. Ces discussions ont permis l'élaboration de projets définitionnels ambitieux, sophistiqués et fortement anti-essentialistes, qui mettent l'accent sur la fonction de l'art, sur le rôle joué par le monde de l'art ou sur la dimension historique du concept d'art, ou qui tentent de combiner ces différents éléments. Toutes ces théories constituent un chapitre passionnant de l'esthétique contemporaine et c'est un chapitre qui est loin d'être clos, même si la vivacité du débat est quelque peu retombée actuellement. L'hypothèse que nous faisons ici, est que les efforts des esthéticiens de la deuxième moitié du XXe siècle ont été tellement accaparés, à juste titre, par les problèmes épineux posés par l'art qui leur était contemporain, que la question de l'esthétique de la nature est passée largement au second plan (voire bien au-delà). En fait, c'est une hypothèse qui ne va pas beaucoup plus loin que le proverbe selon lequel on ne peut pas être à la fois au four et au moulin, mais elle possède tout de même un certain pouvoir explicatif. Par la suite, à partir des années quatre-vingt, le débat esthétique s'est ouvert à de nouvelles problématiques : on s'est mis à aborder la question de la représentation picturale, l'ontologie de l'art s'est considérablement développée, la question de la fiction et ses ramifications éthiques ont commencé à être étudiées, on s'est de nouveau intéressé au concept d'expérience esthétique et à l'existence des propriétés esthétiques, etc. Mais, c'est seulement à partir des années quatre-vingt-dix que s'est constituée progressivement ce que l'on appelle désormais l'esthétique environnementale, en tant que domaine d'investigation à part entière, avec ses problématiques, ses arguments et ses thèses paradigmatiques, et un corpus minimal de références partagé par la majorité des chercheurs dans ce domaine. L'importance de cette

branche de l'esthétique philosophique n'a finalement été reconnue par les manuels et les anthologies d'esthétique analytique qu'au début des années deux mille.

Après avoir tenté d'expliquer les raisons du déclin de l'intérêt philosophique pour l'esthétique de la nature, il convient d'indiquer brièvement les raisons possibles qui expliquent son renouveau. À ce sujet, nous ferons deux hypothèses. La première est assez simple : le développement de l'esthétique environnementale a été rendu possible par le travail de quelques pionniers en la matière, qui ont su s'extraire du paradigme artistique, malgré le poids qu'il exerçait dans l'esthétique contemporaine. Parmi ces pionniers, on cite généralement l'article « avant-gardiste » de Hepburn, très justement intitulé « Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty »[456]. Mais les philosophes qui ont vraiment réussi à donner ses lettres de noblesse analytique à l'esthétique environnementale, en la hissant à un niveau d'argumentation inédit jusqu'alors, sont Budd et surtout Carlson, qui a proposé un modèle d'appréciation esthétique de la nature fondé sur nos connaissances scientifiques des phénomènes naturels[457]. En somme, on a atteint une situation où il y avait suffisamment d'esthéticiens occupés à entretenir le four de l'art, pour que certains puissent aller travailler au moulin de la nature.

Parallèlement aux travaux qui viennent d'être évoqués, la question de la préservation de l'environnement naturel est devenu un sujet de préoccupation majeur de la conscience collective, pour les raisons écologiques que l'on sait. L'émergence de cette problématique dans le débat public a été rendue possible en grande partie par le développement de l'éthique environnementale, l'une des branches les

---

[456] Hepburn [1966 / 2004]. « Contemporary Aesthetics and the Neglect of Nature ». *in* P. Lamarque et S. H. Olsen (ed.) [2004]. *Aesthetics and the Philosophy of Art : the Analytic Tradition*. Oxford, Blackwell Publishing.

[457] Voir Budd [2002]. *The Aesthetic Appreciation of Nature*. Oxford, Oxford University Press et Carlson [2000]. *Aesthetics and Environment : The Appreciation of Nature, Art, and Architecture*. London, Routledge, qui sont tous les deux des recueils d'essais publiés dans les années quatre-vingt-dix.

plus récentes de l'éthique appliquée[458]. Notre deuxième hypothèse est donc que, depuis une bonne trentaine d'années, l'environnement naturel est devenu en tant que tel un objet philosophique digne d'intérêt, porteur d'enjeux à la fois éthiques et politiques importants. Il était inévitable que ce phénomène finisse par attirer à nouveau l'attention des esthéticiens sur la question de l'appréciation du monde naturel. Ce regain d'intérêt est d'autant plus justifié, dans ce contexte, qu'il existe des passerelles théoriques et pratiques qui mènent de l'esthétique de l'environnement à l'éthique de l'environnement.

6.1.2 Principales tendances

Après ce bref aperçu historique du développement récent de l'esthétique environnementale, il convient de mentionner les principales tendances qui animent ce champ de recherches et que nous examinerons plus en détails dans les sections suivantes. La domination du paradigme artistique dans l'esthétique philosophique du XXe siècle a donné naissance à deux types de théories de l'esthétique du monde naturel. Le premier type de théories réunit des auteurs qui partagent un même scepticisme quant à la possibilité même d'apprécier esthétiquement la nature. Contrairement à l'art, qui a été intentionnellement conçu en vue d'être apprécié esthétiquement, la nature n'est pas notre création et elle serait, de ce fait, esthétiquement indéterminée et impossible à évaluer. Comme nous le verrons, cette approche se fonde sur des prémisses en grande partie valides, mais sa conclusion est irrecevable, car contraire à la fois à la tradition et à nos intuitions.

---

[458] Voir Afeissa [2007]. *Éthique de l'environnement : nature, valeur, respect*. Vrin, Paris. Ce recueil donne accès en français à un grand nombre de textes classiques de l'éthique environnementale contemporaine.

Le deuxième type de théories consiste à proposer une esthétique de la nature calquée sur les contraintes liées à l'appréciation esthétique de l'art. Par exemple, les propriétés esthétiques des objets naturels sont évaluées comme s'il s'agissait de sculptures et les paysages naturels sont appréciés comme des paysages peints. Autrement dit, pour apprécier la nature, on fait à peu près comme si elle était une œuvre d'art. Le principal défaut de ces théories esthétiques environnementales, que nous appellerons les théories muséales, est qu'elles échouent à rendre justice à la possibilité d'apprécier esthétiquement la nature « en tant que nature »[459]. Autrement dit, ces théories commettent une erreur de catégorie en mobilisant pour l'appréciation esthétique de la nature des critères adaptés à l'appréciation esthétique de l'art.

Contre les théories fondées sur le paradigme artistique, une nouvelle famille de théories s'est développée, qui entend prendre au sérieux l'appréciation esthétique de la nature en tant que telle. Cette famille se divise en deux grandes tendances, très différentes l'une de l'autre. La première tendance est composée des théories cognitives de l'esthétique environnementale. On parle également de théories conceptuelles ou de théories narratives. La seconde est composée des théories non-cognitives. On parle également de théories non-conceptuelles ou de théories ambiantes. Les théories cognitives partagent un même présupposé : selon elles, le caractère approprié d'une appréciation esthétique dépend de notre connaissance de la nature de l'objet examiné. Par exemple, pour apprécier correctement les propriétés esthétiques de *Guernica*, il faut savoir qu'il s'agit d'un tableau, il faut comprendre la catégorie de la peinture cubiste, il faut avoir une certaine connaissance du sujet représenté, etc. De même, pour apprécier correctement les propriétés esthétiques d'un nuage, il faut savoir qu'il s'agit d'un nuage et avoir une certaine

---

[459] Budd [2002, p. 90-109].

compréhension de ce qu'*est* un nuage et de certaines de ses propriétés significatives. Cette thèse concernant l'appréciation esthétique des phénomènes naturels n'est évidemment pas sans rappeler la thèse du contextualisme esthétique que nous avons défendue à propos des œuvres d'art dans le chapitre 4. Paradoxalement, alors qu'il s'agit de défendre la possibilité d'apprécier esthétiquement la nature en tant que nature, ces théories s'inspirent d'une thèse initialement conçue pour l'appréciation des œuvres d'art[460]. Un présupposé important que partagent les théories cognitives est que le normativiste esthétique doit être pris au sérieux, aussi bien lorsque nos jugements esthétiques portent sur l'art que lorsqu'ils portent sur la nature. Il s'agit donc de l'approche de l'esthétique environnementale la plus conforme à l'ambition du réalisme esthétique, dans la mesure où sa principale raison d'être est de fournir un fondement métaphysique au normativisme de nos attributions esthétiques. Une version influente des théories cognitives est celle qui est défendue par Carlson sous le nom de « modèle environnemental naturel ». Pour qualifier cette théorie, on parle également de « cognitivisme scientifique », ce qui est finalement plus parlant. En effet, selon cette théorie, de même qu'une appréciation sérieuse et appropriée de l'art requiert des connaissances issues de l'histoire et de la critique d'art, une appréciation sérieuse et appropriée de la nature requiert des connaissances tirées de l'histoire naturelle – c'est-à-dire des connaissances issues des sciences naturelles, en particulier la géologie, la biologie et l'écologie[461]. Autrement dit, nos jugements esthétiques à propos des entités naturelles doivent être informés par une connaissance des catégories naturelles étudiées par la science. Nous tenterons de montrer que le cognitivisme de Carlson constitue

---

[460] Walton, qui est un des premiers à avoir formuler la théorie du contextualisme esthétique, conteste son application à l'appréciation esthétique de la nature.
[461] Carlson [2009, p. 11].

l'une des approches les plus solides et les plus prometteuses de l'esthétique environnementale, même si nous en défendrons finalement une version moins radicale que celle de Carlson.

Les théories non-cognitives défendent globalement une approche de la nature moins intellectuelle et plus sensuelle que les théories cognitives. Ce sont des théories qui ont en commun de s'appuyer sur le caractère esthétiquement indéterminé de la nature : elles en font la spécificité de l'appréciation esthétique de la nature en tant que nature. Nous évoquerons trois versions de ce type de théories. Cela peut tout d'abord conduire à défendre une approche subjectiviste et relativiste : dans la mesure où la nature, contrairement à l'art, n'a pas été conçue en fonction de catégories censées guider l'appréciation esthétique, il ne sert à rien de chercher à réunir les conditions d'une appréciation objective et il est donc légitime d'apprécier la nature en fonction de catégories variées, au gré de notre sensibilité et du bénéfice hédonique que l'on en retire. Nous verrons que les difficultés principales de cette approche, que nous qualifierons de relativisme restreint, sont, d'une part de ne pas réussir à rendre compte de la normativité du jugement esthétique à propos de la nature et d'autre part, de ne pas faire de distinction entre des catégories d'appréciation appropriées et des catégories d'appréciation inappropriées. Une deuxième approche possible est le formalisme esthétique appliquée à l'appréciation de la nature. Nous avons déjà indiqué les difficultés que pose le formalisme esthétique en général, mais nous verrons qu'on peut encore lui faire quelques objections dans le cadre de l'esthétique environnementale. La troisième possibilité pour un partisan de l'approche non-cognitive de l'esthétique de la nature est de défendre un « modèle de l'engagement » (« *engagement model* ») ou ce que l'on pourrait appeler, de façon plus parlante, une esthétique de l'immersion. La thèse principale de ce modèle est que la nature nous oblige à rompre

avec l'attitude esthétique traditionnelle (autrement dit, celle qui vaut pour l'art), car cette attitude présuppose une distinction radicale entre le sujet et l'objet de l'appréciation. Or, dans la mesure où la nature est indéterminée et nous environne complètement, l'attitude esthétique appropriée consiste dans une expérience d'immersion sans distance avec l'objet de l'appréciation. L'avantage de cette théorie est d'éviter les difficultés des théories fondées sur le paradigme artistique, mais son principal défaut est de diluer tellement l'expérience esthétique qu'elle en devient méconnaissable.

6.1.3 Le concept de nature

Le concept de nature est au centre des questions soulevées dans ce chapitre. Il convient donc que nous précisions en quel sens nous l'entendons. Le terme de « nature » peut s'entendre principalement en deux sens[462]. Selon le premier sens, la nature désigne tout ce qui est déterminé par les lois de la nature. Selon le second sens, ce qui est naturel s'oppose à ce qui est artificiel et désigne tout ce qui n'a pas été produit par l'homme. La nature au premier sens du terme a une extension plus large que la nature au second sens du terme. En effet, un objet fabriqué par l'homme est naturel au premier sens du terme et artificiel au second sens du terme. Le sens qui nous intéresse ici est évidemment le second : la nature comme l'ensemble des choses (principalement les organismes individuels et les écosystèmes) qui ne sont pas le produit de l'activité humaine.

Cette définition n'implique pas que l'on conçoive la nature comme un endroit absolument sauvage et dénué de toute trace d'activité humaine[463]. Il est à peu près certain qu'une telle nature

---

[462] Mill [1874 / 2003]. *La nature*. tr. fr. E. Reus. Paris, La Découverte.
[463] Parsons [2008]. *Aesthetics and Nature*. London, Continuum, p. 2-4.

n'existe plus. Même dans les endroits les plus reculés et les plus éloignés de la civilisation, on peut sans doute observer les traînées de vapeur laissées dans le ciel par les avions ou ressentir les effets du réchauffement climatique généré par l'activité humaine. Adopter une définition de la nature comme espace totalement vierge nous conduirait à renoncer au concept même de nature et par conséquent à l'idée d'une esthétique et d'une éthique de la nature. Cependant, abandonner notre concept ordinaire de nature serait bien trop coûteux. Même en admettant qu'il n'existe plus de nature totalement sauvage, le concept de nature demeure intelligible et utile pour comprendre certains phénomènes qui ne relèvent ni de l'activité intentionnelle des êtres humains, ni des effets non intentionnels de cette activité. Quand on exprime la crainte que notre mode de vie actuel ne mette en péril l'équilibre de nombreux écosystèmes et la survie de nombreuses espèces, on suppose, semble-t-il avec raison, qu'il existe une nature ontologiquement indépendante de l'activité humaine. Il paraît donc raisonnable de supposer que les objets soumis à notre appréciation esthétique sont de deux types : ceux qui sont le produit de l'activité humaine, comme un tableau ou une symphonie, et ceux qui existent par eux-mêmes, comme le ciel étoilé, l'océan parsemé d'écume, un ours blanc nageant dans les eaux froides de l'Arctique, le Grand Canyon ou encore un papillon posé sur un arbre. Si l'on admet que ces choses et ces paysages sont bien naturels et, en ce sens, distincts des artefacts, alors la question de leur valeur esthétique se pose de façon spécifique. Mais peut-on dire qu'il existe des jugements esthétiques appropriés à propos de la nature, tout comme il existe des jugements esthétiques appropriés à propos des œuvres d'art ? C'est la question à laquelle nous allons tâcher de répondre dans les prochaines sections.

6.2. Les théories esthétiques influencées par le paradigme de l'art

6.2.1 L'approche sceptique

La théorie la plus simple que l'on puisse défendre à l'égard de l'appréciation esthétique de la nature est une théorie sceptique. Autrement dit, il s'agit d'affirmer que la seule appréciation esthétique possible est celle des œuvres d'art et que l'appréciation esthétique de la nature est impossible[464]. Une telle thèse apporte des réponses très simples aux questions que nous avons posées dans la section 6.1.1. D'une part, il n'y pas d'appréciation esthétique correcte de la nature possible, puisque, de toute façon, il est impossible d'apprécier esthétiquement la nature. Deuxièmement, et pour la même raison, les considérations esthétiques n'ont aucun rôle à jouer dans l'argumentation éthique en faveur de la préservation de l'environnement. L'argument principal en faveur de la thèse sceptique repose sur une distinction évidente entre l'origine de l'art et l'origine de la nature : l'art est notre création et il a donc été intentionnellement conçu pour être apprécié esthétiquement ; au contraire, la nature n'est pas notre œuvre et elle est donc indéterminée du point de vue de l'appréciation esthétique.

Un philosophe sceptique à l'égard de l'appréciation esthétique de la nature considère généralement qu'apprécier esthétiquement quelque chose suppose qu'on puisse juger cette chose en fonction des intentions de son auteur, en fonction du contexte dans lequel elle a été produite et en fonction des catégories auxquelles cette chose

---

[464] Le scepticisme à l'égard de l'esthétique environnementale est défendu par D. Mannison [1980]. « A Prolegomenon to a Human Chauvinistic Aesthetics ». *in* D. Mannison, M. McRobbie and R. Routeley (eds.) [1980]. *Environmental Philosophy*. Canberra, Australian National University, cité *in* Carlson [2009].

appartient. En l'absence de telles contraintes, on ne sait pas ce qu'il faut apprécier et l'appréciation devient impossible. Or, ces contraintes n'existent que dans le cas des œuvres d'art. En effet, ce sont les seules choses qui ont été intentionnellement faites pour être appréciées esthétiquement. Par conséquent, face à une œuvre d'art, nous savons la plupart du temps distinguer ce qui est esthétiquement pertinent, de ce qui n'est pas esthétiquement pertinent. Par exemple, quand on assiste à un concert de musique classique, on sait qu'il faut prêter attention au son du piano et non au bruit provoqué par les éternuements des spectateurs ou par les craquements du siège sur lequel est assis le musicien (à moins peut-être d'assister à une œuvre de John Cage). Dans un musée, on sait qu'il faut prêter attention aux agencements de couleurs sur la surface du tableau, mais non à la couleur du mur sur lequel il est accroché (à moins peut-être d'assister à une exposition de Yves Klein). Par ailleurs, une peinture a des limites, fixées par le cadre, au-delà desquelles l'appréciation esthétique s'arrête. Ou encore, nous savons que ce qui compte esthétiquement dans un tableau, c'est son apparence visuelle, et non le son qu'il rend quand on tape dessus. Enfin, comme l'a montré Walton, les œuvres appartiennent à des catégories artistiques qui guident notre perception et notre appréciation esthétique[465]. Ces catégories fonctionnent comme des normes du jugement esthétique. Par exemple, on appréciera différemment un tableau selon qu'il s'agit d'une peinture cubiste ou d'une peinture hyperréaliste : les propriétés esthétiquement pertinentes ne sont pas les mêmes dans un cas et dans l'autre. En résumé, dans le cas de l'art, notre connaissance à propos de ce qu'il faut apprécier et comment il faut l'apprécier, provient du fait que les œuvres d'art sont notre propre création : c'est nous qui les avons conçues dans le but d'être appréciées esthétiquement et c'est pourquoi nous savons comment nous y

[465] Walton [1992].

prendre. Au contraire, la nature n'est pas notre œuvre et rien ne nous dit comme elle doit être appréciée. Un paysage naturel ne se présente pas dans un cadre délimité : on ne sait ni où il commence, ni où il finit et, par conséquent, on ne sait pas quel doit être exactement l'objet de notre appréciation. La nature, en tant qu'elle nous environne, est à la fois riche et indéterminée : tout découpage de cet environnement à des fins esthétiques est arbitraire. Par conséquent l'appréciation esthétique de la nature est impossible.

Les différents arguments qui servent de prémisses à ce raisonnement sceptique sont globalement recevables : ils expriment assez précisément les difficultés auxquelles doit tenter de répondre toute bonne théorie esthétique de la nature. Cependant, cela revient à ignorer les solutions possibles qui permettraient de remédier au caractère apparemment indéterminé de la nature. En effet, même si la nature n'est évidemment pas notre œuvre, nous ne sommes pas sans ressources pour qualifier les différents éléments de l'environnement naturel et ces ressources peuvent jouer un rôle dans l'appréciation esthétique. Nous verrons précisément en quoi peuvent consister ces ressources dans la section 6.2.4. Mais le principal problème de l'approche sceptique est que sa conclusion (l'appréciation esthétique de la nature est impossible) contredit largement nos intuitions concernant la possibilité d'apprécier esthétiquement la nature. En effet, nous avons tout d'abord l'intuition qu'à peu près *tout* peut faire l'objet d'une appréciation esthétique. Dans une perspective réaliste, les propriétés esthétiques ne sont pas un privilège des œuvres d'art, ni même des artefacts : au minimum, tout ce qui possède des propriétés physiques est susceptible de posséder des propriétés esthétiques, en vertu du principe de survenance esthétique. De façon générale, les propriétés esthétiques sont des caractéristiques de la réalité : que cette dernière soit artefactuelle ou naturelle ne change rien. En disant cela, on ne

fait pas que défendre une intuition du sens commun, mais bien une thèse acceptée, ne serait-ce qu'implicitement, par toutes les théories esthétiques classiques. Une conclusion contraire à la fois au sens commun et à la tradition philosophique n'est pas, de ce seul fait, nécessairement fausse, mais il lui faudrait davantage d'arguments que n'en propose le sceptique pour être recevable. Du reste, cette thèse contredit une autre de nos intuitions en la matière, à savoir que certains cas d'appréciation esthétique de la nature constituent des paradigmes de l'appréciation esthétique. Même sans avoir mené d'étude empirique sur le sujet, on peut probablement avancer que les couchers de Soleil sur la mer ou encore la vue qui s'offre au marcheur parvenu au sommet d'une montagne, font partie du type d'exemples auxquels on penserait spontanément si on nous demandait d'énumérer une liste des choses dotées de valeur esthétique. Autrement dit, contrairement à ce que semble penser le sceptique, les œuvres d'art ne seraient certainement pas le seul élément figurant sur notre liste des meilleures expériences esthétiques.

6.2.2 L'approche muséale de la nature

Il existe une version non sceptique de l'esthétique naturelle fondée sur le paradigme artistique. Cette version a un avantage important sur l'approche sceptique : elle ne considère pas que l'appréciation esthétique de la nature est impossible. Seulement, elle répond au caractère esthétiquement indéterminé de la nature en lui appliquant des contraintes qui valent initialement pour l'appréciation des œuvres d'art, en particulier la sculpture et la peinture. Carlson distingue deux modèles de cette théorie : le modèle-objet et le modèle-paysage[466].

[466] Carlson [2000, p. 42-47].

Selon Carlson, le modèle-objet s'inspire principalement de notre appréciation de la sculpture abstraite pour guider notre appréciation esthétique de la nature. Le plus souvent, quand nous apprécions une sculpture de ce type, nous nous contentons d'apprécier les propriétés formelles et expressives qui surviennent sur ses propriétés manifestes. Autrement dit, nous apprécions seulement les propriétés esthétiques auxquelles donne accès une expérience directe de l'œuvre, sans tenir compte d'éventuelles propriétés contextuelles et de la façon dont ces dernières altèrent la valeur esthétique de l'œuvre. Or, il se trouve que nous faisons souvent la même chose, lorsque nous apprécions esthétiquement la nature : nous prenons certains objets, par exemple une pierre, un morceau de bois ou une feuille, et nous les isolons de leur contexte d'origine, afin de les apprécier pour leurs seules propriétés manifestes. Dans les deux cas, on se contente d'admirer des objets physiques pour leurs propriétés immédiates, sans tenir de la façon dont les propriétés contextuelles (dans un cas, un contexte historique et artistique ; dans l'autre, un environnement naturel) modifient les propriétés esthétiques que ces objets possèdent réellement. Contrairement à ce que semble penser Carlson, le problème n'est pas tant que cette approche serait appropriée dans un cas (les sculptures abstraites) et inappropriée dans l'autre (les objets naturels)[467]. Le problème vient de ce que cette approche est inappropriée dans la plupart des cas : on ne fait qu'importer dans le domaine de l'appréciation esthétique de la nature une théorie de l'appréciation qui était déjà largement erronée dans le domaine artistique. Le modèle-objet décrit par Carlson correspond en effet en grande partie à la théorie de l'empirisme esthétique. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 4, selon cette théorie, les seules propriétés pertinentes pour l'appréciation esthétique sont celles qui sont accessibles au

[467] Carlson [2000, p. 44].

contact direct de l'œuvre. Toutes les informations provenant de sources extérieures ne feraient que parasiter le caractère authentique de l'expérience esthétique. Nous avons déjà indiqué les difficultés que rencontre une telle théorie quand elle est appliquée aux œuvres d'art. Nous nous contentons ici d'affirmer qu'elle est également problématique pour apprécier les objets naturels. Pour le comprendre, imaginons une personne qui collectionne des roches pour leurs qualités esthétiques. Elle a pris l'habitude de ramasser ces roches au cours de ses promenades dans la nature et de les exposer ensuite sur le manteau de sa cheminée. Là, elle peut les regarder avec attention, apprécier les formes douces et arrondies de certaines d'entre elles, comparer ces dernières à d'autres, dont les lignes sont au contraire dures et fracturées, elle peut également admirer la diversité des couleurs, la façon dont les surfaces sont parsemées de tâches ou de veines, etc. Cette façon d'apprécier les pierres peut certainement donner lieu à une expérience esthétique intéressante, mais dans ce cas, les propriétés esthétiques que l'on perçoit ne sont peut-être pas celles qu'elles possèdent réellement, c'est-à-dire celles qu'elles possèdent quand on les considère en relation avec leur environnement naturel. Comme le dit Carlson :

> Sur le manteau de la cheminée, [la pierre] peut sembler merveilleusement douce, gracieusement incurvée et être l'expression même de la solidité, mais dans son environnement de création, elle aura des qualités esthétiques à la fois différentes et supplémentaires – des qualités qui sont le produit de sa relation avec son environnement. Dans cet environnement, elle exprime les forces particulières qui l'ont façonnée et qui continuent de la façonner [...] De plus, en fonction de la place qu'elle occupe dans cet environnement, elle peut ne pas exprimer certaines des qualités, par exemple la solidité, qu'elle paraît avoir sur le manteau de la cheminée [Carlson, 2000, p. 44].

Le défaut du modèle-objet est de ne pas tenir compte de la façon dont le contexte altère les propriétés esthétiques que l'on croit percevoir dans les objets. Or si l'on en tient compte, il semble rationnel de considérer que le contexte approprié pour apprécier les objets naturels est précisément l'environnement naturel, de même que le contexte pour apprécier la couleur des choses est la lumière naturelle et non la lumière électrique. Le modèle-objet est donc clairement insuffisant.

L'autre approche courante à l'intérieur du paradigme artistique est le modèle-paysage. Ce modèle s'inspire de notre appréciation des peintures de paysages pour guider notre appréciation esthétique de la nature. La vertu principale de cette approche est de résoudre le problème des limites des paysages naturels. Comme nous l'avons indiqué, un paysage naturel ne se présente pas naturellement à l'intérieur d'un cadre, il n'a virtuellement ni début, ni fin, ce qui peut rendre son appréciation problématique. Or, comme nous le verrons plus en détails dans la section 6.3.4, les peintres de paysage ont historiquement joué un rôle important dans notre découverte des qualités esthétiques des paysages naturels. Mais cela a aussi façonné de façon peut-être trop rigide la manière dont nous appréhendons esthétiquement la nature, au point de diviser le monde naturel en scènes remarquables, selon des principes de composition propres à la peinture. Ce culte des paysages scéniques, qui a véritablement pris son essor au XVIIIe siècle, est toujours manifeste dans la façon dont le touriste moderne cherche, au cours de ses promenades, l'endroit qui donnera accès au meilleur point de vue panoramique. La plupart du temps, il possède fort heureusement un guide qui lui indiquera la présence de ces points de vue et il pourra même acheter, avant de partir, des cartes postales offrant la meilleure image possible de ce paysage : une composition harmonieuse, une lumière superbe, un ciel d'un bleu

pur, une végétation homogène et des couleurs invariablement douces[468]. Cette approche de l'esthétique de la nature possède les avantages que nous avons cités : principalement, elle est une aide à l'appréciation en nous révélant certaines des propriétés esthétiques remarquables de la nature. Mais la place importante qu'occupe cette approche dans nos pratiques esthétiques courantes soulève plusieurs difficultés. En effet, le modèle-paysage limite l'appréciation esthétique à un certain type d'environnements naturels au détriment d'autres sites pertinents, il tend à considérer l'environnement avant tout comme une scène ou une représentation, ce qu'il n'est pas, et il donne une vision limitée des propriétés esthétiques de la nature (principalement celles qui surviennent sur les couleurs et la composition formelle d'ensemble). On peut en conclure que l'appréciation esthétique du monde naturel fondée sur l'habitude de la peinture de paysages est utile en tant qu'initiation aux beautés de la nature, mais qu'elle n'est pas suffisante si l'on cherche une appréciation esthétique de la nature qui soit réellement appropriée à son objet.

Face aux difficultés des théories esthétiques de la nature qui imposent le paradigme de l'art à l'appréciation de l'environnement, les théories philosophiques les plus récentes tentent de tenir compte des particularités du monde naturel pour expliquer notre expérience esthétique de la nature. Bien que cette approche regroupe des théories très différentes les unes des autres, elle se distingue par la façon dont elle prend au sérieux le paradigme de la nature pour apprécier esthétiquement le monde naturel.

---

[468] On peut aussi choisir la version « sous la neige » ou la version « soleil couchant », qui sont toutes aussi belles.

6.3 Les théories influencées par le paradigme de la nature

6.3.1 Le relativisme esthétique restreint

La position que nous allons examiner à présent se rencontre chez les philosophes de l'art qui rejettent le plus fermement toute analogie entre l'art et la nature[469]. Ce rejet repose principalement sur l'idée que le contextualisme qui vaut en art ne s'applique pas à la nature. Une œuvre d'art est un artefact d'une certaine sorte, produit de certaines intentions, dans un contexte historique et culturel déterminé. Il existe ainsi des catégories qui constituent des normes pour l'appréciation de l'art. C'est le travail des critiques et des historiens d'art de nous informer sur le contenu de ces catégories, afin d'affiner notre jugement et de nous guider dans la perception des propriétés esthétiques d'une œuvre. Mais nous ne disposons pas de telles ressources dès qu'il s'agit d'évaluer la beauté naturelle : les choses naturelles n'ont pas été conçues en fonction d'intentions et de catégories déterminées afin de faire l'objet d'une appréciation esthétique. Dès lors, comment départager des attributions esthétiques différentes à propos d'un même paysage ? Comment pourrions-nous connaître les propriétés esthétiques réelles de la nature ? Il n'existe même pas l'équivalent des critiques d'art pour nous aider à apprécier correctement les propriétés esthétiques de la nature. Si l'on rejette l'analogie entre l'art et la nature, on adopte alors ce que nous appellerons un relativisme esthétique restreint (à la nature). Cette approche partage la plupart de ses prémisses avec l'approche sceptique, mais alors que le sceptique en tirait la

[469] C'est la position adoptée notamment par Walton [1992].

conclusion qu'il était tout simplement impossible d'apprécier esthétiquement la nature, le relativisme en tire la conclusion que l'appréciation esthétique de la nature est possible et même qu'elle est une source de plaisir, mais qu'elle n'est gouvernée par aucune contrainte objective.

Selon le relativisme esthétique restreint, alors que tous les jugements ne se valent pas quand il s'agit d'apprécier une œuvre d'art, tous les jugements sont possibles dès lors qu'il s'agit d'apprécier la nature. Puisqu'il n'existe pas de catégories objectives pour l'esthétique de la nature, nous sommes libres d'importer les catégories et les références culturelles qui nous plaisent, le tout étant de favoriser le pouvoir d'évocation d'une nature essentiellement indéterminée. Par exemple, un même paysage peut être apprécié différemment, en fonction d'anticipations culturelles distinctes, sans qu'aucune de ces approches ne puissent revendiquer de priorité sur l'autre en termes de correction ou de vérité. Soient trois personnes qui observent le ciel étoilé[470]. Pierre observe la voûte étoilée en pensant à la mythologie grecque et associe la beauté des constellations au récit des aventures tumultueuses des dieux de l'Olympe et de certains mortels. Lucie, quant à elle, est saisie par une beauté informée par ses connaissances en astronomie : les étoiles sont de gigantesques boules de gaz en fusion situées à des distances inimaginables et leur lumière nous parvient parfois alors même qu'elles sont déjà mortes. Paul, enfin, admire le ciel sans penser ni à la mythologie, ni à l'astronomie : pour lui, il ne s'agit que d'un très joli arrangement de lumières et il n'est même pas nécessaire, pour l'apprécier, de considérer que les étoiles *sont effectivement des étoiles*. Chacun fera l'expérience du ciel en lui attribuant des propriétés esthétiques très différentes. Pour Pierre, la beauté du ciel est une beauté triste et poignante : elle renvoie aux mortels que des

[470] Exemple adapté de Parsons [2008, p. 23].

dieux cruels ont transformés en étoiles et condamnés à errer sans fin dans un ciel glacial. Du point de vue de Lucie, c'est un ciel sublime qui s'offre à son regard : les étoiles sont perçues comme les éléments d'une gigantesque structure cosmique à la beauté terrible et face à laquelle l'être humain fait pâle figure. Enfin, Paul fait l'expérience d'une beauté plus douce et délicate, le ciel étoilé étant considéré avant tout comme une sorte d'ornement au-dessus de nos têtes. Pour le relativiste, aucune appréciation ici n'est plus appropriée ou plus correcte qu'une autre. N'ayant pas d'auteur, contrairement à une œuvre d'art, la nature n'a pas de signification intentionnelle et rien n'indique en fonction de quelle catégorie nous devrions l'apprécier. Dans ce cas, nous pouvons apprécier la nature comme nous l'entendons, l'essentiel étant, finalement, de renouveler notre plaisir et non de déterminer ce que nous *devrions* ressentir. Après tout, une quatrième personne pourrait trouver le ciel étoilé comique et ridicule, cela ne prouverait pas qu'elle est insensible ou perturbée : c'est encore une façon possible d'apprécier esthétiquement la voûte céleste[471].

Dans quelle mesure la thèse relativiste restreinte est-elle défendable ? Pour comprendre une œuvre d'art et saisir les propriétés esthétiques qu'elles possèdent effectivement, nous devons l'apprécier *pour ce qu'elle est*, en évitant de projeter sur elle des anticipations inadéquates. Par exemple, juger que *Guernica* est un tableau ridicule et comique ou que sa façon de représenter les hommes et les animaux est maladroite, ce serait émettre un jugement esthétique absurde, relevant d'une erreur de catégorie artistique. L'apprécier correctement, c'est-à-dire pour ce qu'il *est*, nécessite une connaissance des catégories pertinentes et plus généralement du contexte de production de l'œuvre. Cela, le relativiste restreint

[471] Remarquons dès à présent que si ce type de relativisme était correct, les considérations esthétiques risqueraient d'être de peu de poids dans nos délibérations morales portant sur la préservation de la nature.

l'admet à propos de l'art, mais pourquoi n'en irait-il pas de même pour la nature ?

Le modèle relativiste restreint se heurte principalement à deux objections. Tout d'abord, comme le sceptique, il ne tient pas compte des ressources objectives que nous pouvons mobiliser pour évaluer esthétiquement la nature. Deuxièmement, il ne rend pas justice à notre intuition normativiste en esthétique et au fait que cette intuition s'applique à tous les jugements esthétiques, que ces jugements concernent l'art, la nature ou l'environnement quotidien. On peut même aller plus loin : certains jugements esthétiques à propos de la nature sont des paradigmes de jugements esthétiques corrects. Par exemple, il est probable que l'on soit nombreux à considérer que l'énoncé « Le massif du Mont Blanc est grandiose » est un énoncé, si ce n'est vrai, du moins correct, tandis que l'énoncé « Le massif du Mont Blanc est mignon » est un énoncé que l'on considèrera au minimum comme incorrect, mais plus vraisemblablement comme faux. Si ce normativisme est légitime, cela signifie que tous les jugements esthétiques à propos de la nature ne se valent pas. Dans ce cas, le relativisme esthétique restreint est difficilement défendable. Ce genre de considérations peut amener à privilégier une approche particulariste en esthétique. Comme nous l'avons déjà indiqué, plutôt que de rechercher *a priori* quels sont les critères de l'appréciation correcte, avant même de s'entendre sur des exemples d'appréciation correcte et au risque de douter de l'existence de ces critères, on peut partir du *fait* que certaines de nos attributions esthétiques à propos de la nature sont vraies ou au moins correctes, pour réfléchir ensuite à ce qui rend vraies ou à ce qui garantit ces attributions. L'erreur du relativisme restreint tient vraisemblablement au fait de confondre la *difficulté* de saisir les normes d'appréciation esthétique de la nature avec l'*absence* de toute norme. Mais sur quelles normes devons-nous alors nous

appuyer pour percevoir les propriétés esthétiques réelles de notre environnement naturel ?

6.3.2 Le formalisme esthétique appliqué à la nature

Afin de répondre à cette question, une possibilité courante consiste à adopter un modèle formaliste dans l'appréciation esthétique de la nature. Comme nous l'avons vu dans les chapitres 3 et 4, le formalisme esthétique est difficilement défendable dans le cas des œuvres d'art. Mais peut-être fonctionne-t-il dans le cas des choses naturelles ? Nous avons déjà indiqué dans le chapitre 3 que c'était peu plausible. Nous nous contenterons donc d'une piqûre de rappel et d'un rafraîchissement de nos objections.

Selon le formaliste, saisir la beauté d'un guépard ou d'un paysage alpin, ce serait avant tout être sensible à une certaine beauté formelle, indépendamment ce que sont réellement un guépard et un paysage alpin. Comme c'est le cas chez Kant, cette thèse peut revendiquer l'existence d'une différence dans notre d'appréciation esthétique, selon que l'objet apprécié appartient au type de la beauté adhérente ou au type de la beauté libre. Comme on le sait, chez Kant, seule la deuxième est l'expression d'un jugement esthétique authentique. La beauté adhérente est celle de la plupart des œuvres d'art, si ce n'est de toutes : pour les apprécier, nous sommes obligés de tenir compte de leurs catégories, de leur fonction, des intentions de l'artiste ou du sujet représenté. Autrement dit, nous devons utiliser nos facultés de connaissance normalement et non pas librement. Par opposition, une beauté est libre quand nos facultés peuvent parcourir les formes de l'objet sans tenir compte de sa fonction, de son utilité ou de sa nature. C'est exactement ce que fait Paul dans l'exemple de la section précédente : il contemple la voûte

étoilée sans projeter sur elle aucune anticipation culturelle et l'apprécie pour ce qu'elle est du point de vue de ses seules propriétés manifestes, à savoir un simple arrangement de lumières. De même, pour savoir que le massif du Mont Blanc est grandiose ou qu'un coucher de soleil est sublime, il suffirait d'en parcourir les formes et les agencements de couleurs, sans chercher à catégoriser ce que l'on voit. Ainsi, la norme du jugement esthétique approprié en ce qui concerne la nature ne serait pas dans les choses, mais essentiellement dans l'attitude que l'on adopte vis-à-vis d'elles.

Le formalisme appliqué à l'appréciation de la nature soulève plusieurs difficultés. En insistant sur les conditions à remplir pour que notre attitude soit esthétique, il conduit à négliger l'existence même des choses que l'on juge esthétiquement : la reproduction artificielle d'un paysage naturel, par exemple dans un parc d'attractions ou de façon virtuelle, pourrait provoquer le même type de plaisir en reproduisant les mêmes formes. Or une telle conséquence est problématique : la beauté d'un paysage naturel ne tient-elle pas justement en partie au fait qu'il s'agisse d'une chose que nous n'avons pas créée ? De plus, même pour apprécier les propriétés formelles d'une montagne, ne faut-il pas tenir compte de *ce qu'est* une montagne ? Sinon, comment savoir où arrêter notre observation ? Les lignes d'une montagne dans la nature ne présentent pas de limites, contrairement à une montagne peinte. Le cadre du tableau nous indique quelles sont les propriétés formelles pertinentes. Il n'existe rien de tel dans la nature. Pour trouver qu'une montagne possède des formes harmonieuses, il faut l'isoler du reste de l'environnement en *tant que montagne*. Il faut donc catégoriser ce que l'on perçoit. Ce qui signifie que le formalisme ne suffit pas pour garantir notre appréciation esthétique des paysages naturels.

On pourrait penser qu'il en va différemment dans le cas des êtres vivants : ils n'ont pas le caractère continu des espaces naturels,

ils ont des formes discrètes, qui permettent de les isoler des autres choses et ils peuvent donc être appréciées esthétiquement pour leur seule forme, pense le formaliste. Pourtant, ne faut-il pas savoir à quel genre d'être vivant on a affaire pour savoir apprécier sa forme ? Un guépard ne possède-t-il pas une beauté élégante étant donné ce pour quoi il est fait ? Un guépard qui aurait l'allure d'un éléphant serait certainement moins beau – mais pour le savoir, il faut maîtriser le concept de guépard, ce que le formaliste exclut. De même, la beauté que l'on attribue à une fleur dépend de la conscience d'avoir affaire à une fleur et pas, disons, à une pierre. Une expérience appropriée de la beauté des fleurs dépend de la prise en compte de la nature de l'objet. Par exemple, apprécier les formes délicates d'une rose va notamment de pair avec l'idée qu'il s'agit d'une chose fragile et éphémère. Toutes ces considérations, qui semblent essentielles pour juger correctement les propriétés esthétiques des choses naturelles, ne sont pas accessibles au formaliste. Par conséquent, le modèle formaliste en esthétique environnementale doit être rejetée.

6.3.3 Le modèle de l'immersion

Face aux difficultés que soulèvent des théories esthétiques de la nature trop souvent imprégnées du paradigme artistique, la théorie que nous allons examiner à présent recommande de renoncer à ce qui a pu apparaître comme un dogme des théories esthétiques traditionnelles, à savoir une distinction marquée entre l'observateur et l'objet apprécié. Comme nous l'avons remarqué dans le chapitre 2, on considère généralement que l'expérience esthétique requiert seulement l'usage des sens distaux (la vue et l'ouïe), les sens proximaux (l'odorat, le toucher, le goût, etc.) étant relégués aux plaisirs purement corporels. Nous avons déjà tenté de montrer que cette distinction était justifiée : elle correspond à la phénoménologie

de notre vie esthétique et elle est vraisemblablement présente dans toutes les cultures. Pour autant, cela ne signifie pas que l'expérience esthétique des œuvres d'art se réduise à une observation passive et détachée : la plupart des œuvres d'art mobilisent nos capacités cognitives et appellent des réponses émotionnelles pour être comprises. Mais cette participation active, qui fait partie intégrante de l'expérience esthétique, n'annule pas la distance qui nous sépare de l'œuvre appréciée : généralement, nous ne dirions pas que nous nous confondons avec l'œuvre que nous apprécions. La situation serait différente dans le cas de l'appréciation esthétique de la nature : l'environnement naturel tend à nous envelopper, il mobilise aussi bien les sens distaux que les sens proximaux et il réduit la distance entre nous et ce que nous cherchons à apprécier esthétiquement. Autrement dit, nous serions littéralement immergés dans l'environnement naturel. Par exemple, quand nous marchons en forêt, nous n'admirons pas un paysage statique en étant protégés par une certaine distance perceptive : tous nos sens sont mobilisés pour nous faire sentir à quel point nous sommes plongés dans le monde naturel et non situés devant ou à côté de l'objet perçu, tel un spectateur désengagé. Selon les partisans du modèle de l'immersion ou de l'engagement, il faudrait tenir compte de cette caractéristique de notre expérience de l'environnement pour pouvoir apprécier esthétiquement la nature de façon appropriée[472]. En pratique, il est difficile de voir ce que l'on pourrait faire pour appliquer cette recommandation à nos jugements esthétiques portant sur la nature. Apparemment, il s'agit surtout de concevoir l'expérience esthétique de la nature comme une sorte d'immersion sensorielle ou encore comme une expérience d'unité avec le monde naturel. La question n'est pas de savoir s'il nous arrive de vivre de telles expériences : dans une certaine mesure, cela ne fait aucun doute. Le problème est de

[472] Un des principaux défenseurs de ce modèle est Berleant [1992]. *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia, Temple University Press.

savoir si on peut encore parler d'expérience *esthétique* pour décrire de telles expériences. Or il est vraisemblable que ce ne soit pas le cas.

Tout d'abord, on doit admettre que ce type d'expérience, si tant est que l'on admette son existence, constitue l'exception, plutôt que la norme. Or, comme nous l'avons indiqué dans la section 3.4.2.4, une théorie de l'expérience esthétique qui en fait une expérience si rare qu'elle ne permet pas de rendre compte de nos attributions esthétiques les plus ordinaires, y compris quand elles portent sur les choses naturelles, est une théorie qui possède un pouvoir explicatif trop faible pour être acceptée. Quand nous remarquons la beauté d'un visage dans la rue ou l'élégance d'un papillon qui s'envole devant nous, nous n'atteignons certainement pas un sentiment d'unité avec l'objet apprécié, à l'issue d'une immersion multi-sensorielle avec lui. Et pourtant, nous n'hésiterons pas à dire qu'il s'agit de cas authentiques d'appréciation esthétique. Deuxièmement, ce n'est pas le genre d'expérience que l'on décrit à l'aide d'énoncés esthétiques. On ne dira pas « C'est beau » ou « C'est magnifique » pour décrire une expérience d'immersion sensorielle, mais plus volontiers « C'est agréable », « C'est bon » ou encore « C'est apaisant ». Et pour cause, il n'y a pas de propriétés d'objets à décrire, seulement l'expérience d'un sentiment subjectif. En effet, tenter de décrire ce que l'on perçoit réintroduirait la distance entre le sujet et l'objet que l'ami de l'immersion voulait justement supprimer. Au fond, pour mener à bien une telle expérience, il faut penser le moins possible, prêter attention le moins possible aux propriétés distinctives des objets que l'on perçoit (puisque cela réintroduirait une distance entre soi et l'objet perçu) et focaliser toute son attention sur les entrées sensorielles causées par le contact avec l'environnement. À bien y regarder, lors d'une telle expérience, le monde naturel apparaît davantage comme l'arrière-plan ou l'occasion du sentiment d'immersion, mais sans que les caractéristiques

particulières du monde naturel exercent la moindre contrainte sur l'exercice du jugement esthétique. La preuve, c'est qu'on peut certainement atteindre un sentiment d'unité avec l'objet de notre expérience, à l'issue d'une immersion sensorielle, dans d'autres circonstances que celles de l'appréciation esthétique de la nature. L'exemple le plus évident serait l'acte sexuel. Or l'idée que l'on pourrait identifier l'acte sexuel à une expérience esthétique ne paraît vraiment pas crédible.

On peut en conclure que le modèle de l'immersion échoue à la fois en tant que théorie esthétique de la nature et en tant que théorie de l'expérience esthétique en général.

6.3.4 Science et esthétique de la nature

Comme nous l'avons annoncé au début de ce chapitre, le modèle cognitif scientifique défendu par Carlson constitue une solution plus prometteuse pour expliquer pourquoi certains jugements esthétiques naturels sont corrects et d'autres non[473]. Le modèle cognitif de Carlson consiste à tirer profit des arguments du contextualisme esthétique, tels qu'ils ont été formulés pour l'art, en les appliquant, *mutatis mutandis*, à l'appréciation de la nature. De même qu'il existe des catégories pertinentes pour percevoir les propriétés esthétiques réelles d'une œuvre d'art, il existe des catégories pertinentes pour apprécier esthétiquement la nature. La différence, c'est que dans le cas de la nature, il s'agit des catégories fournies par les sciences naturelles[474]. Il s'agit d'un modèle séduisant parce qu'il cherche à fonder notre jugement esthétique sur la nature des choses, du moins telle que la science la dévoile, tout comme les critiques d'art cherchent à nous faire découvrir la véritable nature

[473] Voir en particulier Carlson [2000].
[474] Carlson [2000, p. 62].

d'une œuvre d'art en s'appuyant sur l'histoire de l'art. Par exemple, pour apprécier correctement la valeur esthétique d'une montagne, il conviendrait de réaliser de quels gigantesques mouvements tectoniques elle est le résultat, avoir une idée de la taille qu'une montagne peut atteindre et des formes qu'elle peut prendre. Une fois notre perception imprégnée de cette connaissance géologique, telle montagne apparaîtra majestueuse, telle autre surprenante, telle autre délicate ou telle autre encore menaçante. Les propriétés esthétiques d'une montagne surviennent ainsi sur ses propriétés physiques et sur certaines de ses propriétés relationnelles, celles qui la mettent en rapport avec l'ensemble des membres de la catégorie des montagnes, mais également celles qui la mettent en rapport avec ce que l'on pourrait une « histoire géologique ». Il ne s'agit donc pas seulement de mettre la montagne, en tant qu'objet, dans la bonne catégorie naturelle : il s'agit de reconstruire une histoire naturelle dans laquelle l'objet apprécié tient une place particulière et qui lui confère une valeur esthétique spécifique. Le problème du caractère apparemment esthétiquement indéterminé de la nature est résolu par l'appel aux catégories des sciences naturelles, qui constituent la norme de l'appréciation esthétique. Quand au problème de l'absence de cadre ou de limites, il est éliminé par le positionnement de l'objet apprécié au sein d'une histoire naturelle globale.

Le modèle cognitif implique qu'une modification dans notre connaissance de la catégorie scientifique d'un paysage ou d'un être vivant peut modifier notre appréciation esthétique. Par exemple, savoir qu'une étendue désertique devant nous était jadis le fond d'un océan disparu peut modifier notre perception des propriétés esthétiques de ce paysage : il acquiert alors peut-être une beauté plus étrange, plus dérangeante. Pour revenir à l'exemple de la contemplation du ciel étoilé, on peut conclure de ce modèle que c'est Lucie qui répond de la façon la plus appropriée aux propriétés

esthétiques de ce qui s'offre à sa vue, en percevant dans les étoiles une beauté sublime, et non pas quelque chose de comique, de délicat ou de triste. Elle répond de façon appropriée à ce spectacle naturel, parce qu'elle possède les connaissances scientifiques minimales qui doivent structurer ici son jugement, contrairement aux autres observateurs qui font appel aux mauvaises catégories. Certaines attributions esthétiques seraient donc meilleures que d'autres, parce qu'elles prennent appui sur la nature réelle des phénomènes naturels qui sont au centre de notre appréciation.

Cependant, peut-on croire qu'il faudrait toujours être informé par la science pour apprécier correctement les propriétés esthétiques des choses naturelles ? Cela impliquerait notamment qu'une personne qui ignorerait tout de la tectonique des plaques serait incapable d'apprécier la beauté grandiose d'une montagne. Cependant, elle pourrait quand même la juger d'une beauté impressionnante, par comparaison avec d'autres paysages qu'elle connaît et qui ne contiennent rien de comparable en taille et en aspect. Cela resterait peut-être une réponse superficielle à la beauté de la montagne, qui exige davantage de connaissances pour être vraiment perçue, mais cela ne serait pas non plus une réponse totalement fausse ou inappropriée. Au fond, à défaut d'une connaissance scientifique pertinente, ce qui compte, pour avoir une réponse correcte à la beauté des choses naturelles, c'est de ne pas s'appuyer sur des catégories manifestement inappropriées (une montagne perçue comme ridicule par comparaison avec la voie lactée) ou des catégories fausses qui modifient la valeur esthétique que possède une chose du point de vue de ses catégorie correctes. Cela signifie que les catégories naturelles que l'on utilise peuvent être approximatives ou même fausses sans rendre notre réponse esthétique inappropriée. Carroll l'exemple suivant : je peux être impressionné par le caractère majestueux d'une baleine bleue, en

voyant sa taille, sa force, la quantité d'eau qu'elle déplace, tout en croyant qu'il s'agit d'un poisson et non d'un mammifère[475]. Bien que ma catégorie de référence soit fausse d'un point de vue scientifique, ma réponse est appropriée, car un changement de catégorie dans ce cas ne modifierait pas sensiblement ma perception de la valeur esthétique de la baleine bleue. On peut donc se fier à certaines de nos réponses naïves aux propriétés esthétiques des choses, même si nos connaissances scientifiques sont approximatives, à partir du moment où ces réponses sont suffisamment informées du type de choses auquel on a affaire. Une maîtrise conceptuelle minimale est exigée. Par exemple, dans le cas de la baleine, il convient de maîtriser au moins les concepts d'être vivant et d'animal marin. C'est approximatif, mais suffisant pour répondre de façon appropriée à la beauté de la baleine. Si l'on ne rangeait pas ce que l'on voit au moins sous la catégorie d'être vivant, on ne pourrait pas être sensible à la beauté particulière qui survient sur les propriétés manifestes de cet animal. Le recours aux catégories scientifiques pour structurer notre jugement esthétique sur la nature peut s'avérer utile, il peut aider à corriger notre réponse, à l'affiner, mais ce n'est pas la seule source d'objectivité possible. Les classements issus du langage ordinaire peuvent s'avérer très efficaces pour générer une réponse appropriée aux propriétés esthétiques des choses naturelles.

Enfin, si les catégories scientifiques étaient les seules normes nous permettant de saisir la beauté réelle des choses naturelles, on ne comprendrait pas comment certains artistes ont pu nous révéler des propriétés esthétiques de la nature que nous avions échoué à voir jusqu'à présent. Ce n'est pas en faisant appel aux catégories de la science qu'ils ont changé notre regard, mais en étant ouverts à des possibilités esthétiques nouvelles et en répondant de façon adéquate,

---

475 Carroll [1993]. « On Being Moved by Nature : Between Religion and Natural History ». in Carlson and Lintott [2007].

notamment de façon émotionnelle, à certaines propriétés survenantes ignorées jusqu'alors. Il s'agit de ce que Pouivet appelle des « vertueux esthétiques » : par leur éducation et leurs efforts, et peut-être aussi grâce à un certain talent naturel, ils ont su développer en eux ces dispositions humaines (vertus) qui nous rendent sensibles aux propriétés réelles des choses, notamment esthétiques, et ils ne font qu'actualiser mieux un trait de notre nature qui n'est présent qu'imparfaitement chez la plupart des gens[476]. Par exemple, la beauté des montagnes nous a été en partie révélée par des peintres comme Caspar Friedrich, qui ont su voir ce que personne n'avait vu jusqu'à présent. Nous savons désormais que la montagne n'est pas seulement un milieu hostile, dangereux et qui fait obstacle à la circulation humaine ; c'est un aussi un endroit sublime qui s'offre à notre contemplation et nous élève, au sens spirituel du terme, pour peu que l'on soit capable de l'apprécier pour ce qu'il est réellement du point de vue de ses propriétés esthétiques survenantes, en mettant de côté ses propriétés purement utilitaires[477]. De son côté, John Constable ne nous a-t-il pas appris à apprécier la beauté délicate et accueillante de la campagne anglaise ? Thomas Hardy n'a-t-il pas réussi à nous

---

[476] Pouivet [2006b]. « Aesthetic Virtues and The Beauty of The World ». *in* A. Sigurjonsdottir and O. P. Jonssons (eds.) [2006], *Art, Ethics, and Environment : A Free Enquiry into the Vulgarly Received Notion of Nature*. Newcastle, Cambridge Scholars Press. Un tel argument présuppose que les êtres humains ont une nature et qu'il existe une forme d'harmonie entre la réalité et les êtres humains, ces derniers étant faits pour connaître les propriétés réelles des choses, qu'il s'agisse de leurs propriétés physiques, esthétiques ou encore morales. Un tel présupposé n'est pas « léger », mais on se contentera pourtant de l'accepter ici sans le justifier davantage, pour les besoins de l'argumentation. Disons simplement que notre intuition particulariste selon laquelle certains énoncés esthétiques sont manifestement vrais ou corrects, d'autres manifestement faux ou incorrects, constituerait un premier pas pour défendre cette conception de la nature humaine dans le domaine esthétique.

[477] Sur l'évolution historique de notre perception des paysages naturels grandioses, voir Nicholson [1959]. *Moutain Gloom and Moutain Glory : The Development of the Aesthetics of the Infinite*. Ithaca, Cornell University Press. Selon l'auteur, ce changement de perception s'explique par la convergence de plusieurs facteurs, parmi lesquels on trouve l'influence de la peinture et la littérature, mais également les progrès de la géologie, le développement du tourisme, la vogue des récits de voyage et l'influence de la théorie philosophique du sublime.

révéler, dans *Le retour au pays natal*, la beauté âpre et subtile de la lande ? La beauté presque fantastique de certains couchers de soleil ne nous est-elle pas mieux connue depuis Turner ? On pourrait multiplier ainsi les exemples. Le regard des vertueux esthétiques ne doit pas nécessairement être considéré comme un *filtre subjectif* qui rendrait relative toute évaluation esthétique de la nature. Au contraire, les peintures de Friedrich, Constable et Turner, ainsi que la prose de Hardy, constituent des réponses appropriées aux propriétés esthétiques réelles des choses, et ces réponses sont des normes grâce auxquelles nous devenons nous-mêmes plus sensibles à la beauté de certains paysages.

Pour finir sur ce sujet, nous voudrions montrer qu'il est possible de proposer une interprétation objectiviste et réaliste de la célèbre « théorie » esthétique attribuée à Wilde, c'est-à-dire la théorie selon laquelle la nature imiterait l'art. À rebours de l'interprétation subjectiviste qu'on en donne le plus souvent, cette théorie pourrait en effet être vue comme une illustration à la fois élégante et très drôle des arguments qui viennent d'être examinées :

> [...] ce que nous voyons et comment nous le voyons, dépend des arts qui nous ont influencés. Regarder une chose et la voir sont deux actes très différents. On ne voit quelque chose que si l'on en voit la beauté. Alors, et alors seulement, elle vient à l'existence. A présent, les gens voient des brouillards, non parce qu'il y en a, mais parce que des poètes et des peintres leur ont enseigné la mystérieuse beauté de ces effets. Des brouillards ont pu exister pendant des siècles à Londres. J'ose même dire qu'il y en eut. Mais personne ne les a vus et, ainsi, nous ne savons rien d'eux. Ils n'existèrent qu'au jour où l'art les inventa. Maintenant, il faut l'avouer, nous en avons à l'excès. Ils sont devenus le pur maniérisme d'une clique, et le réalisme exagéré de leur méthode donne la bronchite aux gens

> stupides. Là où l'homme cultivé saisit un effet, l'homme d'esprit inculte attrape un rhume [Wilde, 2007, p. 53-54][478].

Contrairement à ce que l'on soutient parfois, Wilde n'affirme évidemment pas que les artistes ont inventé le brouillard (il admet clairement qu'il existait avant d'être représenté par les peintres et les poètes), ni même qu'ils ont inventé la beauté mystérieuse du brouillard. Il suggère simplement que le regard habituel des gens sur le brouillard, un regard inattentif au brouillard lui-même, puisqu'il s'agissait surtout d'essayer de voir *à travers*, ce regard habituel donc, ne leur permettait pas de voir les propriétés esthétiques du brouillard, propriétés qui étaient pourtant bien présentes avant qu'ils ne les voient. Selon Wilde, c'est grâce aux peintres impressionnistes que l'on peut désormais, non seulement voir le brouillard en tant que tel, mais surtout admirer la beauté mystérieuse qui survient sur les propriétés perceptives si particulières de ce phénomène naturel[479].

6.3.5 Un modèle pluraliste

Finalement, notre connaissance esthétique du monde naturel n'est pas garantie par un modèle unique, nous avons plusieurs ressources pour structurer notre jugement esthétique à propos de la nature et garantir que nos réponses aux propriétés esthétiques des espaces naturels et des êtres vivants soient appropriées. Nous pouvons nous appuyer sur certaines de nos connaissances ordinaires sur la nature, affiner ces connaissances par un recours aux catégories de la science, en puisant notamment dans la géologie, l'astronomie

---

[478] Wilde [1889 / 2007]. *Le déclin du mensonge*. tr. fr. H. Rebell. Paris, Éditions Allia.

[479] Wilde [2007, p. 52]. L'exemple du brouillard n'a d'intérêt, dans le contexte d'une discussion sur l'esthétique environnementale, que si l'on parle du *fog*, autrement dit un phénomène naturel, et non du *smog*, qui est, comme on le sait, une conséquence de l'activité humaine.

ou l'histoire naturelle, mais également en nous fiant aux réponses émotionnelles de certaines personnes, dont le caractère esthétiquement vertueux fait d'eux des modèles à suivre. Ce modèle pluraliste d'appréciation esthétique de la nature n'est pas équivalent à un laisser-aller normatif : il ne s'agit pas de succomber aux charmes du relativisme, pour lequel toute réponse esthétique est légitime. Il s'agit avant tout de maximiser nos chances de saisir les propriétés esthétiques réelles du monde naturel et donc de favoriser les approches qui structurent notre jugement esthétique en fonction de ce que sont réellement les choses. De ce point de vue, certaines réponses sont clairement inappropriées et échouent à produire un jugement esthétique correct sur la nature. Si l'on accepte ce modèle d'appréciation esthétique de la nature, cela signifie non seulement que la nature possède certaines propriétés esthétiques, mais que nous pouvons prétendre connaître ces propriétés, pour peu que notre jugement résulte d'un processus cognitif fiable. Nous voudrions maintenant montrer que notre connaissance des propriétés esthétiques de la nature a des conséquences morales non négligeables.

6.4. Esthétique et préservation de la nature

6.4.1 Les principaux enjeux de l'éthique environnementale

L'éthique environnementale constitue un des développements de ce que l'on appelle l'éthique appliquée. L'éthique appliquée peut être définie comme l'analyse éthique de situations précises et concrètes, qui met en avant la nécessité d'une résolution pratique et tente de formuler les conditions de cette résolution. Pour bien

comprendre de quoi il s'agit, on a pris l'habitude de distinguer trois niveaux de discussions éthiques : la méta-éthique, l'éthique normative et l'éthique appliquée. La méta-éthique est le niveau de discussion le plus abstrait : elle consiste principalement à s'interroger sur la signification des énoncés moraux et sur leur portée métaphysique. Ce niveau de discussion est similaire à celui que nous avons adopté pour ce travail : on y retrouve des théories expressivistes, des théories subjectivistes, des théories réalistes, etc. L'éthique normative consiste essentiellement à se demander en quoi consiste le bien *en général* et quelles sont les normes ou les règles qui doivent gouverner la vie bonne *en général*. Les principales théories qui animent le champ de l'éthique normative actuellement sont le déontologisme, le conséquentialisme et l'éthique des vertus. L'éthique appliquée consiste en gros à appliquer les théories développées en méta-éthique et en éthique normative à certaines questions morales concrètes. Il s'agit généralement de questions dont la résolution a pris un caractère d'urgence relative, pour des raisons à la fois sociales, culturelles et politiques. Parmi les principaux domaines de l'éthique appliquée, on peut distinguer l'éthique animale (qui s'interroge sur les droits des animaux et sur les devoirs que nous avons envers eux), la bioéthique (qui étudie les questions liées à l'avortement, à l'euthanasie ou encore au clonage), l'éthique professionnelle (qui étudie les droits et les devoirs attachés à certaines professions, comme le journalisme ou les « affaires ») et enfin l'éthique environnementale (qui s'interroge sur les relations que l'homme entretient avec la nature)[480].

L'éthique environnementale elle-même n'est pas un courant philosophique unifié. Il s'agit davantage d'un programme de

---

[480] Sur l'éthique appliquée, voir notamment Singer [1993 / 1997]. *Questions d'éthique pratique*. tr. fr. M. Marcuzzi, Paris, Bayard, qui aborde ces questions d'un point de vue conséquentialiste et Oderberg [2000]. *Applied Ethics : A Non-consequensialist Approach*. Oxford, Blackwell, qui défend une approche résolument déontologiste.

recherche, animé par de multiples tendances et des méthodes parfois très différentes[481]. Notre but ici n'est pas de faire l'inventaire de ces tendances et de ces méthodes. Nous avons seulement besoin d'établir quelques distinctions conceptuelles afin de poser le problème de la relation entre l'éthique et l'esthétique de l'environnement. Le principe minimal sur lequel semble s'accorder la plupart des chercheurs en éthique environnementale est celui de la nature proprement morale de leur travail :

> [...] une *éthique environnementale* entreprend de poser les problèmes *environnementaux* sur le terrain de la *moralité* en se demandant quels sont les devoirs et les obligations qui nous incombent dans le rapport aux entités du monde naturel [...] Dans la perspective d'une éthique environnementale, la régulation qui doit être mise en place dans notre rapport à la nature n'est pas d'abord ni essentiellement d'ordre juridique, technique ou politique, mais d'ordre moral [Afeissa, 2010, p. 3][482].

Bien que les remarques de Afeissa puissent sembler au premier abord peu informatives, elles sont en réalité essentielles. En effet, la plupart des gens sont d'accord pour dire qu'il importe de sauver la nature de la dégradation ou de la destruction. De même, la plupart des gens sont d'accord pour dire que l'activité humaine, dans la mesure où elle inflige des dommages parfois irréversibles à l'environnement, en détruisant des espèces et des écosystèmes, devrait être régulée. Mais, la plupart du temps, on n'y voit pas un problème *directement* moral. Dégrader ou exploiter la nature ne serait pas *en soi* quelque chose de mal. Il s'agirait en réalité avant tout d'un problème technique : par exemple, on se demande comment il est possible de résoudre le

---

[481] Pour un aperçu, voir Afeissa [2007].

[482] Afeissa [2010]. « *De Mirabilibus Mundi* : éthique et esthétique environnementales ». *VertigO – La Revue en Sciences de l'Environnement*, Vol. 10, n°1, avril 2010.

problème de la raréfaction des ressources naturelles qui résulte de l'exploitation humaine intense. Ce problème reçoit lui-même des solutions techniques (par exemple, l'exploitation d'un nouveau type de ressources) ou juridiques (par exemple, la mise en place d'une fiscalité incitative en faveur de solutions moins polluantes ou plus économiques)[483]. Mais il ne semble pas y avoir, à proprement parler, de solution *morale* à ces difficultés. De toute façon, à quoi pourrait bien servir une solution morale au problème du réchauffement planétaire ?

Ce que suggèrent les chercheurs en éthique environnementale, c'est qu'en abordant le problème uniquement d'un point de vue technique, juridique et même politique, on ne l'aborde que de façon superficielle. Il se pourrait même qu'on témoigne ainsi de notre incompréhension de la véritable ampleur du problème environnemental. Pour commencer, on ne prend tout simplement pas au sérieux la question de savoir si nous aurions des devoirs envers la nature elle-même et pas seulement envers les autres hommes[484]. De ce point de vue, l'éthique normative traditionnelle n'est d'ailleurs pas toujours d'un grand secours : les principales théories morales ont en effet d'abord été formulées en vue de réguler la conduite des êtres humains entre eux. De façon plus importante, on ne s'est peut-être pas suffisamment interrogé sur la nature exacte de notre conception du rapport entre l'homme et la nature, du moins dans la pensée occidentale, conception qui constitue peut-être la véritable origine de la crise environnementale contemporaine[485]. À ce

---

[483] Afeissa [2010, p. 3].

[484] Nous laissons de côté ici la question de nos devoirs envers les animaux, non pas pris collectivement, en tant qu'espèces, mais pris individuellement, en tant qu'ils sont susceptibles de souffrir et d'être considérés comme des patients moraux. L'éthique environnementale, à strictement parler, ne s'intéresse qu'à la première situation. Sur le sens de cette distinction, voir par exemple Jeangène-Vilmer [2011]. *L'Ethique animale*. Paris, Presses Universitaires de France, chap. 1.

[485] Dans un article devenu célèbre, White impute la principale responsabilité de cette crise environnementale à la pensée judéo-chrétienne, l'accusant d'avoir répandu l'idée selon laquelle la domination de l'homme sur la nature était légitime.

sujet, les éthiciens environnementaux contemporains sont à peu près tous d'accord pour dire que le problème trouve son origine dans le fait que nous baignons dans une tradition morale *anthropocentrique*[486]. En d'autres termes, nous considérons que l'homme est la mesure éthique de toutes choses. Cette conception se traduit principalement par la façon dont nous distinguons les choses qui possèdent une valeur intrinsèque de celles qui ne possèdent qu'une valeur instrumentale et par la façon dont cette distinction détermine la séparation que nous établissons entre l'humanité d'un côté et la nature de l'autre[487]. Une chose qui possède une valeur intrinsèque est une chose qui possède une valeur en soi, indépendamment de son utilité ou de l'usage que l'on pourrait en faire. Dans les théories morales classiques, on ne devrait d'ailleurs pas parler de la valeur intrinsèque d'une *chose*, puisque seul l'être humain possède une telle valeur. Une chose qui ne possède qu'une valeur instrumentale n'a au contraire aucune valeur en soi, elle n'a que la valeur qui lui est conférée par l'usage qu'en font les hommes. On considère qu'un être qui possède une valeur intrinsèque appelle *ipso facto* notre respect moral inconditionnel, quelle que soit par ailleurs sa valeur instrumentale. C'est évidemment le cas des êtres humains. Comme le dit Callicott :

> Bien des gens souhaitent avoir une valeur instrumentale – souhaitent être utiles à leur famille, à leurs amis et à la société. Mais

---

Cette interprétation fait aujourd'hui office d'idée reçue dans le milieu de l'éthique environnementale. Pourtant, Callicott a démontré, à partir d'une étude minutieuse de la Genèse, que cette idée était probablement fausse et que la Bible favorisait davantage une « éthique environnementale de l'intendance », dans laquelle l'homme serait le responsable, et non le despote, du monde naturel. Voir White [1967 / 1994]. « Les racines historiques de notre crise écologique ». tr. fr. J. Morizot. in J.-Y. Goffi [1994]. *Le philosophe et ses animaux*. Nîmes, Jacqueline Chambon et Callicott [1991 / 2009]. *Genèse : la Bible et l'écologie*. tr. D. Bellec. Marseille, Editions Wildproject.

[486] Afeissa [2010, p. 4].

[487] Voir Rolston [1993 / 2007]. « La valeur dans la nature et la nature de la valeur». *in* Alfeissa [2007] et Callicott [1995 / 2007]. « La valeur intrinsèque dans la nature : une analyse métaéthique ». *in* Afeissa [2007].

> lors même que nous ne serions bons à rien, nous continuons de croire, en dépit de cela, que nous avons encore quelque droit à l'existence, à la liberté, à la recherche du bonheur. [...] La dignité humaine et le respect qu'elle commande – le droit éthique de l'humanité – sont ultimement fondés dans le fait que nous revendiquions la possession d'une valeur intrinsèque [Callicott, 2007, p. 189].

Selon les théories morales classiques, seul l'être humain possède une telle valeur. Les autres choses, par exemple une clé à molette, une voiture, un arbre ou un lapin, n'ont qu'une valeur instrumentale, et n'appellent donc pas notre respect inconditionnel. Par exemple, si nous devons éviter de rayer une voiture, ce n'est pas par respect pour la valeur intrinsèque de la voiture, mais bien parce que cela nuirait aux intérêts de son propriétaire, c'est-à-dire une créature douée de valeur intrinsèque et qui réclame de ce fait notre considération morale. Mais ce qui vaut pour les artefacts ne vaut pas nécessairement pour les choses naturelles.

Dans le cadre de l'éthique environnementale, le problème est de montrer qu'il est possible d'attribuer une valeur intrinsèque à la nature, indépendante des besoins humains. S'il s'avérait que la nature n'avait pas de valeur intrinsèque, la seule façon de traiter la crise environnementale serait instrumentale : dans ce cas, l'éthique ne serait « rien d'autre qu'une application particulière de l'éthique qui règle les relations entre les hommes »[488]. Or cette approche anthropocentrique est loin d'avoir fait ces preuves, dans la mesure où on peut considérer que c'est justement cette approche qui est à l'origine de la crise environnementale contemporaine. La question qui se pose est alors la suivante : la nature a-t-elle une valeur intrinsèque et comment découvrir cette valeur ? L'hypothèse que nous faisons ici est que la reconnaissance de la beauté naturelle est la

[488] Callicott [2007, p. 191].

meilleure façon de reconnaître la valeur intrinsèque de la nature. Nous voudrions montrer que la beauté réelle du monde naturel lui confère une valeur en soi et nous impose de ce fait d'œuvrer pour sa préservation, y compris lorsque celle-ci ne sert pas nos intérêts immédiats.

6.4.2 La beauté en tant que valeur intrinsèque de la nature

Face au problème que pose la crise environnementale contemporaine, nous avons donc le choix entre deux principales interprétations des devoirs de l'être humain envers la nature. Soit nous estimons avoir le devoir de préserver la nature, parce que nous ne devons pas dilapider toutes les ressources naturelles au détriment de notre bien-être et de celui des générations futures, soit nous estimons avoir le devoir de préserver la nature, parce qu'elle possède une valeur intrinsèque, qui n'est pas liée à l'usage pratique que l'on pourrait en faire[489]. La première interprétation de l'éthique environnementale est clairement anthropomorphique et considère le problème environnemental comme un problème essentiellement technique et politique : il s'agit de prendre la mesure de la valeur instrumentale de la nature par rapport à nos intérêts. La seconde interprétation tente de formuler le problème dans des termes uniquement moraux, en défendant l'idée d'une valeur de la nature indépendante de nos intérêts, autrement dit une valeur intrinsèque.

Comme nous l'avons indiqué dans la section précédente, on peut penser que le caractère anthropocentrique de la première interprétation, qui fait dépendre la valeur de la nature de sa contribution à la maximisation de notre bien-être, est problématique,

[489] Parsons [2008, chap. 7].

et ne rend pas suffisamment compte de la considération que nous devons au monde naturel. Après tout, cela n'interdit pas que nous puissions *in fine* totalement détruire ce monde ou en tout cas le modifier dans des proportions considérables, si nos besoins l'exigent et si nous pensons trouver, par la suite, d'autres moyens, peut-être artificiels, de satisfaire ces besoins. Cette interprétation réduit le devoir de conserver la nature à une forme de prudence dans la gestion de ressources naturelles limitées ; elle n'implique pas de laisser les choses naturelles exister telles qu'elles sont, pour leur valeur intrinsèque, car elle n'exclut pas une exploitation par les générations futures et ne garantit donc pas la préservation de l'environnement.

Une version alternative de cette théorie pourrait consister à intégrer des considérations esthétiques à l'interprétation anthropocentrique de notre devoir à l'égard de la nature. C'est une voie qui a été proposée par Singer : dans la mesure où nombre d'entre nous prennent plaisir à contempler la nature (même si au fond cette dernière ne possède aucune propriété esthétique sur le plan ontologique), ce plaisir peut justifier une politique de préservation des espaces naturels[490]. Si nous devons les conserver, là encore, ce n'est pas parce qu'ils auraient une valeur intrinsèque, mais avant tout parce que notre plaisir leur confère une valeur instrumentale importante. La recherche de la maximisation de notre bonheur et de celui des générations futures nous donne ainsi une raison de préserver la nature, sans faire l'hypothèse ontologiquement coûteuse du réalisme esthétique. Cependant, dans ce cas, on valorise moins la nature elle-même, considérée comme dénuée de toute valeur esthétique réelle, que l'expérience esthétique qu'elle est censée procurer. Or, ce n'est pas sans poser problème :

---

[490] Singer [1997, p. 256-259].

> [...] si ce à quoi nous accordons une valeur esthétique, c'est à l'expérience esthétique générée par la nature, et non à la nature elle-même, alors un argument basé sur la valeur esthétique ne pourra au mieux fonctionner que comme un argument pour préserver cette expérience, et non pour préserver la nature. Si on trouvait d'autres moyens de produire cette expérience, on n'aurait plus de raison de préserver la nature elle-même [Parsons, 2008, p. 100].

Par exemple, si l'on parvenait à reproduire l'expérience esthétique générée par la contemplation du Mont Blanc ou par une promenade en forêt, mais en l'absence de ces choses naturelles, notamment grâce à une simulation en réalité virtuelle, il deviendrait difficile de militer pour la préservation de l'environnement pour des raisons esthétiques. L'idée selon laquelle on pourrait reproduire l'expérience de la nature sans la nature n'est sans doute pas encore d'actualité, mais on aurait tort de croire que le progrès technologique ne le rendra pas possible un jour[491]. De plus, comme l'admet Singer lui-même, rien ne nous dit que les générations futures partageront notre goût pour la beauté des paysages naturels : nos raisons esthétiques actuelles de préserver la nature pourraient n'être rien d'autre, aux yeux des générations futures, que l'expression d'une préférence obsolète pour les environnements non artificiels. La première interprétation de l'éthique environnementale, qui exclut l'idée de valeur intrinsèque de la nature, ne semble donc pas suffisante pour garantir la préservation de l'environnement, que celle-ci repose sur des considérations simplement pratiques ou sur des considérations esthétiques.

La deuxième interprétation de l'éthique environnementale peut dès lors sembler plus prometteuse, dans la mesure où elle postule l'existence d'une valeur intrinsèque de la nature, détachée de la question de la maximisation de notre bien-être. Mais comment la

---

[491] Parsons [2008, p. 100].

nature pourrait-elle avoir une valeur en soi, indépendamment de nos intérêts ? Comme l'a démontré Singer, il est assez facile d'élargir l'extension du concept de valeur intrinsèque à certaines parties au moins de la nature. En effet, si l'on considère que la sensibilité et en particulier la capacité à souffrir constituent des conditions suffisantes pour qu'un être se voie attribuer une valeur intrinsèque, alors il devient évident que les animaux font partie, en plus des êtres humains, de la communauté morale, c'est-à-dire de la communauté des êtres qui ont en eux-mêmes un intérêt à ne pas être maltraités[492]. Mais il paraît improbable d'utiliser le même type d'argument pour justifier la préservation d'une forêt, d'un désert ou de toute autre chose naturelle qui n'est pas clairement douée de sensibilité[493]. En effet, le critère qui apparaît comme essentiel pour pouvoir poser la question de notre responsabilité morale, à savoir la possibilité pour les individus concernés de ressentir quelque chose, en particulier de la souffrance, et d'avoir de ce fait un intérêt à vivre et à ne pas souffrir, est inapplicable dans le cas des végétaux, des minéraux et des écosystèmes en tant que tels. Invoquer la souffrance des forêts afin de justifier leur protection serait évidemment absurde et aucun philosophe sérieux ne peut faire appel à cet argument. Dans ce cas, on peut justifier la conservation des écosystèmes de façon instrumentale, en mettant en avant leur contribution au bien-être des créatures sensibles. La déforestation, par exemple, n'est pas sans conséquence sur l'existence et les intérêts des nombreux individus qui dépendent de la forêt et qui possèdent eux-mêmes une valeur intrinsèque. Cependant, même dans ce cas, on n'exclut pas l'hypothèse selon laquelle la déforestation serait acceptable si on trouvait un moyen de la pratiquer sans porter atteinte aux intérêts des créatures qui dépendent de la forêt, par exemple en leur trouvant un autre lieu d'habitation. De plus, ce n'est pas parce que quelque

[492] Singer [1997].
[493] Singer [1997, p. 260-268].

chose possède une valeur instrumentale, qu'elle n'a pas également une valeur intrinsèque

L'existence d'une beauté réelle de la nature, indépendante de tout intérêt, reste donc la meilleure garantie d'un devoir de préservation de l'environnement qui ne s'apparente pas à une simple gestion à risque. Une telle hypothèse, qui suppose la vérité ou au moins la plausibilité du réalisme esthétique, repose également sur l'idée que la beauté ou la valeur esthétique d'une chose constitue d'emblée une raison de conserver et de préserver l'intégrité de cette chose. Pour le comprendre, il est possible de reformuler cette thèse dans des termes clairement moraux.

6.4.3 Beauté et impératif esthétique

On peut défendre la thèse selon laquelle il existe un devoir moral de préserver les choses belles en s'appuyant sur le concept de « devoir *prima facie* », typique de l'intuitionnisme moral. Selon Ross, un devoir *prima facie* est un devoir connu intuitivement et qui n'a pas besoin de justification supplémentaire pour être compris et s'imposer normalement à nous[494]. Défendre l'intuitionnisme moral ne signifie pas que, dans certains cas, un devoir *prima facie* ne passera pas *après* d'autres considérations, mais dans un premier temps, et à défaut d'objections consistantes, il constitue la norme générale qui nous permet d'évaluer moralement une situation et de décider quel type d'action est requis de notre part. Appliqué à l'esthétique, cela signifie que la beauté ou la valeur esthétique d'une chose constitue une raison *prima facie* de ne pas la détruire, avant tout autre type de considérations. Une telle thèse est manifestement entretenue, au moins de façon implicite, par la plupart des gens dans le cas des œuvres d'art. Elle justifie tous les efforts, y compris

[494] Ross [1930 / 2002]. *The Right and The Good*. Oxford, Clarendon Press, chap. 2.

financiers, consentis dans le domaine de la conservation des œuvres d'art et du patrimoine. Plus généralement, lorsque nous faisons l'expérience de la valeur esthétique d'une chose, nous nous sentons un devoir de la protéger, indépendamment de tout autre type d'obligation qui pourrait s'imposer à nous. On peut même parler à ce propos de véritables « impératifs esthétiques »[495]. Ils auraient la forme suivante : « *x* est beau, donc tu dois préserver *x* ». Si la force de ces impératifs est prise au sérieux dans nos relations avec les œuvres d'art, pourquoi ne pas la prendre au sérieux dans la défense de l'environnement ? Un individu sensibilisé à la beauté de la nature aura des réticences à la dégrader et se sentira des obligations vis-à-vis d'elle. L'indifférence esthétique serait dès lors une des principales causes, avec l'indifférence morale, de la négligence dont nous pouvons faire preuve à l'égard de l'environnement.

Le problème est que la force *prima facie* des impératifs esthétiques à propos du monde naturel entre davantage que l'art en conflit avec d'autres intérêts, notamment économiques, jugés plus importants. Que peuvent bien peser les considérations esthétiques dans de tels cas ? Lorsqu'on sait que la déforestation, par exemple, génère énormément d'emplois et de richesses, l'idée qu'il faudrait y mettre fin pour des raisons esthétiques paraît bien superficielle, même si de nombreuses personnes éprouvent un plaisir esthétique lorsqu'elles se promènent en forêt. Si notre appréciation esthétique de la nature était vouée au subjectivisme et au relativisme, ce serait effectivement le cas :

> Le problème le plus important que rencontrent les défenses esthétiques de l'environnement est sans doute la conception commune selon laquelle la beauté réside dans l'œil de l'observateur

[495] Carlson and Lintott [2008, p. 16].

> et par conséquent que les réponses esthétiques sont subjectives et relatives [Hettinger, 2008, p. 414][496].

Si on accepte le réalisme esthétique, on a cependant une raison de penser que les considérations esthétiques ne sont pas superficielles. Or on a montré que le réalisme esthétique était, si ce n'est vrai, du moins plausible. Cela ne signifie pas que les considérations esthétiques doivent toujours primer sur nos intérêts économiques ou sociaux, mais nous devons mesurer le coût *réel* de nos actes sur la nature et la disparition de propriétés esthétiques fait partie de ce coût réel. S'il s'agit, par exemple, de se demander si nous devons autoriser le forage de pétrole en Antarctique, avec tous les risques que cela comporte de dégradation irréversible de cet espace naturel, on peut mettre en avant que cela reviendrait à détruire une beauté unique au monde. Une telle remarque ne peut pas être prise au sérieux si elle est considérée comme l'expression d'une simple préférence subjective, à propos d'un environnement n'ayant aucune valeur en soi. Mais si le réalisme esthétique est correct, alors cet espace possède une valeur esthétique réelle et indépendante de notre esprit, au sens où elle ne dépend ni d'un état mental particulier, ni d'une préférence subjective. Si notre préférence pour un paysage était seulement subjective et que le plaisir pris à le contempler ne correspondait à aucune valeur réelle, encore une fois, on pourrait toujours justifier l'exploitation des ressources de l'Antarctique en offrant aux amateurs de ce type de paysages une alternative susceptible de leur offrir la même expérience esthétique. Mais on négligerait notre devoir de préserver quelque chose qui a une valeur en soi du fait de sa beauté propre, d'une part, et du fait de la nature des propriétés de base sur lesquelles survient cette propriété esthétique, d'autre part. La beauté d'un milieu naturel comme

---

[496] Hettinger [2008]. « Objectivity in Environmental Aesthetics and Protection of the Environment ». *in* Carlson and Lintott [2008].p. 414.

l'Antarctique survient en effet sur un ensemble de propriétés physiques ayant mis un temps considérable à se constituer et reposant sur un équilibre écologique relativement fragile. Nous ne pouvons pas nous permettre de détruire ce milieu naturel pour satisfaire des intérêts à court terme et d'une valeur relative. Il en va, en quelque sorte, de notre propre perfectionnement moral.

6.4.4 Objections et réponses

On pourrait encore objecter que l'approche par la valeur intrinsèque de la nature n'est pas réaliste, au sens pragmatique du terme. La meilleure façon de justifier la préservation de l'Antarctique serait de démontrer, non pas qu'il s'agit d'un environnement réellement beau, mais que sa dégradation menacerait à terme de nombreux écosystèmes et donc notre propre survie ou celle d'une partie non négligeable de l'humanité. En d'autres termes, il serait plus facile de justifier une mesure d'éthique environnementale, notamment auprès du grand public, par des considérations sur la valeur instrumentale des choses naturelles pour nous, qui plus est quand notre propre survie est en jeu, que sur leur valeur intrinsèque, indépendante de nos intérêts pratiques. L'approche anthropocentrique serait donc plus pragmatique ou plus motivante que l'approche fondée sur la recherche d'une valeur intrinsèque de la nature. Concernant la préservation de l'Antarctique ou d'autres espaces naturels, l'objection est loin d'être aberrante et c'est une stratégie qui peut s'avérer efficace. Cependant, elle continue à reposer sur des considérations à propos du futur et à propos de nos intérêts, ce qui fait que la valeur instrumentale de la nature n'est jamais assurée. L'intérêt d'insister sur la valeur intrinsèque que constitue la beauté de la nature est d'imposer un devoir de préservation qui prenne son sens immédiatement et non pas dans un

futur qui peut paraître incertain. Mais cela oblige à reconnaître la valeur de quelque chose indépendamment de l'usage qu'on peut en avoir et de la maximisation de notre propre bonheur. Le réalisme esthétique garantit la reconnaissance de cette valeur intrinsèque de la nature et le devoir moral de préservation qui en découle.

Par ailleurs, il n'est pas certain que l'appel à la valeur instrumentale de la nature soit à la fois plus acceptable et plus efficace que l'appel à sa valeur intrinsèque. Concernant le premier point, Callicott indique que l'on « peut vouloir donner les bonnes raisons pour faire ce qui doit être fait, et pour le faire comme cela doit l'être, indépendamment de toute considération pragmatique »[497]. Par exemple, on peut réclamer l'abolition de l'esclavage en faisant valoir que les êtres humains ont une valeur intrinsèque et qu'il est mal de les traiter comme des choses. Historiquement, c'est bien sûr cette approche qui a prévalu. Mais on pourrait également réclamer l'abolition de l'esclavage sous prétexte qu'il s'agit d'un système économique obsolète et extrêmement coûteux – ce qu'il est effectivement. Cette façon de justifier l'abolition de l'esclavage nous paraît à juste titre moralement répugnante. Mais, comme le remarque Callicott, si Abraham Lincoln avait mobilisé ce type d'arguments, plutôt que d'en appeler à la valeur intrinsèque des êtres humains, il aurait probablement convaincu plus rapidement les anti-abolitionnistes et la guerre civile américaine aurait vraisemblablement pu être évitée. Que faut-il conclure d'un tel exemple ? Quand bien même une action aurait une valeur instrumentale importante, il n'est pas toujours moralement acceptable de faire appel à cette valeur pour déterminer ce que nous devons faire. C'est sans doute moins évident dans le cas de la protection de la nature que dans le cas de l'abolition de l'esclavage, mais cela n'en diminue pas moins la force de l'argument pragmatique

[497] Callicott [2007, p. 195].

mobilisé par l'ami d'une éthique environnementale anthropocentrique. Il pourrait être moralement plus acceptable d'en appeler à la beauté intrinsèque de la nature que d'en appeler à sa valeur instrumentale afin de justifier sa préservation

Par ailleurs, le fait de postuler que la beauté de la nature lui confère une valeur intrinsèque peut faire une grande différence d'un point de vue pratique. Comme nous l'avons vu en examinant la notion de devoir *prima facie*, ce n'est pas parce qu'une action est moralement requise avant toute autre considération, que c'est effectivement ce que nous devons faire *ultima facie*, c'est-à-dire une fois que nous avons tenu compte de toutes les considérations pertinentes. Pour prendre un exemple simple, si l'interdiction de mentir est un devoir *prima facie* dont nous avons une connaissance intuitive, cela ne signifie pas que nous ne découvrons pas, dans certaines situations particulières, des raisons morales probantes de mentir. Mais il faut que ces raisons soient suffisamment bonnes pour justifier le non respect du devoir *prima facie* de véracité. Dans le langage de la valeur intrinsèque, cela signifie que « le fait de posséder une valeur intrinsèque ne rend pas pour autant son possesseur "inviolable" »[498]. Par exemple, c'est à juste titre que les criminels sont privés de leur liberté : bien qu'ils possèdent, en tant qu'êtres humains, une valeur intrinsèque, valeur qui se traduit notamment par une revendication légitime à jouir d'une liberté significative, notre sens de la justice nous recommande de ne pas tenir compte de cette revendication lorsqu'un crime a été commis. Mais le fait de reconnaître *d'abord* la valeur intrinsèque du criminel impose de sérieuses contraintes sur la qualité des arguments et des preuves qui devront le conduire en prison. Comme le dit Callicott :

[498] Callicott [2007, p. 197].

> [...] lorsqu'un être humain, qui a une valeur intrinsèque, est délibérément privé de sa liberté ou de sa vie, ou qu'on lui fait délibérément du mal, nous croyons que, conformément avec ce qu'exige l'éthique qui règle le comportement entre les hommes, des *raisons suffisantes* pour justifier pareil agissement doivent être avancées [Callicott, 2007, p. 197].

C'est pour cette raison qu'avant de condamner et d'incarcérer un être humain, les preuves et les arguments sont discutés de façon contradictoire lors d'un procès qui se doit d'être équitable et solennel. De même, si l'on commençait par reconnaître la valeur intrinsèque du monde naturel et si cette reconnaissance faisait l'objet d'une législation, cela ne signifierait pas qu'il serait impossible d'interférer avec la nature par la suite, par exemple en prélevant du bois dans les forêts ou en creusant des puits dans l'Antarctique. Seulement, dans ce cas, chaque fois qu'une entreprise voudrait réaliser un projet de ce genre, elle serait obligée d'avancer une justification suffisante pour obtenir l'autorisation de le faire. La charge de la preuve reviendrait dans ce cas à celui qui a l'intention de faire quelque chose qui menace la beauté intrinsèque du monde naturel et non à celui qui considère comme un devoir *prima facie* de la préserver.

Pour terminer, on pourrait nous faire l'objection suivante : quand bien même la beauté de la nature constituerait un devoir *prima facie* nous incitant à respecter la nature, cela ne peut pas concerner *toute* la nature ; par conséquent, les considérations esthétiques sont inutiles dans le cadre d'une défense sérieuse de l'environnement. Le principal argument en faveur de cette idée est l'existence d'entités naturelles dont la valeur esthétique est faible, voire négative, mais qui méritent pourtant d'être préservées. On pourrait citer certains écosystèmes, comme les zones marécageuses, et certains animaux, comme la taupe étoilée (*Condylura cristata*) ou le cochon de mer (*Scoloptanes Globosa*) : quand bien même ils nous

sembleraient esthétiquement atroces, nous avons néanmoins le devoir de les préserver, ce qui démontre la frivolité de l'esthétique environnementale. À la décharge de notre contradicteur, notre appréciation esthétique de la nature se réduit effectivement souvent à une préférence pour les paysages de « cartes postales » et pour les espèces animales à la beauté facile. Dès lors, quand bien même cette appréciation se baserait sur le repérage d'une valeur intrinsèque, elle serait peu pertinente pour répondre au souci environnementaliste.

Il y a plusieurs façons de répondre à cette objection. La première serait de mentionner le rôle que peut jouer le cognitivisme esthétique scientifique défendu par Carlson dans le but d'améliorer la correction de notre jugement esthétique à propos de la nature. Contre une esthétique de la nature souvent trop formaliste et qui tend à favoriser uniquement un certain type de paysages et certains types d'animaux, on peut réaffirmer la nécessité pour notre appréciation esthétique de la nature d'être informée par nos connaissances issues des sciences naturelles : on peut en effet espérer qu'une appréciation esthétique scientifiquement informée sera capable de nous révéler la véritable valeur esthétique de sites naturels et d'animaux dont la beauté n'est pas évidente pour l'observateur néophyte[499]. Ainsi, c'est en comprenant mieux ce qu'est réellement un marécage, qu'on peut s'attendre à saisir les propriétés esthétiques positives qui surviennent sur les propriétés biologiques et écologiques d'un tel paysage. Cette hypothèse est conforme avec le constat de l'évolution de notre appréciation esthétique des paysages à partir du XVIIIe siècle. Comme nous l'avons rappelé, les artistes ont joué un rôle important dans notre capacité à saisir des propriétés esthétiques que nous ignorions jusqu'à présent. Mais on sait également que le progrès de nos connaissances scientifiques durant cette période a influencé de

[499] Carlson and Lintott [2008, p. 13-14].

façon significative notre goût esthétique pour les paysages[500]. L'approche scientifique de l'esthétique naturelle semble donc être en mesure de répondre à l'accusation de frivolité adressée par l'éthicien de l'environnement. Mais c'est une approche qui n'est pas sans risque.

Le problème avec cette approche, en effet, c'est qu'elle peut nous amener à devoir défendre ce qu'on appelle une « esthétique positive ». Selon les partisans de cette théorie, à partir du moment où notre observation est informée par les informations scientifiques pertinentes, *absolument tout* dans la nature possède une valeur esthétique positive. Parmi les arguments en faveur de cette théorie, il y a l'idée qu'une description scientifique adéquate rend les choses qu'elle décrit plus intelligibles. De ce fait, les choses apparaissent plus ordonnées, plus régulières, plus harmonieuses et donc plus belles qu'elles ne le semblaient au premier abord[501].

Le premier défaut de cette théorie est d'être très contre-intuitive : nous ne pensons tout simplement pas que tout est beau dans la nature. Le second défaut de cette théorie est qu'elle semble confondre le niveau épistémologique et le niveau métaphysique : le fait qu'une théorie scientifique rende une chose naturelle plus compréhensible et contribue ainsi à rendre notre perception de cette chose plus ordonnée, n'implique pas que cette chose devienne elle-même plus ordonnée et donc plus belle. La première fois que l'on voit l'image d'une taupe étoilée, notre première réaction est en général le dégoût : nous avons l'impression que la tête de cet animal a littéralement explosé. À bien des égards, nous ne comprenons pas vraiment ce que nous voyons, tellement sa physionomie contredit nos schémas de reconnaissance habituels. Il est possible de dépasser en partie ce sentiment de dégoût en s'appuyant sur une description scientifique de la taupe étoilée : une telle description nous permet par

[500] Nicholson [1959].
[501] Carlson [2000,p. 93]

exemple de comprendre la fonction de son museau tentaculaire et de réaliser qu'il s'agit d'une taupe en parfaite santé. Mais si l'animal en question est rendu plus intelligible et si sa perception est rendue moins pénible grâce à une compréhension scientifiquement informée, il n'en reste pas moins, malheureusement pourrait-on dire, un animal très laid. Même si elle peut nous aider à percevoir des propriétés que nous n'avions pas perçues auparavant, la mise en ordre de notre connaissance ne transforme pas une chose réellement laide en chose belle. L'esthétique positive est de ce point de vue une théorie insuffisante. Qui plus est, elle possède un troisième défaut, dès lors que l'on se tourne vers l'appréciation de l'art. Le présupposé implicite de cette théorie, c'est qu'une prise en compte des informations pertinentes pour un objet donné, quel qu'il soit, permet de lui accorder une valeur esthétique positive. Or, si on applique ce principe à l'appréciation de l'art, comme devrait le faire un défenseur conséquent de l'esthétique positive, on est conduit à l'idée selon laquelle *absolument toutes* les œuvres d'art sont belles ou possèdent une valeur esthétique significative, pour peu que l'on tienne compte des informations pertinentes relativement à leur contexte de production. Mais, même en étant charitable avec les efforts déployés par les artistes tout au long de l'histoire d'art, c'est une conclusion qui paraît totalement invraisemblable.

Dès lors que l'on renonce à défendre une esthétique positive, comment peut-on espérer répondre à l'objection selon laquelle les considérations esthétiques sont inutiles pour la défense de l'environnement, car elles seraient trop sélectives ? On peut se contenter d'indiquer que le recours à différents niveaux de valeurs est une option possible. L'objection consiste à dire que le repérage de la beauté naturelle est inutile dès lors qu'il ne permet pas d'accorder une valeur intrinsèque à *toutes* les entités naturelles. Mais il permet tout de même de le faire pour une grande partie d'entre elles, ce qui,

en soi, n'est déjà pas si mal. Par ailleurs, quand, après une investigation minutieuse, on en vient à conclure qu'une espèce animale ne possède pas de valeur esthétique significative, cela ne signifie pas que l'on justifie son éradication ou qu'on ne lui accorde qu'une hypothétique valeur instrumentale. En effet, les animaux qui composent cette espèce possèdent une valeur intrinsèque s'ils sont pris individuellement et non collectivement, en tant qu'espèce. Lorsque l'on considère les animaux en tant qu'individus, le critère de la souffrance et de l'intérêt à vivre s'applique et il leur confère bien une valeur intrinsèque, indépendamment de leur éventuelle valeur esthétique. Enfin, si nous décrétons qu'un écosystème ou un site naturel manquent de valeur esthétique, il nous reste toujours la possibilité de faire appel à sa valeur instrumentale, non seulement par rapport aux intérêts humains, mais également par rapport aux intérêts de toutes les créatures douées de sensibilité qui en dépendent, ce qui élargit considérablement cette valeur instrumentale. Démontrer que la beauté confère une valeur intrinsèque à la nature n'est pas l'unique façon de conférer une valeur intrinsèque aux entités naturelles particulières qui la composent, mais cela constitue néanmoins une approche globale favorable à un devoir *prima facie* de ne pas se comporter tels des vandales à l'égard de la nature.

6.4.5 Bilan

Du point de vue du réalisme esthétique, les propriétés esthétiques sont des propriétés de la réalité, que celle-ci soit artefactuelle ou naturelle. Une telle approche offre une assise ontologique aux théories objectivistes de l'appréciation esthétique de la nature, c'est-à-dire aux théories qui prétendent faire une différence dans ce domaine entre des jugements corrects ou appropriés et des

jugements incorrects ou inappropriés. Mais elle confère peut-être surtout une base ontologique à l'éthique environnementale. En effet, si le réalisme esthétique est vrai, alors nous avons le devoir de préserver l'environnement tel qu'il est, pas seulement parce que sa dégradation nous met en danger ou menace le bien-être des générations futures, mais parce qu'il possède une valeur intrinsèque et qu'il est bon en soi. La préservation constitue la réponse morale appropriée des êtres humains à la détection d'une telle valeur et cette détection suppose elle-même une réponse esthétique appropriée aux propriétés réelles de l'environnement. La question d'une réponse esthétique appropriée aux choses naturelles ne relève donc pas seulement d'une théorie du jugement esthétique, elle est liée de façon plus générale à notre conception de la nature humaine et aux rapports qu'entretiennent la métaphysique et l'éthique.

7
UN ARGUMENT PRAGMATIQUE EN FAVEUR DU RÉALISME ESTHÉTIQUE

Celles de nos hypothèses qui sont déjà mortes sont les seules que notre activité volontaire ne puisse ramener à la vie.
William James[502].

7.1 Raisons épistémiques et raisons pratiques

7.1.1 Argumentation pragmatique

Ce chapitre est consacré à l'idée que nous avons un intérêt pratique à adopter le réalisme esthétique. C'est une idée que nous avons déjà évoquée, en particulier dans le chapitre précédent, où nous avons montré dans quelle mesure le réalisme esthétique pouvait servir d'argument à un certain type d'éthique environnementale. Mais il s'agissait alors de montrer qu'on pouvait passer de la métaphysique à l'éthique. Dans ce chapitre, nous proposons le chemin inverse, ou comment passer de considérations éthiques à une prise de position métaphysique.

[502] James [1897 / 2005]. *La volonté de croire*. tr. fr. L. Moulin. Paris, Le Seuil / Les empêcheurs de penser en rond, p. 45.

Jusqu'à présent, nous avons tenté d'indiquer en quoi le réalisme esthétique était une théorie plausible, à la fois en critiquant les théories adverses, en donnant des raisons positives en faveur de cette théorie et en répondant aux objections qu'on pouvait lui faire. De ce point de vue, nous n'avons fait que suivre les règles épistémiques standard de l'enquête philosophique rationnelle. Évidemment, cela ne signifie pas que nous avons réussi à *démontrer* que le réalisme esthétique était vrai, que les propriétés esthétiques existaient bel et bien et que nous pouvions en avoir une connaissance sûre. Non seulement il est probable que nos arguments fassent l'objet d'objections dont nous n'avons pas tenu compte, mais il faut également accepter l'idée qu'aucun argument philosophique n'est jamais réellement contraignant. Cette situation n'épargne pas les arguments valides : en philosophie, il est toujours possible d'accepter les prémisses et de nier la conclusion. Au mieux, de tels arguments peuvent pointer dans une certaine direction, mais ils ne forcent jamais à l'emprunter[503]. Cependant, le type d'arguments que nous avons utilisé jusqu'à présent n'est pas le seul type d'arguments à notre disposition. Jusqu'à présent, nous avons examiné des arguments essentiellement *épistémiques* en faveur du réalisme esthétique. Nous n'avons rien dit des raisons *pratiques* ou *pragmatiques* que nous aurions d'adopter cette position. Une telle stratégie argumentative en fréquente en philosophie de la religion. Le pari formulé par Pascal constitue ainsi une tentative de montrer que nous avons un intérêt à croire en Dieu, quand bien même nous ne pourrions pas démontrer qu'il existe. James a repris l'argument de Pascal en ce qui concerne les croyances religieuses, mais il s'en est également inspiré afin de décrire les mécanismes subtils de notre vie intellectuelle[504]. À notre connaissance, c'est une voie qui a été peu empruntée en esthétique. Nous nous proposons de l'appliquer à la

[503] Armtrong [2010, p. 33].
[504] James [2005, chap. 1].

question des propriétés esthétiques. Autrement dit, il s'agit de tester l'hypothèse suivante : est-il possible que l'adoption d'une ontologie réaliste des propriétés esthétiques contribue à rendre notre vie esthétique, voire notre vie toute entière, meilleure ?

Comme nous l'avons vu au cours des chapitres précédents, la question du statut ontologique des propriétés esthétiques a mobilisé les efforts de nombreux philosophes. Le point commun de tous ces auteurs, au-delà des différences importantes qui existent entre eux, est de proposer une défense de leur thèse en s'appuyant sur des *raisons épistémiques*. Par raisons épistémiques, il faut entendre ici des raisons qui visent à démontrer la vérité ou au moins la probabilité de la croyance ou de la thèse que l'on veut défendre, et qui justifient le fait d'entretenir cette croyance ou cette thèse. Par exemple, le réaliste peut mobiliser l'argument de la normativité du sens commun ou celui de la survenance de l'esthétique sur le physique, afin de démontrer que les propriétés esthétiques existent. De son côté, l'antiréaliste peut insister sur la persistance des désaccords et sur l'étrangeté ontologique des propriétés esthétiques pour démontrer qu'il est impossible qu'elles existent. En ce qui nous concerne, nous avons tenté de montrer que la balance penchait, ne serait-ce que légèrement, du côté d'une forme de réalisme. Malgré notre tentative pour défendre la plausibilité de cette position, il est permis de penser que sur le terrain épistémique, aucune des conceptions en jeu ne parvient à l'emporter : aucun des arguments avancés en métaphysique des propriétés esthétiques n'a clairement permis de montrer la supériorité d'une position sur l'autre. La meilleure preuve en est que des philosophes réalistes intelligents et parfaitement au courant des arguments antiréalistes continuent à être réalistes, tandis que des antiréalistes intelligents et parfaitement au courant des arguments réalistes, continuent à êtres antiréalistes. Autrement dit, comme c'est le cas pour de nombreux problèmes

philosophiques, des pairs épistémiques ayant accès aux mêmes données probantes ne parviennent pourtant pas à tomber d'accord sur la meilleure façon de résoudre le problème en jeu. Face à une telle situation, on pourrait penser que la seule position raisonnable est l'agnosticisme, c'est-à-dire une suspension du jugement à l'égard du problème concerné. Nous verrons pourtant que cette « solution » n'a rien d'évident.

Dans ce chapitre, nous partirons de l'hypothèse que l'antiréalisme et le réalisme esthétiques ont la même valeur épistémique : aucune des deux positions n'est absurde, il y a de bons arguments épistémiques des deux côtés, ce qui donne une probabilité pertinente des deux côtés, mais ces arguments sont insuffisants pour trancher rationnellement et de façon définitive en faveur de l'un ou de l'autre[505]. Ce constat nous laisse le choix entre deux options principales : l'agnosticisme esthétique ou la recherche de raisons pratiques.

7.1.2 Dépasser l'agnosticisme esthétique

L'agnosticisme esthétique, au sens où nous l'entendons ici, affirme que, dans la mesure où les raisons épistémiques ne sont pas suffisantes pour trancher, il convient de suspendre notre croyance concernant l'existence des propriétés esthétiques. Cette position agnostique peut éventuellement être renforcée par une critique de toute théorisation ontologique en esthétique. Une telle critique est fréquente en philosophie de l'art. Apprécier une œuvre d'art, ce serait avant tout faire une expérience spéciale, une expérience esthétique, et la question de savoir si cette expérience est appropriée ou justifiée, étant donnée l'absence ou la présence de propriétés ontologiquement

[505] Autrement dit, nous faisons la supposition que la probabilité du réalisme et celle de l'antiréalisme en esthétique sont toutes deux égales à 0,5.

subtiles, est une question vaine et inutile, voire totalement obsolète. Le problème est de savoir si l'on peut véritablement continuer sa vie esthétique sans s'engager ontologiquement. La réponse pourrait être positive. On pourrait accumuler les expériences esthétiques intéressantes sans se préoccuper de questions ontologiques. Être agnostique concernant la question ontologique de l'existence des propriétés esthétiques, ne conduirait pas forcément à l'abstinence esthétique. Pourtant, supposer que l'expérience esthétique est possible sans engagement ontologique est discutable. On ne peut pas faire l'expérience de quelque chose sans avoir au moins certaines croyances minimales concernant le type de choses dont on fait l'expérience, état mental particulier ou objet du monde extérieur – et ces croyances modifient la signification de l'expérience. L'ontologie n'est donc pas une option. Comme le dit Pascal, ce n'est pas volontaire, nous sommes embarqués. Mais si l'agnosticisme esthétique est impraticable, il existe une autre possibilité que nous souhaitons examiner : elle repose sur l'adoption d'une stratégie pragmatique en esthétique et consiste à déplacer la discussion sur le terrain des *raisons pratiques de croire*. Les raisons pratiques servent à justifier l'adoption d'une croyance alors que les données épistémiques en sa faveur ne sont pas coercitives : elles consistent à montrer qu'une croyance est meilleure que sa rivale, non pas parce qu'elle serait mieux justifiée ou parce qu'elle nous contraindrait par sa force épistémique, mais parce qu'elle procure une utilité ou des bénéfices plus grands. Parler ici de raisons pratiques ou pragmatiques de croire ne présuppose pas d'accepter une théorie pragmatiste de la vérité. Les arguments pragmatiques que nous allons examiner ne confèrent pas de justification épistémique au réalisme esthétique : ils sont indifférents à la vérité et n'accordent au réalisme qu'une justification pragmatique. Cependant, cela n'exclut

pas tout lien possible entre les raisons pratiques et les raisons épistémiques, comme nous le verrons dans la section 7.5.

Maintenant que nous avons distingué raisons épistémiques et raisons pratiques, la question que nous souhaitons examiner pourrait se formuler de la façon suivante : si l'on suppose que le réalisme et l'antiréalisme esthétiques ont la même valeur épistémique, a-t-on des raisons pratiques de préférer l'une ou l'autre position et cette préférence peut-elle être fondée rationnellement ? L'avantage d'une telle stratégie est qu'elle devrait permettre de se prononcer sur la valeur pratique du réalisme et de l'antiréalisme esthétiques, et ainsi de dépasser l'agnosticisme esthétique, sans avoir à se prononcer sur la question épineuse de leur vérité. Pour comprendre cette dernière possibilité, il convient, pour finir, de distinguer deux types d'arguments pragmatiques :

(I) *Les arguments pragmatiques qui dépendent de la vérité de la proposition à croire* : ils recommandent de croire une proposition, car « si celle-ci s'avère vraie, les bénéfices obtenus grâce à cette croyance seront très importants »[506]. Ce type d'argument correspond à la version classique du pari de Pascal : l'utilité espérée de la croyance en Dieu dépend de l'existence incertaine de Dieu. Malgré sa force, cette version du pari pascalien se heurte aux réticences épistémiques de l'agnostique et de l'athée. Une telle réticence s'exprime très clairement chez Voltaire, lorsqu'il commente Pascal :

> [...] l'intérêt que j'ai à croire une chose n'est pas une preuve de l'existence de cette chose. Je vous donnerai, me dites-vous, l'empire du monde, si je crois que vous avez raison. Je souhaite alors de tout mon cœur que vous ayez raison ; mais, jusqu'à ce que vous me l'ayez prouvé, je ne puis vous croire [Voltaire, 1964, p. 147][507].

---

[506] Jordan [2006]. *Pascal's Wager*. Oxford, Oxford University Press, p. 40.
[507] Voltaire [1734 / 1964]. « Sur les *Pensées* de M. Pascal » (25e Lettre). *in* Voltaire,

(II) *Les arguments pragmatiques qui ne dépendent pas de la vérité de la proposition à croire* : ils recommandent de « croire une certaine proposition simplement pour les bénéfices qui découlent du fait d'avoir cette croyance, que la proposition en question soit vraie ou fausse »[508]. On peut penser que Pascal utilise également ce type d'argument, et donc qu'il existe une autre version du pari, quand il suggère que la vie du croyant serait meilleure que celle de l'incroyant, même si Dieu n'existait pas. Ainsi, dans le passage suivant, il évoque les bienfaits d'une vie de croyant dans l'hypothèse où le pari serait perdu :

> Or quel mal vous arrivera-t-il en prenant ce parti ? Vous serez fidèle, honnête, humble, reconnaissant, bienfaisant, ami sincère, véritable. À la vérité, vous ne serez point dans les plaisirs empestés, dans la gloire, dans les délices. Mais n'en aurez-vous point d'autres ? [Pascal, *Pensées*, 680][509].

La croyance est encouragée dans ce cas parce qu'elle conduit à une vie meilleure, indépendamment de la question de sa vérité. Ce sont des arguments de ce type que nous allons examiner concernant l'ontologie des propriétés esthétiques. Ils permettent de dépasser la situation de l'agnostique, en mettant notamment de côté nos réticences épistémiques à l'égard du réalisme esthétique.

Lettres philosophiques. Éditions Garnier Frères.

[508] Jordan [2006, p. 41].

[509] Pascal, [1963]. *Pensées*. *in* Pascal, *Œuvres complètes* (éd. Lafuma). Paris, Le Seuil.

7.2 La valeur pratique du réalisme esthétique

7.2.1 L'argument de la consistance entre pratique et théorie

Pour évaluer la valeur pratique de ces deux ontologies concurrentes que sont le réalisme et l'antiréalisme esthétiques, on peut commencer par comparer leur capacité à rendre compte de la pratique esthétique la plus ordinaire. Cette question recoupe en partie certaines des idées examinées dans le chapitre 2, alors qu'il s'agissait de déterminer quelle était la meilleure interprétation ontologique du langage et des pratiques esthétiques ordinaires. Or, de ce point de vue, à valeur épistémique égale, le réalisme semble préférable à l'antiréalisme, car il conduit à une vie esthétique plus consistante. En effet, celui qui défend *en théorie* que les propriétés esthétiques n'existent pas, continue le plus souvent *en pratique* à s'exprimer et à ressentir les choses comme un réaliste[510]. Par exemple, il dira spontanément « C'est vraiment très beau » en voyant le soleil se coucher sur la Mer du Nord, alors qu'il pense par ailleurs qu'il ne devrait pas le dire. Cette contradiction entre la théorie antiréaliste et la pratique ordinaire ne peut pas être éliminée simplement en disant que le sens commun a tort et que l'ontologie n'a pas à se préoccuper ce que disent ou pensent les gens ordinairement. En effet, la contradiction traverse l'antiréaliste lui-même. Comme le dit Zangwill :

---

[510] Voir Reid [1785 / 2002]. *Essays on the Intellectual Powers of Man* (ed. by D. Brookes). University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, p. 577

> Le sceptique en esthétique rencontre le même problème pragmatique que le sceptique en morale : il ne peut pas *vivre* son scepticisme. Il ne peut l'appliquer à ses propres jugements et expériences. Le sceptique ordinaire fait chaque jour un grand nombre de choix esthétiques – des choix que sa propre théorie lui interdit de faire [Zangwill, 2001, p. 216].

C'est une façon de dire que la vie esthétique de l'antiréaliste conséquent est une véritable torture mentale. On retrouve le problème de division mentale évoqué par Genette et examiné dans le chapitre 3. D'un côté, il y a le métaestheticien qui sait pertinemment que les propriétés esthétiques ne sont pas dans les choses. De l'autre, il y a l'esthète ordinaire qui ne peut pas s'empêcher d'attribuer ces propriétés aux choses, entraîné en cela par la grammaire du discours esthétique ordinaire[511]. Ce problème permet à l'antiréaliste de conclure que nous sommes profondément irrationnels en matière de jugement esthétique. Par opposition, la théorie réaliste est consistante avec la pratique esthétique ordinaire (elle se présente avant tout comme une clarification de l'ontologie implicite du sens commun) et conduit de ce fait à une vie esthétique sereine et confiante. De ce point de vue, sa valeur pratique est donc plus élevée que celle de l'antiréalisme.

7.2.2 L'argument de la culture humaniste

Le deuxième point de comparaison tient au type de lien qu'entretiennent les deux types d'ontologie avec la culture dite humaniste ou classique. Dans cette perspective, à probabilité au moins égale, le réalisme semble posséder une valeur pratique

[511] Genette [1997, p. 106].

supérieure à celle de l'antiréalisme, car il fonde notre solidarité à l'égard de la culture humaniste.

En effet, ce qu'il est convenu d'appeler la culture humaniste inclut notamment la connaissance de certaines œuvres considérées comme des classiques ou des chefs-d'œuvre, et qui se caractérisent principalement par leur degré d'achèvement esthétique. La capacité à apprécier la beauté joue un rôle majeur dans cette culture : elle est considérée comme un bien humain essentiel. Elle implique d'avoir un sens de la hiérarchie esthétique et elle encourage la comparaison et l'expérience prolongée des œuvres. On peut dire que la culture humaniste présuppose le réalisme esthétique, dans la mesure où elle reconnaît l'existence de faits esthétiques objectifs, dont la connaissance est nécessaire à l'accomplissement de « l'honnête homme » ou, dans sa version anglaise, du « *gentleman* ». Par conséquent, celui qui accepte cet engagement ontologique conserve un lien d'appartenance à cette culture et aux biens qu'elle promeut, au premier rang desquels figure une vie esthétique à la fois riche et exigeante. Au contraire, dans une perspective antiréaliste, la culture humaniste perd une partie de son attractivité et de sa légitimité : la richesse et l'exigence de cette culture ne sont plus considérées comme allant de soi. La hiérarchie esthétique imposée par cette culture, ne pouvant plus recevoir d'interprétation réaliste, est le plus souvent expliquée en termes politiques, sociologiques ou même sociobiologiques, et éventuellement critiquée au profit d'une forme ou l'autre de relativisme. On peut supposer qu'il s'agit là d'un appauvrissement de la vie esthétique de l'antiréaliste, voire d'un appauvrissement de son existence tout court. Cela ne signifie pas qu'il faille encourager à tout prix le conformisme ou l'obéissance aveugle à une tradition, quelle qu'elle soit. Néanmoins, on peut faire l'hypothèse raisonnable que la culture humaniste constitue une forme de vie attractive et qu'une ontologie esthétique qui contribue à

la préservation de cette forme de vie est pragmatiquement mieux justifiée qu'une ontologie qui conduit à la rejeter.

7.2.3 L'argument de l'accomplissement cognitif

Le troisième argument pratique porte sur la façon dont l'une et l'autre ontologie encouragent l'exercice de nos qualités intellectuelles dans la vie esthétique. Or, à valeur épistémique au moins égale, le réalisme esthétique apparaît de ce point de vue préférable, car il peut contribuer davantage que l'antiréalisme esthétique à notre accomplissement cognitif. Au contraire, l'antiréalisme encourage plus facilement une forme de laxisme intellectuel dans le domaine esthétique.

En assurant des conditions de vérité substantielles aux énoncés esthétiques, le réalisme esthétique permet de préserver un domaine d'enquête spécifique, celui des propriétés esthétiques, dans lequel la notion de vérité est pertinente. De ce fait, il donne un sens à l'idée d'apprentissage et d'efforts en esthétique, et il justifie le souci de développer les vertus intellectuelles nécessaires à la recherche de la vérité dans ce domaine. En effet, pour connaître les qualités esthétiques d'un roman ou d'une symphonie, il faut être attentifs à de nombreux détails, établir des comparaisons, effectuer des différences, mobiliser certaines connaissances, combattre certaines réticences initiales ou accepter de revenir sur un enthousiasme lorsqu'il s'avère inapproprié. Autrement dit, le réalisme esthétique, en tant que théorie métaphysique, justifie l'idée qu'il y aurait des vérités intéressantes à découvrir en esthétique et qui valent les efforts intellectuels qu'elles réclament parfois pour être découvertes.

Un tel argument pourrait se réclamer de la théorie du fonctionnement esthétique des œuvres d'art que défend Goodman,

notamment lorsque cette théorie conduit à remettre en question un préjugé à la vie dure, à savoir l'opposition de l'esthétique et du cognitif, et la relégation de l'art hors du domaine de la connaissance[512]. Une façon pour Goodman de ruiner ce préjugé est de montrer que le fonctionnement esthétique des œuvres d'art en tant que symboles exige de la part du récepteur une maîtrise en partie logique de systèmes symboliques complexes, sémiotiquement et sémantiquement riches : ce fonctionnement esthétique demande de savoir faire des distinctions parfois très fines entre ce qu'une œuvre exprime, ce qu'elle évoque, ce qu'elle représente, bref, il requiert une activité cognitive exemplaire, à la fois intellectuellement et émotionnellement. À propos du lien entre symbolisation, en particulier symbolisation esthétique, et efficacité cognitive, Goodman affirme que l'on doit

> [...] juger la symbolisation fondamentalement par la manière dont elle sert le dessein cognitif : par la finesse de ses distinctions et la justesse de ses allusions ; par les chemins qu'elle fraie en appréhendant, en explorant et en donnant forme au monde ; par la manière dont elle analyse, ordonne et organise ; par la manière dont elle participe à la fabrication, à la manipulation, à la rétention et à la transformation du savoir [Goodman, 1990, p. 131].

Ce travail cognitif, qui n'a vraiment de sens, selon nous, que dans le cadre d'une conception réaliste du contenu esthétique des œuvres d'art, participe à notre perfectionnement en tant qu'être rationnel. Une telle sollicitation cognitive n'est évidemment pas nécessaire pour apprécier toutes les œuvres d'art. Certaines sont d'un accès facile. C'est en particulier le cas pour les œuvres d'art de masse, qui sont par définition intellectuellement accessibles[513]. Il serait sans doute

---

[512] Goodman [1990].
[513] Carroll [1998].

exagéré de dire que l'appréciation correcte de l'album *Is This It* (2001) des Strokes contribue à l'accomplissement de notre nature rationnelle au même titre que la compréhension du *Requiem* de Gabriel Fauré. Néanmoins, pour un nombre important d'œuvres d'art, chercher à connaître leurs propriétés esthétiques est une activité cognitive exigeante. Par contraste, adopter l'antiréalisme esthétique revient vraisemblablement à nous priver de la motivation nécessaire à de tels efforts, car il n'y a pas de vérités esthétiques qui mériteraient nos efforts pour être découvertes. L'antiréalisme conduit donc plus sûrement à une forme de laxisme dans notre rapport aux œuvres d'art : pourquoi en effet se donner la peine de parcourir les chemins complexes de la symbolisation esthétique si cela ne permet pas la connaissance de propriétés des œuvres elles-mêmes ? On peut se contenter de ses premières impressions esthétiques sans chercher à les améliorer ou les approfondir.

En disant cela, on n'affirme évidemment pas que les auteurs qui se réclament de l'antiréalisme esthétique sont effectivement tous laxistes dans leur appréciation des œuvres d'art. Certains d'entre eux sont sans nul de fins connaisseurs en la matière. Néanmoins, dans ce cas, on peut s'interroger sur la *cohérence* de leur attitude. L'antiréalisme implique que les qualités esthétiques n'existent pas ; or toutes les activités cognitives autour de l'art (histoire de l'art, critique, interprétation, évaluation morale, etc.) font référence à de telles entités ; donc l'antiréalisme implique que ces activités sont vides de sens. La sociologie et la psychologie de l'art sont éventuellement les seules activités cognitives que peut encore pratiquer l'antiréaliste amateur d'art. Mais cela n'a plus grand-chose à voire avec l'appréciation esthétique des œuvres.

Les lecteurs de Goodman ne manqueront pas de faire une objection à ce qui vient d'être dit, dans la mesure où l'on s'appuie ici sur la théorie goodmanienne du fonctionnement esthétique des

symboles afin de montrer la supériorité du réalisme esthétique d'un point de vue pratique. Or, Goodman est à la fois une sorte de cognitiviste en esthétique, mais également un nominaliste et un irréaliste en métaphysique. En tant que nominaliste, il n'admet pas l'existence réelle des propriétés. Nous avons vu, dans la section 2.1, les difficultés que pose une telle position. En tant que partisan de l'irréalisme, Goodman refuse l'idée qu'il existe un monde indépendant des descriptions que nous en faisons. De fait, il n'existe pas *un* monde, mais plusieurs *versions* de mondes, dont la prolifération est contrôlée par un ensemble de contraintes logiques et pragmatiques. Comment, dans ce cas, peut-on affirmer que le travail cognitif nécessaire au fonctionnement esthétique de l'art n'a de sens que dans un cadre réaliste ? Si l'alliance du cognitivisme esthétique et de l'irréalisme est consistante, cela diminue la différence de valeur pratique du réalisme esthétique par rapport à l'antiréalisme, car il ne peut plus prétendre être le seul à contribuer à notre accomplissement cognitif[514]. Cependant, étant donné l'irréalisme de Goodman, qui suppose qu'il n'y a que des versions de mondes et non un monde unique, on peut avoir des doutes sur la raison de l'exercice de qualités intellectuelles et émotionnelles dans un contexte où la connaissance et la vérité n'ont pas de sens robuste, du fait justement de l'absence d'un monde préexistant et indépendant de nous : à quoi peuvent bien servir ces efforts s'il n'y a finalement pas de monde à connaître, mais uniquement des versions *faites par nous* ? Goodman parle effectivement de « progrès de notre compréhension », de « réorganisation de nos connaissances » ou de la « découverte de nouvelles différences ». Cependant, il n'est pas du tout sûr que les

[514] L'irréalisme de Goodman est moins sensible dans *Langages de l'art*, où le rôle cognitif de la recherche de la vérité est surtout minimisé [Goodman, 1990, p. 305-309], que dans *Manières de faire des mondes*, où la vérité elle-même est relativisée à notre habitude d'utiliser telle ou telle version de monde. Voir Goodman [1978 / 1992]. *Manières de faire des mondes*. tr. fr. M.-D. Popelard. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, chap. 1.

termes de « compréhension », de « connaissance » ou de « découverte » conservent leur signification ordinaire dans un contexte irréaliste. Mais s'ils n'ont plus leur signification ordinaire, largement dépendante de présupposés réalistes, s'agit-il encore de concepts cohérents et intelligibles ? On peut se le demander. Même sans avoir à disposition une véritable réfutation de l'irréalisme goodmanien, on peut donc intuitivement émettre de sérieux doutes sur la consistance d'une position à la fois cognitiviste et irréaliste. Le réalisme, en l'occurrence ici le réalisme esthétique, constitue donc bien le cadre naturel dans lequel s'inscrit l'idée d'accomplissement cognitif[515].

7.2.4 L'argument de l'apprentissage

Si l'on veut déterminer la valeur pratique du réalisme et de l'antiréalisme, il convient également de s'interroger sur leurs conséquences pour l'éducation esthétique et artistique. Dans ce cas, à valeur épistémique égale, le réalisme esthétique semble préférable à l'antiréalisme, car il constitue une sorte de condition préalable à l'enseignement des disciplines dans lesquelles les considérations esthétiques jouent un rôle important.

L'enseignement de disciplines telles que la littérature, la musique, les arts plastiques ou encore l'histoire de l'art, présuppose au moins implicitement l'acceptation d'une forme de réalisme esthétique. Sans cela, en effet, l'apprentissage parfois difficile de règles, de méthodes, de savoir-faire et de connaissances, que

[515] Cette conclusion peut paraître contradictoire. L'argument consiste à recommander l'adoption du réalisme esthétique pour des raisons non épistémiques, dans la mesure où une telle croyance est favorable à notre accomplissement cognitif. Mais encourager l'adoption d'une croyance pour des raisons pratiques, n'est-ce pas aller à l'encontre d'un tel accomplissement et notamment de l'amour de la vérité qu'il présuppose ? Nous tenterons de répondre à cette objection dans les sections suivantes.

requièrent ces disciplines ne serait tout simplement pas possible. Cette hypothèse rejoint les remarques faites précédemment : dans le domaine esthétique, l'antiréalisme encourage plus sûrement le laxisme et le désintérêt. Dans le cas de l'éducation artistique, cela devient carrément un obstacle. Par exemple, comment faire comprendre à un élève qu'il doit appuyer plus doucement sur les touches du piano quand il joue la *Sonate au clair de lune* de Beethoven, si les conseils du professeur ne reposent pas, au moins tacitement, sur l'idée que cette façon de jouer est plus délicate, plus profonde et finalement plus belle qu'une autre ? À quoi bon enseigner qu'une façon de jouer est réellement meilleure qu'une autre, si cela n'est pas lié à des considérations esthétiques ? Comment l'élève peut-il vraiment comprendre les différences entre plusieurs façons de jouer si ces différences ne sont pas interprétées comme des différences esthétiques relativement objectives ? Le même type de questions peut être soulevé à propos de l'enseignement des autres disciplines esthétiques et artistiques. Ainsi, on peut faire l'hypothèse que, dans un cadre antiréaliste, l'enseignement de ces disciplines aurait peu de chances d'être efficace et d'atteindre son but. Cela ne signifie pas qu'une éducation esthétique antiréaliste soit totalement impossible ou que la même éducation entreprise dans une « atmosphère » réaliste fonctionne à coup sûr. Néanmoins, l'appel aux propriétés esthétiques des œuvres constitue de fait un ressort essentiel de l'éducation artistique et permet de considérer le réalisme comme la conception ontologique implicite en ce domaine.

7.2.5 L'argument de l'éthique environnementale

La dernière comparaison pratique que l'on peut faire entre les deux ontologies concerne leurs conséquences pour l'éthique de l'environnement. Nous avons déjà pu examiner cette question dans le chapitre précédent et c'est pourquoi nous serons brefs ici. Notre argument principal est qu'en défendant la thèse selon laquelle le monde naturel possède des propriétés esthétiques réelles, le réaliste esthétique fournit une justification forte au devoir d'œuvrer pour sa préservation. De ce point de vue, à valeur épistémique au moins égale, le réalisme esthétique est préférable à l'antiréalisme, dans la mesure où les bénéfices qu'il occasionne quant à la question de la préservation du monde naturel sont plus importants.

Même si elles ne sont pas les seules, les considérations esthétiques jouent un rôle important dans nos décisions de préserver la nature. Elles peuvent permettre de contrecarrer d'autres types d'intérêts, notamment économiques, qui menacent l'intégrité du monde naturel. Cependant, dans un cadre antiréaliste, cette stratégie de défense esthétique de la nature soulève deux problèmes qui conduisent à la rendre inefficace :

(I) Si les considérations esthétiques à propos de la nature sont considérées comme subjectives et relatives, elles risquent d'être considérées comme négligeables dans nos décisions d'exploiter certaines ressources naturelles.

(II) Si les considérations esthétiques à propos de la nature sont prises au sérieux malgré leur caractère subjectif, on est conduit en fait à valoriser l'expérience esthétique indépendamment de son objet. Par exemple, même si on considère qu'un paysage donné ne possède,

au fond, aucune valeur esthétique d'un point de vue ontologique, on peut tout de même décider de le préserver si un certain nombre de personnes prennent plaisir à le contempler. Le problème, c'est qu'on peut imaginer la possibilité de reproduire artificiellement l'expérience esthétique du paysage, mais en l'absence de ce paysage, par exemple grâce à une simulation en réalité virtuelle ou grâce à des pilules esthétiques, qui induiraient chez le consommateur l'impression qu'il fait l'expérience esthétique d'un paysage donné. Si cette possibilité est réalisée – et rien n'exclut tout à fait qu'elle le soit un jour – alors les raisons de préserver la nature pour des raisons esthétiques s'effondrent. Or nous croyons généralement que de telles raisons sont légitimes pour justifier la préservation de certains espaces naturels.

Par opposition, le réalisme implique de considérer la beauté du monde naturel comme une propriété objective et indépendante de nous, au sens où elle ne dépend ni de nos préférences subjectives, ni de nos opinions. Vouloir protéger le monde naturel de la déformation ou de la destruction n'est donc pas, de ce point de vue, une lubie ou une considération futile : intuitivement, la beauté réelle d'une chose nous impose un devoir *prima facie* d'œuvrer à sa préservation et cela doit jouer un rôle dès que nos décisions ou nos actions mettent en jeu l'intégrité de cette chose. C'est ce que nous avons appelé, dans le chapitre 6, l'impératif esthétique. Par opposition, l'antiréaliste esthétique se prive d'une justification forte du devoir de préserver la nature.

7.2.6 Bilan

Si tous ces arguments sont corrects, alors celui qui adopte le réalisme esthétique reçoit de cette croyance des bénéfices plus grands

que celui qui adopte la croyance contraire : le réalisme esthétique donne lieu a une vie esthétique à la fois plus riche et plus exigeante, et contribue de façon importante au progrès de notre caractère intellectuel et moral. Cet argument pragmatique en faveur du réalisme esthétique est indépendant de la vérité de la proposition à croire : les bénéfices dont nous avons parlé découlent du simple fait d'entretenir la croyance selon laquelle les propriétés esthétiques sont réelles.

Si l'on fait l'hypothèse selon laquelle le réalisme et l'antiréalisme esthétiques ont une même valeur épistémique et si l'on admet qu'aucun argument épistémique supplémentaire n'est à notre disposition pour modifier cette valeur, il semble raisonnable d'adopter malgré tout la croyance réaliste, car elle est celle qui génère la vie esthétique la plus riche et la plus exigeante. Néanmoins, une telle conclusion ne peut manquer de susciter quelques réticences. Nous en examinerons deux. La première consiste à se demander si on peut tout simplement se mettre à croire quoi que ce soit sous prétexte que la croyance en jeu serait intéressante ou bénéfique. La seconde consiste à se dire que, même si une telle attitude était possible, elle serait de toute façon intellectuellement inacceptable. Après les avoir exposées, nous tenterons de répondre à ces deux objections.

7.3 Le problème du volontarisme doxastique

7.3.1 Croire n'est pas volontaire

On peut tout d'abord reprocher aux arguments pragmatiques en général et à celui qui vient d'être proposé en particulier, de tomber

sous le coup de la critique du volontarisme doxastique. Le volontarisme doxastique consiste à penser que nos croyances sont sous le contrôle direct de notre volonté. Nous pourrions manipuler nos propres croyances, nous autoriser à croire les propositions qui nous conviennent et nous retenir de croire les propositions déplaisantes. Une stratégie pragmatique de la croyance semble effectivement supposer une telle thèse en s'adressant davantage à notre volonté de croire qu'à notre amour de la vérité.

Le problème est que la thèse du volontarisme doxastique est manifestement fausse : on ne peut tout simplement pas croire à volonté. La raison n'en est pas seulement empirique – nous serions ainsi faits que nous ne pourrions pas croire à volonté – elle est pour ainsi dire logique. Comme le dit Williams :

> On ne peut pas à la fois croire que *p* et croire que la croyance que *p* est une conséquence de la décision de croire que *p* [Williams, 1973][516].

Effectivement, dans une telle situation, cela revient à la fois à croire que *p* est vrai et que *p* est non vrai, ce qui est impossible[517]. Croire que *p*, c'est croire que *p* est vrai, mais décider de croire que *p*, ce n'est pas (encore) croire que *p* et donc c'est ne pas croire que *p* est vrai – c'est bien parce qu'on ne croit pas que *p* est vrai qu'on tente d'y croire. Ainsi, l'épouse qui cherche à se persuader que son mari est fidèle pour éviter de souffrir, ne peut pas en même temps y croire : le fait qu'elle sache qu'elle cherche volontairement à croire en la fidélité de son mari, suffit pour qu'elle échoue à entretenir cette croyance ! La croyance vise donc nécessairement la vérité, quelle que soit notre

---

[516] Williams [1973]. « Deciding to Believe ». *in* B. Williams [1973]. *Problems of the Self*. Cambridge, Cambridge University Press.
[517] « *p* » ici est mis pour n'importe quelle proposition.

décision : si quelque chose est vrai, nous y croyons sans le vouloir. Swinburne résume ainsi la critique du volontarisme doxastique :

> Croire est quelque chose qui nous arrive, et non quelque chose que nous faisons [Swinburne, 2005, p. 24].

Bien que très plausible, cette objection n'est cependant pas fatale pour le raisonnement pragmatique que nous proposons ici. En effet, il est possible de soutenir que si nous n'avons pas de contrôle direct sur nos croyances, nous pouvons néanmoins les contrôler de façon indirecte. On sait que Pascal recommandait à l'athée de se faire dire des messes et de s'asperger d'eau bénite : il proposait une forme de conditionnement volontaire qui finirait peut-être par induire la croyance en Dieu dans l'esprit de l'athée. Il n'est pas sûr que l'on puisse trouver un équivalent de ce type de technique dans le cas du réalisme esthétique. En revanche, on peut s'appuyer sur la distinction désormais classique entre croyance et acceptation afin de remédier au problème du volontarisme doxastique.

7.3.2 Croire et accepter

La distinction entre croire et accepter est une distinction désormais bien établie en épistémologie[518]. Selon les auteurs qui la défendent, la croyance est une disposition à ressentir que quelque chose est bien le cas et à agir d'une certaine manière. Par exemple, si je crois qu'il fait froid, je serai disposé à m'habiller chaudement avant de sortir. Ou encore, si je crois qu'un tableau est beau, alors je serai disposé à me rendre au musée pour pouvoir l'admirer. La croyance est quelque chose qui s'impose à moi et que je ne décide pas. Par

[518] Voir notamment Cohen, [1992]. *An Essay on Belief and Acceptance*. Oxford, Clarendon Press.

contre, je peux décider de l'accepter ou non : l'acceptation concerne l'attitude que nous adoptons vis-à-vis de nos croyances. Elle est proche de la postulation, de l'hypothèse, voire du « faire-semblant ». Elle peut consister à tenir pour effectivement vrai ce que l'on croit, notamment si l'on juge que cette croyance est suffisamment justifiée. Dans ce cas, l'acceptation est une sorte de « surcroyance ». Elle peut également consister à refuser ce qu'on l'on croit ou accepter ce que l'on ne croit pas. Par exemple, je ne crois pas qu'un certain tableau soit beau, mais j'accepte de le considérer comme une œuvre importante, notamment sur la foi de ce qu'en disent les autres, amis ou critiques. Cela peut me conduire à essayer de mieux comprendre cette œuvre, jusqu'à peut-être réviser ma croyance.

Si cette distinction est correcte, alors on peut *ne pas croire* au réalisme esthétique, mais *accepter* malgré tout la proposition ontologique qu'il implique : cette acceptation reviendrait à intégrer cette proposition à notre système épistémique en postulant sa vérité, c'est-à-dire en faisant « comme si » elle était vraie, parce que l'on estime que l'on a de *bonnes raisons pratiques de l'accepter*. Je regarde un tableau ou un paysage et, si j'éprouve une tendance à le trouver beau, je fais comme s'il l'était réellement, par exemple en répondant d'une certaine façon aux questions que l'on me pose, même si au fond je n'y crois pas. Le problème, évidemment, c'est que le bénéfice pratique supposé du réalisme esthétique vient de la croyance et non simplement de l'acceptation : si je n'y crois pas vraiment, j'aurais beau faire « comme si », cela restera insuffisant pour encourager mes efforts sur le long terme et je pourrai difficilement bénéficier d'une amélioration de ma vie esthétique. L'acceptation n'a sans doute pas une force motivationnelle suffisante pour m'encourager à entrer dans une forme de vie esthétique non laxiste. Dans le cas contraire, on pourrait se contenter d'être un quasi-réaliste, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu dans la section

3.2.3, une personne capable de simuler la position réaliste tout en croyant qu'elle est fausse. À première vue, cela pourrait être une solution avantageuse : le quasi-réaliste semble récolter les bénéfices pratiques du réalisme, mais sans en payer le prix métaphysique élevé, c'est-à-dire un engagement ontologique en faveur de l'existence de propriétés esthétiques. Aussi bien en esthétique qu'en éthique, le quasi-réalisme est une position en grande partie influencée par des considérations pragmatiques de ce type. Cependant la position quasi-réaliste semble intenable : comment ne pas être tenté par le laxisme esthétique si on ne croit pas *vraiment* que les propriétés esthétiques existent et peuvent être découvertes ? Si la simulation ne se transforme pas en conviction, il est peu vraisemblable que la situation esthétique du quasi-réaliste s'améliore effectivement.

Pour échapper à cette difficulté, on peut supposer que sur le long terme, l'acceptation constitue en quelque sorte une *cause* de la croyance : autrement dit, nous finissons souvent par croire ce que nous acceptons. Mais pour que l'acceptation cause la croyance, une simple simulation n'est pas suffisante, d'autres actions sont nécessaires (de même qu'une certaine durée). Dans le cas de l'antiréaliste, cela peut vouloir dire reconsidérer les données épistémiques en faveur du réalisme et s'efforcer d'interpréter sa propre expérience esthétique plus charitablement. L'idée est qu'une fois que l'on est disposé à croire une certaine proposition, ce que permet l'acceptation motivée par des raisons pratiques, on est également disposé à interpréter plus favorablement les données épistémiques en faveur de cette proposition, ce qui peut conduire, sur le long terme, à l'adoption non simulée et involontaire de la croyance en question. Autrement dit, pour que les données épistémiques fassent leur travail causal, il faut parfois d'abord simuler la croyance. Cependant, il faut reconnaître que cela peut échouer : l'acceptation peut manquer son but et ne pas déboucher sur la croyance. En cela,

l'acceptation ressemble à n'importe quelle action. Mais même en admettant cette difficulté, une forme indirecte de volontarisme doxastique semble pouvoir être défendue et venir à l'appui de la stratégie pragmatique défendue ici.

Même si l'on reconnaît les avantages de la croyance réaliste et la possibilité d'induire en soi cette croyance, au moins de façon indirecte, on peut aussi considérer que cette incitation à croire sur la base de raisons pratiques a quelque chose d'intellectuellement inacceptable, voire de moralement scandaleux. L'évidentialisme est la conception épistémologique qui a formulé cette objection avec le plus de force.

7.4 L'objection évidentialiste

7.4.1 Le paradigme de Clifford

Le fait de croire pour des raisons pragmatiques et non épistémiques contredit apparemment l'un des principes les plus fondamentaux de l'éthique des croyances. Selon ce principe, la croyance doit être proportionnée à l'évidence ou aux preuves disponibles[519]. En d'autres termes, il ne suffit pas de ne pas avoir de défaiseurs pour sa croyance pour avoir le droit de l'accepter, il faut également avoir suffisamment de preuves en sa faveur pour pouvoir prétendre à l'infaillibilité. Cette position, l'évidentialisme, est restée longtemps le paradigme dominant en épistémologie. Il s'agit d'une variante du fondationnalisme classique que nous avons évoqué dans

[519] Il existe un débat pour savoir quelle est la meilleure traduction du terme anglais « *evidence* ». Certains ont proposé de traduire par « raisons probantes » ou tout simplement par « preuves ». Nous utilisons la plupart du temps la traduction par « évidence » (qui justifie l'appellation d'évidentialisme), mais elle doit être entendue au sens de « preuves ».

le chapitre 5. Pour l'illustrer, on cite souvent le fameux principe de Clifford : « C'est un tort toujours, partout et pour quiconque, de croire quelque chose sur la base d'une évidence insuffisante »[520]. C'est un principe qui semble plein de bon sens au premier abord. Dans sa version la plus radicale, voici comment l'évidentialisme (EV) peut être défini :

> (EV) = Pour toute personne S et pour une proposition *p* au moment *t*, il est permis de croire que *p* au moment *t* si et seulement si croire que *p* repose sur une évidence suffisante dont dispose S au moment *t* et, si l'évidence est insuffisante, S doit suspendre sa croyance que *p*.

Soit l'évidence disponible nous donne le droit de croire, soit nous ne devons pas croire. Ne pas respecter ce principe, selon les tenants de l'évidentialisme, équivaut à une véritable ruine de notre intellect et entraîne même des conséquences pratiques et morales potentiellement catastrophiques[521]. Que vaut exactement cette thèse et est-elle une objection à la stratégie pragmatique examinée ici ?

7.4.2 Réponses anti-évidentialistes

Une première réponse possible consisterait à dire que l'évidentialisme n'a rien d'inévitable en épistémologie. C'est une théorie criblée de difficultés. Par exemple, si la version que nous examinons ici était réellement appliquée, elle impliquerait le rejet de la plupart de nos croyances, qui échouent à passer le test épistémique évidentialiste. Comme le remarque à ce sujet van Inwagen :

---

[520] Clifford [1879 / 2000]. « The Ethics of Belief ». *in* B. Davies (ed.) [2000]. *Philosophy of Religion : A Guide and Anthology*. Oxford, Oxford University Press, p. 35.
[521] Clifford [2000, p. 33].

> [...] tous les êtres humains entretiennent des croyances qu'ils n'ont pas été forcés d'adopter après avoir examiné la totalité des considérations intellectuelles pertinentes auxquelles il avaient accès [Van Inwagen, 2005, p. 142].

La plupart de nos croyances philosophiques, politiques et morales sont dans cette situation. Pour beaucoup d'entre nous, cela concerne également nos croyances scientifiques. Néanmoins, même si l'on renonce à l'évidentialisme radical, les autres modèles épistémologiques disponibles, notamment le fiabilisme ou l'épistémologie des vertus, ne sont pas *a priori* plus favorables aux raisons pratiques de croire. Bien que fondamentalement externalistes (ils ne supposent pas qu'on ait un accès interne aux raisons qui justifient nos croyances), ces modèles continuent d'accorder un rôle important à l'ajustement ou à la motivation aléthiques, et non pratiques, de l'agent épistémique. Croire pour des raisons pratiques, même dans le cadre de ces modèles non évidentialistes, constitue bien une façon inappropriée de croire, qui peut même être considérée comme le symptôme d'un dysfonctionnement cognitif[522].

La deuxième réponse que l'on peut faire à l'évidentialisme est qu'il est intenable dans sa version radicale. En effet, il suppose que *le fait même* de croire sur la base d'une évidence insuffisante est irrationnel ou mauvais en soi. Clifford insiste souvent sur cette idée : même si les croyances que nous entretenons en violation de notre devoir épistémique n'ont pas directement de conséquences pratiques négatives, le simple fait de les entretenir serait une forme de perversion morale en soi – ce qui suppose une certaine identification, discutable, entre devoir épistémique et devoir moral. Or on peut imaginer des situations dans lesquelles il est permis et rationnel de

[522] Rea [2002, p. 143-145].

croire malgré une évidence insuffisante, notamment lorsqu'une obligation de type moral nous l'impose. Pour le montrer, Jeff Jordan a imaginé l'expérience de pensée suivante :

> Supposons que William Clifford ait été enlevé par des extraterrestres qui menacent de détruire la Terre. Magnanimes, ils lui laissent une chance de sauver l'humanité : il doit adopter et entretenir une croyance pour laquelle il n'a pas d'évidence suffisante. Clifford pourrait répondre qu'il ne peut pas croire à volonté. Mais leur technologie leur a permis d'inventer des pilules doxastiques : elles produisent pendant une journée la croyance voulue chez celui qui les avale [Jordan, 2006, p. 182].

Que nous disent nos intuitions à propos de ce que devrait faire Clifford dans cette situation ? Elles nous disent que Clifford ne peut refuser de prendre une de ses pilules sous prétexte que cela l'empêcherait de remplir son devoir épistémique. Il serait même rationnel ou bon qu'il le fasse. Il n'est donc ni irrationnel, ni mauvais en soi, de faire en sorte de croire malgré une évidence insuffisante. Cette idée ne peut pas être retenue contre un raisonnement pragmatique en faveur du réalisme esthétique. Autrement dit, l'évidentialisme doit admettre qu'il existe des cas pour lesquels il est permis rationnellement ou moralement de croire une proposition *p* alors même que les raisons épistémiques de croire que *p* sont insuffisantes. Selon Jordan, il existe au moins deux cas de ce type :

(I) Des cas où croire que *p* constitue la seule véritable chance de sortir d'une situation désespérée. Cela correspond à l'expérience de pensée où Clifford se fait enlevé par des extraterrestres.

(II) Des cas où croire que *p* constitue la seule véritable chance d'obtenir un bien important. Dans une telle situation, on peut penser

que la valeur épistémique de *p* doit être égale à celle de *non p* ou alors faiblement inférieure, pour que la tentative d'y croire soit légitime ou intellectuellement acceptable[523]. C'est vraisemblablement ce qui se passe avec le réalisme esthétique : croire que les propriétés esthétiques sont réelles constituent la seule véritable chance d'améliorer notre vie esthétique et cette croyance a en sa faveur un certain nombre de raisons épistémiques, celles qui sont exposées par les philosophes réalistes et qui en font une croyance épistémiquement digne d'intérêt.

Si (I) et (II) sont corrects, alors on ne peut soutenir (EV), c'est-à-dire l'évidentialisme dans sa forme radicale. On est conduit à une forme modérée d'évidentialisme (EVM), qui peut être définie de la façon suivante :

> (EVM) = Pour toute personne S et pour une proposition *p* au moment *t*, il est permis de croire que *p* au moment *t* si et seulement si (i) croire que *p* repose sur une évidence suffisante dont dispose S au moment *t* ou si, (ii) en l'absence d'évidence suffisante, (iia) croire que *p* constitue la seule véritable chance pour S de sortir d'une situation désespérée ou (iib) croire que *p* constitue la seule véritable chance pour S d'obtenir un bien important.

Cet amendement apporté à la conception évidentialiste pourrait être transposé à d'autres modèles épistémologiques, en décrivant les clauses (iia) et (iib) comme des cas de fonctionnement correct de nos facultés cognitives étant donné l'environnement dans lequel elles s'exercent (fiabilisme) ou comme des situations dans lesquelles la motivation pratique de l'agent épistémiquement vertueux est

[523] Autrement dit, la probabilité de *p* doit être égale ou très légèrement inférieure à 0,5.

légitimement dominante par rapport à sa motivation aléthique (épistémologie des vertus). Encourager un engagement ontologique en faveur des propriétés esthétiques pour des raisons pratiques et non épistémiques apparaît dès lors comme une possibilité intellectuelle qui n'a rien d'irrationnel ou de scandaleux.

7.5 Croire pour accepter

À certaines conditions, les raisons pratiques de croire peuvent être de bonnes raisons de croire. Si elles ne permettent pas de déterminer la vérité de nos croyances, elles permettent néanmoins de tester nos intuitions sur leur valeur et leur contribution à une vie meilleure. De ce point de vue, même si on ne croit pas que le réalisme esthétique soit vrai, on ne peut nier qu'il possède un attrait moral et intellectuel dont est dépourvu l'antiréalisme esthétique. Malheureusement, pourrait-on dire, les arguments en faveur de cette thèse ne confèrent pas de justification épistémique au réalisme, ils ne donnent pas un droit de croire qui serait proportionné à la probabilité de l'existence des propriétés esthétiques. Découpler à ce point l'argumentation et la question de la vérité peut paraître très problématique. Il y a certainement un risque de duperie de soi dans ce type de démarche. Cependant, les raisons pratiques de croire permettent aussi au sceptique de mesurer l'intérêt qu'il y aurait à franchir le pas vers un engagement ontologique plus coûteux. De telles raisons peuvent le disposer à évaluer plus charitablement les arguments épistémiques en faveur du réalisme, ceux que nous avons examinés dans les chapitres précédents, jusqu'à réviser sa propre croyance – c'est du moins ce que peut espérer le réaliste. Cette hypothèse pourrait donner lieu à un principe plus général :

> (P) = Alors que l'évidence rend la croyance que *p* plus plausible que la croyance que *non-p*, une disposition appropriée est nécessaire pour comprendre l'évidence en faveur de *p*[524].

Ce principe peut paraître étrange au premier abord. Pourtant, il aurait sans doute semblé familier aux oreilles de plusieurs auteurs du passé, en particulier Saint Augustin et Saint Anselme, qui avaient adopté un principe similaire dans le domaine de l'épistémologie religieuse. En effet, le principe (P) correspond à peu de choses près au principe du « *credo ut intelligam* », c'est-à-dire le principe selon lequel il conviendrait de croire pour comprendre. Comme le souligne Wainwright, la tradition théologique et intellectuelle qui s'est construite autour de ce principe « accorde une grande importance aux preuves, aux arguments et aux inférences, mais elle considère qu'il faut un cœur correctement disposé pour percevoir leur *forc*e »[525]. Dans une perspective théologique, le principe du « *credo ut intelligam* » signifie que, sans une certaine disposition d'esprit préalable, on ne pourra interpréter convenablement l'évidence suffisante en faveur de l'existence de Dieu. Or, un tel principe peut vraisemblablement être étendu à d'autres contextes épistémiques que celui de la croyance en Dieu[526]. Pensons par exemple à une situation d'enseignement. Si l'élève n'a pas un minimum l'envie ou le désir de croire ce que son professeur de philosophie lui raconte, si le sujet abordé ne suscite pas son intérêt, il ne sera jamais disposé à entrer dans les raisons qu'on lui présente et à comprendre la conclusion que ces raisons soutiennent. L'intelligence argumentative n'y est pour

---

[524] Version légèrement modifiée de Jordan [2006, p. 166].
[525] Wainwright [1995]. *Reason and the Heart : A Prolegomenon to a Critique of Passional Reason*. Ithaca and London, Cornell University Press, p. 3
[526] Non sans difficultés, il est vrai, car il existe des raisons internes au théisme de penser que Dieu ne peut être connu si l'on ne se rend pas volontairement réceptif aux données épistémiques en sa faveur. Parmi ses raisons, on peut citer les effets noétiques du péché ou le choix divin de préserver la liberté humaine en ne lui imposant pas d'évidence coercitive. De telles raisons renforcent la cohérence de ce modèle épistémologique appliqué à la croyance religieuse.

rien ici. À défaut d'être plus précis, on dira que certaines de nos émotions jouent un rôle crucial dans notre accomplissement cognitif : elles nous disposent à évaluer correctement les données épistémiques qu'on nous présente. Dès lors, le réaliste peut soutenir que les raisons épistémiques en faveur des propriétés esthétiques sont suffisantes, notamment si l'on tient compte des données de notre expérience esthétique la plus ordinaire et à condition peut-être de ne pas avoir d'exigences épistémologiques démesurées, mais qu'une disposition appropriée est nécessaire pour les admettre comme de bonnes raisons de croire. Cela ne revient pas à dire que les raisons épistémiques sont totalement impuissantes à expliquer pourquoi nous croyons ce que nous croyons[527]. Seulement, la force causale des raisons épistémiques n'agit pas sur un simple « système » cognitif dénué de toute vie émotionnelle, mais sur une personne qui entretient, en plus de ses croyances, des désirs et des émotions. Or un désir ou une émotion ne sont-ils pas appropriés lorsqu'ils rendent possible ou facilitent l'acquisition d'une croyance épistémiquement justifiée, mais dont les raisons ne sont pas assez coercitives ? Si c'est le cas, les arguments pragmatiques ont leur rôle à jouer dans l'adoption de croyances justifiées, car en s'adressant à notre envie de croire, il nous dispose à comprendre la valeur épistémique d'une croyance à laquelle on aurait pu ne pas être sensible autrement.

Dans le cas présent, les raisons pragmatiques en faveur du réalisme esthétique recommandent de se montrer favorable à l'idée que les propriétés esthétiques existent et d'accepter de voir les choses comme le décrit cette thèse ontologiquement dispendieuse. Ainsi, au lieu par exemple d'interpréter systématiquement certaines données de son expérience dans un sens antiréaliste, au risque d'un sentiment de division mentale, l'antiréaliste sera davantage disposé à y voir la

---

[527] Ce que Boghossian appelle le « constructivisme de l'explication rationnelle ». Voir Boghossian [2006 / 2009]. *La peur du savoir: sur le relativisme et le constructivisme de la connaissance*. tr. fr. O. Deroy. Paris, Agone, p. 139.

preuve du réalisme esthétique : les choses ont bien les qualités esthétiques qu'elles semblent avoir, du moins quand nous les attribuons à juste titre. Les raisons pratiques de croire l'auront préparé à évaluer l'intérêt qu'il y a à s'engager dans une ontologie réaliste des propriétés esthétiques et à comprendre différemment les données épistémiques en sa faveur. Une stratégie d'argumentation pragmatique comme celle que nous avons tenté de défendre ici n'est donc pas nécessairement déconnectée de tout souci pour la vérité au sens robuste et réaliste du terme.

8
CONCLUSION

Les questions métaphysiques ne surgissent pas de nulle part.
Jaegwon Kim[528].

Everybody needs beauty as well as bread.
John Muir[529].

Au terme de cette étude, quelle réponse peut-on apporter à notre question initiale ? Autrement dit, les propriétés esthétiques existent-elles ? Il serait bien sûr déraisonnable de prétendre que nous aurions *démontré* la validité de l'hypothèse réaliste. Cependant, nous avons donné des raisons de penser que cette hypothèse était moins mauvaise qu'on le pense couramment. Or, c'est généralement à peu près tout ce que l'on peut faire en philosophie. Cela ne signifie pas que les arguments ne servent à rien en philosophie, mais qu'il est très rare qu'un argument philosophique soit réellement contraignant. De ce point de vue, le contraste avec les arguments logiques et mathématiques est évident. La discussion d'un argument philosophique dépend toujours largement de présupposés non exprimés qu'il est parfois difficile de discuter de façon explicite. Ces présupposés créent un contexte dans lequel certains arguments sont plausibles et d'autres non[530]. En ce sens, le philosophe qui adopte une conception argumentative de sa discipline choisit de s'adresser à un lecteur idéal, comprenant les prémisses sans préjugés, même s'il ne les accepte pas. Dans la condition épistémique réelle qui est la nôtre,

[528] Kim [2006, p. 100].
[529] Muir [1912]. *The Yosemite*. New York, The Century Company.
[530] Pouivet [2008, p. 54-57].

les arguments philosophiques peuvent être discutés, précisés, évalués à l'aune de leur plausibilité, mais ils ne sont jamais totalement réfutés ou démontrés. Considérer, comme le fait le philosophe analytique, que la philosophie doit avoir une visée aléthique, n'implique pas forcément qu'on ait une conception scientifique de la philosophie. L'idéal d'une philosophie argumentative, patiente et modeste, formulé jadis par Russell, est sans doute la seule façon d'espérer le moindre progrès en la matière, mais c'est un progrès qu'il ne faut pas surestimer[531].

Les différentes analyses que nous avons menées semblent indiquer que l'hypothèse du réalisme esthétique constitue la réponse la plus simple aux intuitions qui structurent nos pratiques esthétiques ordinaires. La plupart de ces pratiques présupposent une normativité que le réalisme rend immédiatement intelligible et rationnelle. Comme n'importe quel discours qui prétend à la vérité, à la rationalité ou à la correction, le discours esthétique est susceptible d'être justifiée par le recours à l'expérience que nous faisons de certaines caractéristiques du monde. Cette normativité n'est pas le fruit d'un jugement réflexif, elle est une intuition qui se manifeste de façon préthéorique dans notre comportement et dans notre utilisation du langage esthétique ordinaire. Cette hypothèse n'est pas incompatible avec l'idée selon laquelle nous aurions parfois une tendance au relativisme ou au subjectivisme. En effet, l'ampleur de *certains* désaccords en esthétique est parfois telle qu'on peut désespérer de parvenir à un jugement objectif sur la valeur esthétique d'un objet donné. Cependant, l'argument d'une dissociation entre intuitions et jugements théoriques doit permettre d'expliquer les résultats relativistes issus de la philosophie expérimentale, sans renoncer au caractère intuitif du réalisme esthétique.

---

[531] Russell [1917 / 1994]. *Mysticism and Logic*. London, Routledge, p. 120.

Cela étant dit, on ne peut ignorer la difficulté qu'il y a à rendre compte de la normativité esthétique ; difficulté qui tient à la fois à la complexité ontologique des propriétés concernées et à la relative fragilité de notre accès épistémique à ces propriétés. En d'autres termes, si l'explication réaliste de l'expérience esthétique est simple, elle se paye à un prix relativement fort d'un point de vue métaphysique et épistémologique. D'un point de vue métaphysique, les propriétés esthétiques sont des manières d'être particularisées qui surviennent sur les propriétés physiques des choses et sur certaines de leurs propriétés relationnelles, mais sans leur être réductibles. En tant que dispositions à causer certaines expériences, ce sont des propriétés réelles et indépendantes de l'esprit. Ce ne sont ni des projections subjectives, ni des propriétés naturelles que l'évolution biologique des êtres humains aurait rendues saillantes du fait de leur valeur adaptative. Les propriétés esthétiques ne sont pas non plus des universaux susceptibles de localisation multiple : ce sont des propriétés réalisées de façon unique dans l'objet qui les possède et qui se trouvent entretenir entre elles des relations de ressemblance. Le porteur des propriétés esthétiques est l'objet physique à travers ses propriétés non esthétiques, et non un hypothétique objet esthétique qui n'aurait qu'une existence formelle ou intensionnelle, comme le voudrait une approche phénoménologique ou ineffabiliste de la valeur esthétique. Une telle description prétend préserver l'irréductibilité des propriétés esthétiques sans renoncer à un physicalisme minimal.

La difficulté d'adhérer à une telle description tient à deux raisons principales. Premièrement, on peut avoir du mal à admettre l'idée qu'une propriété évaluative soit à la fois réelle et indépendante de l'esprit. Cela tient à une conception purement subjective de la valeur comme projection de nos sentiments sur les choses. Mais on peut aussi admettre qu'une valeur est ce qui suscite l'émotion

appropriée correspondante : ce n'est donc pas son existence qui dépend de nos réactions émotionnelles, mais seulement sa manifestation. En tant qu'elles sont des valeurs, les propriétés esthétiques sont des dispositions. Or, les dispositions ne sont plus les parias métaphysiques qu'elles ont longtemps été. Comme nous l'avons vu, un certain nombre d'auteurs considèrent désormais que leur existence réelle et indépendante de leur manifestation n'est pas impossible. Comme le dit Heil :

> Les pouvoirs d'un objet ne varient pas du simple fait que l'on retire du monde les objets qui possèdent les propriétés requises pour que ces pouvoirs se manifestent [Heil, 2011, p. 123].

En ce sens, les propriétés esthétiques ne changeraient pas ou ne disparaitraient, même s'il n'existait plus aucun être humain pour les percevoir ou les apprécier. Une telle conclusion peut paraître radicale, mais il est difficile de la refuser sans renoncer du même coup au réalisme.

L'autre difficulté de la description réaliste vient du principe d'irréductibilité ontologique et des problèmes de causalité qu'il soulève. La solution à ce problème dépend largement de notre capacité à montrer l'échec des tentatives de réduction des explications esthétiques à des explications non esthétiques, en particulier à des explications physiques. Un tel échec démontrerait que notre monde n'est pas totalement explicable de façon physique, mais qu'il abrite des propriétés de niveau supérieur comme les propriétés esthétiques. Cela ne reviendrait pas à renoncer au physicalisme minimal, mais seulement à admettre qu'il existe des niveaux d'être survenants. S'il s'avère qu'un domaine entier de caractéristiques résiste à l'explication physique, alors on peut en déduire que le problème de la causalité descendante appliqué à ces caractéristiques est, d'une manière ou d'une autre, un faux problème

ou un problème mal compris. Cependant, les objections que nous avons adressées aux différentes formes de réductionnisme esthétique, qu'il s'agisse de l'expressivisme, du subjectivisme ou du naturalisme, ne sont pas imparables. Comme le dit Kim :

> Penser qu'on puisse être un physicaliste sérieux, tout en goûtant la compagnie de choses et de phénomènes non physiques, c'est, à mon avis, caresser un rêve bien futile [Kim, 2006, p. 167].

Le constat est sévère, mais, comme nous l'avons indiqué à plusieurs reprises, c'est un problème parfaitement général, qui dépasse largement le cas des seules propriétés esthétiques. De ce point de vue, défendre la réalité des propriétés esthétiques n'est pas moins délicat que de postuler qu'il existe des valeurs morales irréductibles aux propriétés naturelles ou que nous avons un esprit qui nous permet d'agir sur le monde. La façon dont nous tenté de résoudre le problème de la causalité descendante dans le cas des propriétés esthétiques doit dès lors davantage être comprise comme une contribution modeste au problème plus large qui est issu du conflit entre nos intuitions communes et le programme naturaliste, en particulier dans sa version physicaliste.

Par ailleurs, le statut ontologique des propriétés esthétiques conduit à une autre forme d'irréductibilité, mais cette fois du côté de l'épistémologie : la connaissance esthétique est irréductible à la connaissance que nous avons des propriétés non esthétiques des objets. Pourtant, comme nous avons tenté de le montrer, cela n'oblige pas à s'appuyer sur une mystérieuse faculté de perception esthétique. Les conditions de manifestation des propriétés esthétiques incluent que l'observateur ressente les émotions appropriées. Ces émotions ne sont pas des sentiments subjectifs, dénués de toute fonction cognitive, ce sont des expériences de valeurs dont le contenu non conceptuel justifie immédiatement les croyances qu'on fonde sur

elles. En ce sens, elles comme nos expériences perceptuelles, qui justifient nos croyances perceptuelles. En faisant jouer un rôle important à la sensibilité, cette hypothèse est conforme à nos attentes et aux théories esthétiques les plus classiques. On considère en effet généralement que l'esthétique est le lieu de l'émotion, de l'affect ou du sentiment. Cependant, de nombreux développements récents accréditent l'idée que l'émotion peut être cognitive : loin d'être une entrave à la connaissance, l'émotion, lorsqu'elle est appropriée, est un moyen d'appréhender certaines caractéristiques réelles des choses. À sa façon, c'est également une hypothèse qui rend justice aux théories du sens esthétique développées par les philosophes britanniques au XVIIIe siècle, dans la mesure où l'émotion esthétique est analogue à une forme de perception. Cette forme de cognitivisme émotionnel ne signifie pas un retour à une conception internaliste de l'expérience esthétique, dans laquelle le sujet manipulerait des contenus mentaux purement privés afin de déterminer s'ils sont légitimes ou non. Une telle conception est la voie la plus sûre vers le scepticisme. Au contraire, celui qui ressent l'émotion ajustée à la beauté d'une œuvre n'a pas besoin d'être conscient des raisons qui justifient sa croyance. Il n'a même pas besoin de remarquer la présence d'un état phénoménal particulier et ce dernier n'a pas besoin d'être remarquable. Il suffit que ces facultés fonctionnement correctement et qu'il prenne garde aux éventuels défaiseurs qui mettraient en doute sa croyance et donc le caractère approprié de son émotion. Dans de nombreux cas, faire le tour des défaiseurs implique la capacité à réunir des conditions standard d'observation très fines et relativement indéterminées, mais qui obéissent à des normes publiquement accessibles. Cela peut inclure par exemple des connaissances en histoire de l'art au sujet ce que l'auteur a pu vouloir faire et du contexte culturel qui était le sien. Cela inclut également de tenir compte du jugement des autres, malgré la validité du principe

d'accointance, qui insiste sur le caractère crucial de l'expérience directe en esthétique. Dans de telles conditions, les désaccords sont inévitables, non pas parce que les propriétés esthétiques n'existeraient pas, mais parce que le contexte épistémique du jugement esthétique est instable. Les procédures permettant de mettre fin aux désaccords supposent principalement de rectifier une émotion en modifiant un jugement de valeur. Mais les émotions sont en grande partie passives (on l'a vu avec le phénomène de l'inertie émotionnelle) ; c'est pourquoi il peut être difficile d'intervenir cognitivement de façon directe sur elles. On ne peut influencer les émotions que de façon indirecte, en faisant varier les conditions d'observation ou en indiquant les propriétés non esthétiques susceptibles de faire naître la bonne émotion. Cette difficulté donne tout son sens à l'idée d'un enseignement artistique et esthétique qui reposerait en partie sur un apprentissage des émotions appropriées. Le rôle joué par l'appartenance à une communauté qui accorde de l'importance au fait de ressentir de l'admiration en face de la beauté des choses belles, par exemple, peut difficilement être surestimé, tant il est décisif dans le développement de notre sensibilité. De l'esthétique philosophique à la philosophie de l'éducation, il n'y aurait dès lors qu'un pas à faire. En dépit d'engagements ontologiques franchement opposés, l'approche défendue dans cette étude s'inscrit finalement à sa manière dans le sillage intellectuel tracé par la théorie esthétique de Goodman. Selon lui, non seulement il est possible de construire une théorie esthétique cognitive, mais une telle théorie passe par le rejet de la séparation traditionnelle entre la cognition et l'émotion :

> Les expériences esthétiques peuvent [...] être à la fois cognitives et affectives. Revoir ce qu'est l'esthétique redéfinit l'émotion, mais ne la rejette pas. Les sentiments évoqués par une œuvre n'ont pas en eux-mêmes d'intérêt esthétique ; ce sont des modalités, des moyens

> de la compréhension. Les émotions raffinées, les perceptions fines ont une valeur esthétique parce qu'elles nous rendent capables de discerner, de distinguer des aspects subtilement signifiants d'une œuvre [Goodman et Elgin, 2001, p. 88][532].

Dans notre étude, nous avons également tenté de mettre en avant les implications éthiques du réalisme esthétique. Dans le cas du rapport entre l'esthétique et l'éthique de l'environnement, notre objectif était double. Premièrement, il s'agissait de proposer une introduction à un développement récent de l'esthétique analytique encore relativement peu connu en France. Même si un certain nombre des outils conceptuels mobilisés pour répondre aux questions esthétiques soulevées par l'art se seront avérés utiles pour comprendre en quoi peut consister l'appréciation esthétique correcte de la nature, il est important de réaliser que la philosophie de l'art n'est pas toute l'esthétique. Une des leçons que l'on peut tirer de cet élargissement de l'intérêt des esthéticiens est que l'expérience esthétique est un phénomène plus banal et plus quotidien que ne le laissent entendre la plupart des théories classiques. L'appréciation esthétique constitue une de nos réponses les plus courantes aux objets et aux situations qui nous entourent, et elle joue souvent un rôle dans nos processus de décision. Deuxièmement, il s'agissait de démontrer que le réalisme esthétique n'est pas qu'un esthétisme déconnectée des questions pratiques : l'ontologie des propriétés esthétiques peut au contraire apporter une contribution non négligeable à l'argumentation éthique en faveur de la préservation du monde naturel. Il apparaît en effet que si nous n'hésitons pas à saccager ce monde, c'est au moins autant par aveuglement moral, que par insensibilité esthétique.

Enfin, nous avons proposé ce que nous avons appelé un argument pragmatique en faveur du réalisme : c'est un argument qui

---

[532] Goodman et Elgin [1990 / 2001]. *Esthétique et connaissance : pour changer de sujet*. tr. fr. R. Pouivet. Combas, Éditions de l'Éclat.

invite à reconsidérer l'ensemble des arguments épistémiques exposés dans les chapitres précédents à la lumière du bénéfice pratique et moral que l'on est susceptible de retirer du réalisme esthétique. Il s'agit en somme d'un méta-argument[533]. Il vient en partie confirmer ce que nous avons tenté de montrer tout au long des précédentes parties : l'hypothèse du réalisme esthétique doit être considérée moins comme un présupposé métaphysique, que comme une conséquence pragmatique de nos pratiques esthétiques. Nos pratiques ont toutes les chances de se perfectionner si nous postulons (ou continuons à postuler) l'existence des propriétés esthétiques, alors qu'elles pourraient très bien s'appauvrir drastiquement si nous adoptions une perspective totalement antiréaliste. Il n'est pas sûr en effet que la normativité qui imprègne chacune de ces pratiques survive au rasoir ontologique de l'antiréalisme esthétique.

Pour autant, cela ne signifie pas qu'il faudrait croire l'hypothèse réaliste seulement parce qu'elle serait utile ou bénéfique, *sans aucun égard pour sa vérité*. De façon générale, évaluer épistémiquement une hypothèse ou un argument suppose le recours à certaines émotions intellectuelles : par exemple, sans un certain sens de la pertinence épistémique, nous ne pourrions pas mettre fin à des inférences potentiellement infinies, ni trier les informations opportunes de celles qui ne le sont pas[534]. Or, la meilleure façon de déterminer la pertinence épistémique d'une hypothèse est encore de se sentir concerné par sa vérité ou sa fausseté. En d'autres termes, nous avons besoin des émotions pour raisonner correctement et nous orienter dans la recherche de la vérité[535]. Par conséquent, si l'adoption du réalisme esthétique fait une différence d'un point de

---

533 Je dois cette suggestion à Yannick Chin-Drian.

534 De Sousa [1987, p. 195] et Hookway [2008]. « Epistemic Immediacy, Doubt and Anxiety : On a Role for Affective States in Epistemic Evaluation ». *in* Brun, Doguoglu and Kuenzle [2008].

535 Ce type de thèses est aujourd'hui développé dans le cadre de ce que l'on appelle l'épistémologie des vertus. Sur ce thème, voir notamment Pouivet [2006a, II].

vue pragmatique, nous avons un intérêt à ne pas prendre les arguments épistémiques en sa faveur à la légère. C'est en tous cas ce que nous nous sommes efforcés de faire dans ce travail.

BIBLIOGRAPHIE

ALFEISSA, Hicham-Stéphane (éd.) [2007]. *Éthique de l'environnement : nature, valeur, respect*. Vrin, Paris.

ALFEISSA, Hicham-Stéphane [2010]. « *De Mirabilibus Mundi* : éthique et esthétique environnementales ». *VertigO – La Revue en Sciences de l'Environnement*, Vol. 10, n°1, avril 2010.

ARMSTRONG, David M. [1989 / 2010a]. *Les universaux : une introduction motivée*. tr. fr. S. Dunand, B. Langlet, J.-M. Monnoyer. Paris, Éditions d'Ithaque.

ARMSTRONG, David M. [2004]. « Vérités et vérifacteurs ». *in* Monnoyer [2004], p. 101-114.

ARMSTRONG, David M [2010b]. *Sketch for a Systematic Metaphysics*. Oxford, Clarendon Press.

ARRASSE, Daniel [2005]. *Histoires de peintures*. Paris, Folio Gallimard.

AYER, Alfred J. [1936 / 2001]. *Language, Truth, and Logic*. London, Penguin Books.

BACKER, Lynne Rudder [2008]. *The Metaphysics of Everyday Life : An Essay in Practical Realism*. Cambridge, Cambridge University Press.

BAUMARD, Nicolas [2010]. *Comment nous sommes devenus moraux*. Paris, Odile Jacob.

BAUMGARTEN, Alexander [1750 / 1988]. *Esthétique*. Paris, L'Herne.

BAXANDALL, Michael [1972 / 1985]. *L'Œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. tr. fr. Y. Delsaut. Paris, Gallimard.

BAYARD, Pierre [2010]. *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* Paris, Éditions de Minuit.

BEARDSLEY, Monroe C. [1958 / 1981], *Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism* (2e éd.). Indianapolis, Hackett Publishing Company.

BELL, Clive [1913 / 2007]. *Art*. Charleston, BiblioBazaar.

BENDER, John W. [2001]. « Sensitivity, Sensibility and Aesthetic Realism ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 59, n° 1, 2001.

BENDER, John W. [2003]. « Aesthetic Realism », *in* Levinson [2003].

BERLEANT, Arnold [1992]. *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia, Temple University Press.

BERGER, David [2009]. *Kant's Aesthetic Theory : The Beautiful and Agreeable*. London and New York, Continuum.

BINKLEY, Timothy [1977 /1992]. « “Pièce” : contre l’esthétique ». tr. fr. C. Hary-Schaeffer. *in* Gérard Genette (éd.) [1992]. *Esthétique et poétique*. Paris, Éditions du Seuil.

BLACKBURN, Simon [1993]. *Essays in Quasi-Realism*. Oxford, Oxford University Press.

BOGHOSSIAN, Paul [2006 / 2009]. *La peur du savoir: sur le relativisme et le constructivisme de la connaissance*. tr. fr. O. Deroy. Paris, Agone.

BOULTER, Stephen [2007]. *The Rediscovery of Common Sense Philosophy*. Basingstoke, Palgrave McMillan.

BOURDIEU, Pierre [1979]. *La Distinction : une critique sociale du jugement de goût*. Paris, Éditions de Minuit.

BRADY, Emily and LEVINSON, Jerrold (ed.) [2001]. *Aesthetic Concepts : Essays After Sibley*. Oxford, Clarendon Press.

BRUN, Georg, DOGUOGLU, Ulvi and KUENZLE, Dominique (ed.) [2008]. *Epistemology and Emotions*. Aldershot, Ashgate.

BRUN, Georg and KUENZLE, Dominique [2008]. « A New Role for Emotions in Epistemology ? ». *in* Brun, Doguoglu and Kuenzle [2008].

BUDD, Malcolm [2002]. *The Aesthetic Appreciation of Nature*. Oxford, Oxford University Press.

BUDD, Malcolm [2010]. *Aesthetic Essays*. Oxford, Oxford University Press.

BULLOUGH, Edward [1912]. « “Psychical Distance” as a Factor in Art and an Aesthetic Principle ». *The British Journal of Psychology*, Vol. 5, 1912.

CALLICOTT, John Baird [1991 / 2009]. *Genèse : la Bible et l'écologie*. tr. D. Bellec. Marseille, Editions Wildproject.

CALLICOTT, John Baird [1995 / 2007]. « La valeur intrinsèque de la nature : une analyse métaéthique ». *in* Alfeissa [2007].

CARROLL, Noel [1993]. « On Being Moved by Nature : Between Religion and Natural History ». *in* Carlson and Lintott [2007].

CARROLL, Noel [1998a]. *The Philosophy of Art*. Cambridge, Cambridge University Press.

CARROLL [1998b]. *A Philosophy of Mass Art*. Oxford, Clarendon Press.

CARROLL, Noel [2001]. *Beyond Aesthetics*. Cambridge, Cambridge University Press.

CARROLL, Noel [2001 / 2005]. « Quatre concepts de l'expérience esthétique ». tr. fr. J.-P. Cometti. *in* Cometti, Morizot et Pouivet [2005].

CARROLL, Noel [2008]. *On Criticism*. Oxford, Blackwell.

CARROLL, Noel [2010]. *Art in Three Dimensions*. Oxford, Oxford University Press.

CARLSON, Allen [2000]. *Aesthetics and Environment : The Appreciation of Nature, Art, and Architecture*. London, Routledge.

CARLSON, Allen [2009]. *Nature and Landscape*. New York, Columbia University Press.

CARLSON, Allen and LINTOTT Sheila (ed.) [2007]. *Nature, Aesthetics, and Environmentalism : From Beauty to Duty*. New York, Columbia University Press.

CARUANA, Luis [2006], *Science and Virtue : An Essay on the Impact of Scientific Mentality on Moral Character*. Aldershot, Ashgate.

CASATI, Roberto [2003]. « Representational Advantages ». *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. 103, N° 1, 2003.

CHALMERS, David [1996 / 2010]. *L'Esprit conscient*. tr. fr. S. Dunand. Paris, Éditions d'Ithaque.

CHISHOLM, Roderick [1966 / 1977]. *Theory of Knowledge* (2nd ed.). Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

CLÉMENTZ, François [2004]. « Remarques sur l'irréalité de l'art et la réalité des propriétés esthétiques ». *in* J.-P. Cometti (dir.) [2004]. *Les définitions de l'art*. Bruxelles, La Lettre Volée.

CLIFFORD, William K. [1879 / 2000]. « The Ethics of Belief ». *in* B. Davies (ed.) [2000]. *Philosophy of Religion : A Guide and Anthology*. Oxford, Oxford University Press.

COHEN, Jonathan L. [1992]. *An Essay on Belief and Acceptance*. Oxford, Clarendon Press.

COHEN, Ted [2001]. « Sibley and the Wonder of Aesthetic Language ». *in* Brady and Levinson [2001].

COMETTI, Jean-Pierre [2009]. *La force d'un malentendu : essai sur l'art et la philosophie de l'art*. Paris, Questions Théoriques.

COMETTI, Jean-Pierre, MORIZOT, Jacques et POUIVET, Roger (éd.) [2005]. *Esthétique contemporaine*. Paris, Vrin.

COMPAGNON, Antoine [1998]. *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*. Paris, Editions du Seuil.

COMPTON, Elizabeth Zeron [2009]. « Varieties of Response-Dependence : A Critique of Zangwill ». *American Society of Aesthetics Graduate E-Journal*. 1 : 1 Fall 2008 / Winter 2009.

CONEE Earl and SIDER Theodore [2005]. *Riddles of Existence : A Guided Tour of Metaphysics*. Oxford, Clarendon Press.

COVA, Florian [2011]. *Qu'en pensez-vous ? Introduction à la philosophie expérimentale*. Paris, Éditions Germina.

COVA, Florian and PAIN, Nicolas [à paraître]. « Can Folk Aesthetics Ground Aesthetic Realism ? ». *The Monist*, April 2012 *: Experimental Philosophy*.

DANTO, Arthur [1981, 1989]. *La transfiguration du banal*. tr. fr. C. Hary-Schaeffer. Paris, Le Seuil.

DARSEL, Sandrine [2008]. « A Realistic and Non Reductionnist Strategy with Respect to Properties ». *Philosophia Scientae*. Vol. 12, Cahier 1, 2008.

DARSEL, Sandrine [2010]. *De la musique aux émotions : une exploration philosophique*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

DAVIES, Brian [2004]. *An Introduction to the Philosophy of Religion*. 3rd ed. Oxford, Oxford University Press.

DAVIES, David [2006]. « Against Enlightened Empiricism. » *in* Kieran [2006].

DAVIES, Stephen [1991]. *Definitions of Art*. Ithaca and London, Cornell University Press.

DAVIES, Stephen [2006]. *The Philosophy of Art*. Oxford, Blackwell Publishing.

DAVIES, Stephen [2007]. *Philosophical Perspectives on Art*. Oxford, Oxford University Press.

DESCARTES, René [1640 /1992]. *Méditations métaphysiques*. Paris, GF Flammarion.

DESCOMBES, Vincent [2000]. « Latences de la métaphysique ». *in* [2000]. *Un siècle de philosophie*. Paris, Gallimard / Centre Pompidou.

De SOUSA, Ronald [1987]. *The Rationality of Emotion*. Cambridge, Mass., The Massachusetts Institute of Technology Press.

DEVEREAUX, Mary [2001]. « Beauty and Evil : the Case of Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will* ». *in* Levinson [2001].

DEWEY, John [1915 / 2005]. *L'art comme expérience*. tr. fr. J.-P. Cometti *et alii*. Paris, Gallimard.

DICKIE, George [1964 / 1988]. « Le mythe de l'attitude esthétique ». tr. fr. D. Lories. *in* Lories [1988].

DUTTON, Denis [2000 / 2007]. « Mais ils n'ont pas notre concept d'œuvre d'art ». tr. fr. J. Morizot. *Revue Francophone d'Esthétique*. n° 4, 2007.

DUTTON, Denis [2003]. « Aesthetics and Evolutionary Psychology ». *in* Levinson [2003a].

DUTTON, Denis [2009]. *The Art Instinct*. Oxford, Oxford University Press.

EATON, Marcie Muelder [2001]. *Merit, Aesthetic and Ethical*. Oxford, Oxford University Press.

EGAN, Andy [2010]. « Disputing About Taste ». *in* Feldman and Warfield, [2010].

ENGEL, Pascal [2000]. « Philosophie de la connaissance ». *in* P. Engel (éd.) [2000]. *Précis de philosophie analytique*. Paris, Presses Universitaires de France.

ENGEL, Pascal [2007]. *Va savoir ! De la connaissance en général*. Paris, Hermann.

ESFELD, Michael [2009]. *Philosophie des sciences*. 2e édition. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes.

EVANS, C. Stephen [2010]. *Natural Signs and Knowledge of God : A New Look at Theistic Arguments*. Oxford, Oxford University Press.

FELDMAN, Richard and WARFIELD, Ted A. (ed.) [2010]. *Disagreement*. Oxford, Oxford University Press.

FREGE, Gottlob [1892 / 1971]. « Sens et dénotation ». *in* G. Frege [1971]. *Ecrits logiques et philosophiques*. tr. fr. C. Imbert. Paris, Le Seuil.

GARRETT, Brian [2011]. *What is this Thing Called Metaphysics ?* (2nd ed.). Oxford, Routledge.

GAUT, Berys [1998]. « The Ethical Criticism of Art ». *in* Lamarque and Olsen [2004].

GAUT, Berys [2006]. « Art and Cognition ». *in* Kieran [2006].

GEACH, Peter T. [1965]. « Assertion ». *in* P. T. Geach [1980]. *Logic Matters*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

GEACH, Peter T. [1976]. *Reason and Argument*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

GEACH, Peter T. [1977]. *The Virtues*. Cambridge, Cambridge University Press.

GENDLER, Tamar Szabó [2000]. « The Puzzle of Imaginative Resistance ». *The Journal of Philosophy*. Vol. XCVII, n° 2, 2000.

GENETTE, Gérard [1997]. *L'Œuvre de l'art*. Tome 2 : *La relation esthétique*. Paris, Le Seuil.

GETTIER, Edmund [1963 / 2005]. « Une croyance vraie et justifiée est-elle une connaissance ? ». tr. fr. J. Dutant. *in* J. Dutant et P. Engel (éd.) [2005]. *Philosophie de la connaissance*. Paris, Vrin.

GILSON, Étienne [1972]. *Peinture et réalité*. Paris, Vrin.

GLOCK, Hans-Johann [2008 / 2011]. *Qu'est-ce que la philosophie analytique ?* tr. fr. F. Nef. Paris, Gallimard.

GOLDIE, Peter [2002]. *The Emotions : A Philosophical Exploration*. Oxford, Oxford University Press.

GOLDIE, Peter and SCHELLEKENS, Elisabeth (ed.) [2007]. *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford, Clarendon Press.

GOLDIE, Peter and SCHELLEKENS, Elisabeth [2009]. *Who's Afraid of Conceptual Art ?* London, Routledge.

GOLDLOVITCH, Stan [1994 / 2008]. « Icebreakers : Environmentalism and Natural Aesthetics ». *in* Carlon and Lintott [2008].

GOLDMAN, Alan H. [1995]. *Aesthetic Value*. Boulder and Oxford, Westview Press.

GOLDMAN, alvin [1979 / 2005]. « Qu'est-ce qu'une croyance vraie justifiée ? ». tr. fr. E. Glon. *in* J. Dutant et P. Engel (éd.) [2005]. *Philosophie de la connaissance*. Paris, Vrin.

GOMBRICH, Ernst H. [1987 / 1992]. *Réflexions sur l'histoire de l'art*. tr. fr. J. Morizot et A. Capet. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.

GOODMAN, Nelson [1954 / 1984]. *Faits, fictions et prédictions*. Tr. fr. M. Abran. Paris, Éditions de Minuit.

GOODMAN, Nelson [1968 / 1990]. *Langages de l'art*. tr. fr. J. Morizot, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.

GOODMAN, Nelson [1978 / 1992]. *Manières de faire des mondes*. tr. fr. M.-D. Popelard. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.

GOODMAN, Nelson [2001]. *Esthétique et connaissance* (2e éd.). tr. fr. R. Pouivet. Combas, Éditions de l'Éclat.

GOODMAN, Nelson et ELGIN, Catherine [1990 / 2001]. *Esthétique et connaissance : pour changer de sujet*. tr. fr. R. Pouivet. Combas, Éditions de l'Éclat.

GRANGER, Gilles Gaston [1997]. « Analyse des œuvres, analyses des idées ». *in* J.-M. Vienne (dir.) [1997]. *Philosophie analytique et histoire de la philosophie*. Paris, Vrin.

GRECO, John [2000]. *Putting Skeptics in their Place*. Cambridge, Cambridge University Press.

GREENBERG, Clement [1961 / 1988]. *Art et culture : essais critiques*. tr. fr. A. Hindry. Paris, Éditions Macula.

HEIL, John [2003 / 2011]. *D'un point de vue ontologique*. tr. fr. D. Berlioz et F. Loth. Paris, Éditions d'Ithaque.

HEIL, John [2006]. « On Being Ontologically Serious ». *in* M. Esfeld (ed.) [2006]. *John Heil : Symposium on his Ontological Point of View*. Ontos Verlag.

HEINICH, Nathalie [1997]. *L'art contemporain exposé aux rejets*. Paris, Hachette.

HEPBURN, Ronald [1966 / 2004]. « Contemporary Aesthetics and the Neglect of Nature ». *in* P. Lamarque et S. H. Olsen (ed.) [2004]. *Aesthetics and the Philosophy of Art : the Analytic Tradition*. Oxford, Blackwell Publishing.

HERMEREN, Goran [1988]. « The Variety of Aesthetic Qualities ». *in* Mitias [1988].

HETTINGER, Ned [2008]. « Objectivity in Environmental Aesthetics and Protection of the Environment ». *in* Carlson and Lintott [2008].

HOOKWAY, Christopher [2008]. « Epistemic Immediacy, Doubt and Anxiety : On a Role for Affective States in Epistemic Evaluation ». *in* Brun, Doguoglu and Kuenzle [2008].

HOUELLEBECQ, Michel [2009]. *Interventions 2*. Paris, Flammarion.

HUME, David [1739 / 1995]. *Traité de la nature humaine* (Livre I). tr. fr. P. Baranger et P. Saltel. Paris, GF Flammarion.

HUME, David [1757 / 1999]. « De la règle du goût ». *in* D. Hume [1999]. *Essais et traités sur plusieurs sujets*. 1ère partie. tr. fr. M. Malherbe. Paris, Vrin.

HUEMER, Michael [2005]. *Ethical Intuitionism*. Basingstoke, Palgrave MacMillan.

HUTCHESON, Francis [1725 / 1991]. *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu*. tr. fr. A.-D. Balmès. Paris, Vrin.

INGARDEN, Roman [2011]. *Esthétique et ontologie de l'art : choix de textes 1937-1969*. tr. fr. P. Limido-Heulot. Paris, Vrin.

ISEMINGER, Gary [2004]. *The Aesthetic Function of Art*. Ithaca and London, Cornell University Press.

JAMES, William [1897 / 2005]. *La volonté de croire*. tr. fr. L. Moulin. Paris, Le Seuil / Les empêcheurs de penser en rond.

JEANGENE-VILMER, Jean-Baptiste [2011]. *L'Ethique animale*. Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?

JIMENEZ, Marc [1997]. *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris, Gallimard.

JIMENEZ, Marc [2005]. *La querelle de l'art contemporain*. Paris, Gallimard.

JORDAN, Jeff [2006]. *Pascal's Wager : Pragmatic Arguments and Belief in God*. Oxford, Oxford University Press.

JULLIEN, Caroline [2008]. *Esthétique et mathématique : une approche goodmanienne*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

KANT, Emmanuel [1790 / 1995]. *Critique de la faculté de juger*. tr. fr. A. Renaut. Paris, GF Flammarion.

KENNY, Anthony [1989]. *The Metaphysics of Mind*. Oxford, Oxford University Press.

KIERAN, Matthew (ed.) [2006]. *Contemporary Debates in Aesthetics and The Philosophy of Art*. Oxford, Blackwell Publishing.

KIM, Jaegwon [1998 / 2006]. *L'Esprit dans un monde physique*. tr. fr. F. Athané et E. Guinet. Paris, Éditions Syllepse.

KIM, Jaegwon [2005]. *Physicalism, or Something Near Enough*. Princeton and Oxford, Princeton University Press.

KIVY, Peter [2003]. *The Seventh Sense : Francis Hutcheson and Eighteenth Century British Aesthetics*. Oxford, Oxford University Press.

KNOBE, Joshua and NICHOLS, Shaun [2008]. « An Experimental Philosophy Manifesto ». *in* J. Knobe and S. Nichols (dir.) [2008]. *Experimental Philosophy*. Oxford, Oxford University Press.

KORSMEYER, Carolyn [2006]. « Terrible Beauties ». *in* Kieran [2006].

KORSMEYER, Carolyn [2011]. *Savoring Disgust : The Foul and The Fair in Aesthetics*. Oxford, Oxford University Press.

KRISTELLER, Paul Oskar [1952 / 1999]. *Le système moderne des arts*. tr. fr. B. Han. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.

KÜNNE, Wolfgang [2003 / 2009]. *Conceptions of Truth*. Oxford, Clarendon Press.

LAMARQUE, Peter [2010]. *Work and Object : Explorations in the Metaphysics of Art*. Oxford, Oxford University Press.

LAMARQUE, Peter and OLSEN Stein Haugom (ed.) [2004]. *Aesthetics and the Philosophy of Art : The Analytic Tradition*. Oxford, Blackwell Publishing.

LALANDE, André [1948]. *La Raison et les normes : essai sur le principe et sur la logique des jugements de valeur*. Paris, Hachette.

LAUDE, Jean [1966]. *Les arts de l'Afrique noire*. Paris, Librairie Générale Française.

LEMOS, Noah [2004]. *Common Sense : A Contemporary Defense*. Cambridge, Cambridge University Press.

LEVINSON, Jerrold [1998a]. *L'art, la musique et l'histoire*. tr. fr. J.-P. Cometti et R. Pouivet. Paris, Éditions de l'Eclat.

LEVINSON, Jerrold [1998b]. « Propriétés esthétiques, force évaluative et différences de sensibilité ». *Recherches sur la philosophie et le langage*. n° 20, 1998.

LEVINSON, Jerrold (ed.) [2001]. *Aesthetics and Ethics : Essays at the Intersection*. Cambridge, Cambridge University Press.

LEVINSON, Jerrold [2002]. « Hume's Standard of Taste : The Real Problem ».. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 60, N° 3, 2002.

LEVINSON, Jerrold (ed.) [2003a]. *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford, Oxford University Press.

LEVINSON, Jerrold [2003b]. « The Real Problem Sustained : Reply to Wieand ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 61, N° 4, Fall 2003.

LEVINSON, Jerrold [2005]. « Le contextualisme esthétique ». tr. fr. R. Pouivet. *in* Cometti, Morizot et Pouivet [2005].

LEVINSON, Jerrold [2006], *Contemplating Art : Essays in Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press.

LEVINSON, Jerrold [2011]. *Music, Art, and Metaphysics*. Oxford, Oxford University Press.

LORIES, Danielle (éd.) [1988]. *Philosophie analytique et esthétique*. Paris, Méridiens Klincksieck.

LOWE, Jonathan E. [2001, 2002]. « La connaissance métaphysique ». tr. fr. F. Nef. *Revue de métaphysique et de morale*. Oct.-Déc. 2002 – N° 4.

LOWE, Jonathan E. [2010]. « Ontological Dependence ». *in* E. N. Zalta (ed.). *The Stanford Encyclopedia of* Philosophy, Spring 2010 Edition.

McDOWELL, John [1983 / 2001]. « Aesthetic Value, Objectivity, and the Fabric of the World ». *in* J. McDowell [2001]. *Mind, Value, and Reality*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

McDOWELL, John [1985 / 1998]. « Valeurs et qualités secondes ». tr. fr. *in* Ogien [1998].

McGUINN, Colin [1997]. *Ethics, Evil, and Fiction*. Oxford, Oxford University Press.

McNAUGHTON, David [1988]. *Moral Vision*. Oxford, Blackwell Publishing.

MACKIE, John [1977 / 1990]. *Ethics : Inventing Right and Wrong*. London, Penguin Books, 1990.

MALHERBE, Michel [2001]. *La Philosophie empiriste de David Hume*. Paris, Vrin.

MASALA, Alberto [2006]. « Au-delà des vertus intellectuelles : l'exigence d'adéquation empirique en psychologie épistémique et morale ». *Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg*, N° 20, 2006 (*Le retour des vertus intellectuelles*).

MILL, John S. [1863 / 1998]. *L'Utilitarisme*. tr. franç. C. Audard et P. Thierry. Paris, Presses Universitaires de France.

MITIAS, Michael (ed.) [1988]. *Aesthetic Quality and Aesthetic Experience*, Amsterdam, Editions Rodopi.

MONNOYER, Jean-Maurice (éd.) [2004]. *La structure du monde : objets, propriétés, états de choses*. Paris, Vrin.

MOORE, G. E. [1903 / 1998]. *Principia Ethica*. tr. fr. M. Gouverneur et R. Ogien, Paris, Presses Universitaires de France.

MOORE, G. E. [1939 / 2005]. « Preuve qu'il y a un monde extérieur ». tr. fr. J. Dutant. *in* J. Dutant et P. Engel (éd.) [2005]. *Philosophie de la connaissance*. Paris, Vrin.

MORIZOT, Jacques et POUIVET, Roger (dir.) [2007]. *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris, Armand Colin.

MUMFORD, Stephen [1998 / 2003]. *Dispositions*. Oxford, Oxford University Press.

MURPHY, Nancey et BROWN, Warren S. [2007]. *Did My Neurons Make Me Do This ? Philosophical and Neurobiological Perspectives on Moral Responsbility and Free Wil*. Oxford, Oxford University Press.

NEF, Frédéric [2004]. *Qu'est-ce que la métaphysique ?* Paris, Folio Gallimard.

NEF, Frédéric [2006]. *Les propriétés des choses*. Paris, Vrin.

NEF, Frédéric [2009]. *Petit traité d'ontologie pour les non-philosophes (et les philosophes)*. Paris, Folio Gallimard.

NICHOLSON, Marjorie H. [1959]. *Moutain Gloom and Moutain Glory : The Development of the Aesthetics of the Infinite*. Ithaca, Cornell University Press.

NOZICK, Robert [1974 / 1988]. *Anarchie, État et utopie*. tr. fr. P.-E. Dauzat. Paris, Presses Universitaires de France.

NUSSBAUM, Martha C. [1990 / 2010]. *La connaissance de l'amour : essais sur la philosophie et la littérature*. tr. fr. S. Chavel Paris, Le Cerf.

NUSSBAUM, Martha C. [2001]. *Upheavals of Thought : The Intelligence of Emotions*. Cambridge, Cambridge University Press.

ODERBERG, David S. [2000]. *Applied Ethics : A Non-consequentialist Approach*. Oxford, Blackwell.

OGIEN, Ruwen [1999]. *Le réalisme moral*. Paris, Presses Universitaires de France.

OGIEN, Ruwen [2004]. *La panique morale*. Paris, Grasset.

PANACCIO, Claude [2000]. « Philosophie analytique et histoire de la philosophie ». *in* P. Engel (dir.) [2000]. *Précis de philosophie analytique*. Paris, Presses Universitaires de France.

PARSONS, Glenn [2008]. *Aesthetics and Nature*. London, Continuum.

PARSONS, Glenn and CARLSON, Allen [2009]. *Functional Beauty*. Oxford, Oxford University Press.

PASCAL, Blaise [1963]. *Pensées* (éd. Lafuma). Paris, Le Seuil.

PARFIT, Derek [2011]. *On What Matters* (Vol. 2). Oxford, Oxford University Press.

PETTIT, Philipp [1983 / 2004]. « The Possibility of Aesthetic Realism ». *in* Lamarque and Olsen [2004].

PLANTINGA, Alvin [1993]. *Warrant and Proper Function*. Oxford, Oxford University Press.

PLATON [2008]. *Œuvres complètes* (édition publiée sous la direction de L. Brisson). Paris, Flammarion.

POUIVET, Roger [1996]. *Esthétique et logique*. Liège, Mardaga.

POUIVET, Roger [1998]. « Réalisme et anti-réalisme dans l'attribution des propriétés esthétiques ». *Recherches sur la philosophie et le langage*, N° 20, 1998.

POUIVET [2002]. « Manières d'être ». *Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen*, n° 38-39, 2002 (*Le réalisme des universaux*).

POUIVET, Roger [2003a]. *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*. Bruxelles, La Lettre Volée.

POUIVET, Roger [2003b]. « Franck Sibley, Peter Geach et les adjectifs esthétiques ». *Revue francophone d'esthétique*, N°1, 2003.

POUIVET [2004]. « Apologie du particulier ». *in* Monnoyer [2004], p. 387-403.

POUIVET [2005]. « Review of Lamarque and Olsen, *Aesthetics and the Philosophy of Art : Introduction to the Analytic Tradition* ». *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, N° 1, 2005.

POUIVET, Roger [2006a]. *Le réalisme esthétique*. Paris, Presses Universitaires de France.

POUIVET, Roger [2006b]. « Aesthetic Virtues and The Beauty of The World ». *in* A. Sigurjonsdottir and O. P. Jonssons (eds.) [2006], *Art, Ethics, and Environment : A Free Enquiry into the Vulgarly Received Notion of Nature*. Newcastle, Cambridge Scholars Press.

POUIVET, Roger [2007b]. *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?* Paris, Vrin.

POUIVET, Roger [2007b]. « Prédicats (artistiques et esthétiques) ». *in* Morizot et Pouivet [2007].

POUIVET, Roger [2008]. *Philosophie contemporaine*. Paris, Presses Universitaires de France.

POUIVET, Roger [2010a]. *Philosophie du rock*. Paris, Presses Universitaires de France.

POUIVET, Roger [2010b]. *L'ontologie de l'œuvre d'art* (2e édition). Paris, Vrin.

PUTNAM, Hilary [1990 / 1994]. *Le réalisme à visage humain*. tr. fr. C. Tiercelin. Paris, Editions du Seuil.

RAMACHADRAN, Vilayanur [2003 / 2005]. *Le cerveau, cet artiste*. tr. fr. A.-B. Damon. Paris, Eyrolles.

REA, Michael C. [2002]. *World Without Design : The Ontological Consequences of Naturalism*. Oxford, Clarendon Press.

RECANATI, François [2008]. *Philosophie du langage (et de l'esprit)*. Paris, Gallimard.

REID, Thomas [1764 / 2000]. *An Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense* (ed. by D. Brookes). Edinburgh, Edinburgh University Press.

REID, Thomas [1785 / 2002]. *Essays on the Intellectual Powers of Man* (ed. by D. Brookes). University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.

RÉHAULT, Sébastien [2007]. « Réalisme esthétique ». *in* Morizot et Pouivet [2007].

RÉHAULT, Sébastien [2008], « Aesthetic Properties in a Physical World », *in* D. Lukasiewicz and R. Pouivet (ed.) [2009]. *Scientific Knowledge and Common Knowledge*. Bydgoszcz, Publishing House Epigram and University of Kazimierz Wielki Press.

RÉHAULT, Sébastien [2009]. « Réalisme esthétique, éthique et environnement ». *Klesis – Revue philosophique*, N° 13 – Novembre 2009 : *Actualité de la philosophie analytique (2)*.

RÉHAULT, Sébastien [2010]. « Raisons pratiques de croire en esthétique ». *Igitur*, Mars 2010 – Vol. 2, N° 3.

ROBINSON, Jenefer [2005]. *Deeper than Reason : Emotion and its Role in Literature, Music and Art*. Oxford, Oxford University Press.

ROCHLITZ, Rainer [1998]. *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*. Paris, Gallimard.

ROLSTON, Holmes, III [1993]. « La valeur dans la nature et la nature de la valeur ». *in* Alfeissa [2007].

ROLSTON, Holmes, III [2002]. « From Beauty to Duty : Aesthetics of Nature and Environmental Ethics ». *in* Carlson & Lintott [2008].

ROQUE, Georges [2003]. *Qu'est-ce que l'art abstrait ?* Paris, Gallimard.

ROSS, W. D. [1930 / 2002]. *The Right and The Good*. Oxford, Clarendon Press.

RUSSELL, Bertrand [1912 / 1989]. *Problèmes de philosophie*. tr. fr. F. Rivenc. Paris, Payot.

RUSSELL, Bertrand [1917 / 1994]. *Mysticism and Logic*. London, Routldege.

RYLE, Gilbert [1949 / 2005]. *La notion d'esprit*. tr. franç. S. Stern-Gillet. Paris, Payot.

SAITO, Yuriko [2007]. *Everyday Aesthetics*. Oxford, Oxford University Press.

SCHAEFFER, Jean-Marie [1992]. *L'art de l'âge moderne : L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris, Gallimard.

SCHAEFFER, Jean-Marie [1996]. *Les célibataires de l'art*. Paris, Gallimard.

SHAFER-LANDAU, Russ [2003]. *Moral Realism*. Oxford, Clarendon Press.

SCHEFFLER, Israel [1991]. *In Praise of the Cognitive Emotions*. New York and London, Routledge.

SCHELLEKENS, Elisabeth [2007]. *Aesthetics and Morality*. London and New York, Continuum.

SCHELLEKENS, Elisabeth [2008]. « Three Debates in Meta-Aesthetics ». *in* Stock and Thomson-Jones, 2008.

SCHMITT, Yann [2010]. *L'Ontologie réaliste du théisme*. Thèse de doctorat (EHESS et ICP).

SCRUTON, Roger [1974]. *Art and Imagination : A Study in the Philosophy of Mind*. London, Methuen & Co.

SCRUTON, Roger [2009]. *Beauty*, Oxford, Oxford University Press.

SELLARS, Wilfrid [1962 / 2002]. « La philosophie et l'image scientifique du monde ». tr. fr. Y. Bouchard et D. Boucher. *in* D. Fisette et P. Poirier (éd.) [2002]. *Philosophie de l'esprit* (Vol. 1: *Psychologie du sens commun et sciences de l'esprit*). Paris, Vrin.

SIBLEY, Frank [1959 / 1988]. « Les concepts esthétiques ». *The Phiosophical Review*, Vol. LXVIII, 1959. tr. fr. D. Lories. *in* Lories [1988].

SIBLEY, Frank [2001]. *Approach to Aesthetics : Collected Papers on Philosophical Aesthetics* (ed. by J. Benson, B. Redfern and J. Roxbee Cox). Oxford, Oxford University Press.

SINGER, Peter [1993 / 1997]. *Questions d'éthique pratique*. tr. fr. M. Marcuzzi, Paris, Bayard.

SINNOT-ARMSTRONG, Walter [2008]. « Abstract + Concrete = Paradox ». *in* J. Knobe and S. Nichols (ed.) [2008]. *Experimental Philosophy*. Oxford, Oxford University Press, p. 209-230.

SMITH, Barry and SIMON, Jonathan [2007]. « Truthmakers Explanations ». *in* J.-M. Monnoyer (ed.) [2007]. *Metaphysics and Truthmakers*. Ontos Verlag.

SOLOMON, Robert [2003]. *Not Passion's Slave : Emotions and Choice*, Oxford, Oxford University Press.

STECKER, Robert [2005]. *Aesthetics and the Philosophy of Art*. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.

STÉPHAN, Lucien [1988]. « La sculpture africaine : essai d'esthétique comparée ». *in* J. Kerchache, J.-L. Paudrat et L. Stéphan [1988]. *L'Art africain*. Paris, Éditions Mazenod.

STOCK, Kathleen and THOMPSON-JONES, Katherine (ed.) [2007]. *New Waves in Aesthetics*. Basingstoke, Palgrave MacMillan.

STOLNITZ, Jerome [1960 / 1988]. « L'attitude esthétique ». tr. fr. D. Lories. *in* Lories [1988].

STOLNITZ, Jerome [1992 / 2004]. « On the Cognitive Triviality of Art ». *in* Lamarque and Olson [2004].

STRAWSON, Peter F. [1959 / 1973]. *Les individus : essai de métaphysique descriptive*. tr. fr. A. Shalom et P. Drong,.Paris, Le Seuil.

SWINBURNE, Richard [2005]. *Faith and Reason*. 2nd Edition. Oxford, Oxford University Press.

SWOYER, Chris and ORILIA, Francesco [2011]. « Properties ». *in* Edward N. Zalta (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2011 Edition.

TALON-HUGON, Carole [1998]. « Hume, *De la norme du goût* : la voie moyenne de l'expertise ». *Recherches sur la philosophie et le langage*, n° 20, 1998.

TAPPOLET, Christine [1992]. « Le programme quasi-réaliste et le réalisme moral ». *Studia Philosophica*, N° 51 , 1992.

TAPPOLET, Christine [1999]. « Une épistémologie pour le réalisme axiologique ». *in* Ogien [1999].

TAPPOLET, Christine [2000]. *Émotions et valeurs*. Paris, Presses Universitaires de France.

TAVINOR, Grant [2009]. *The Art of Videogames*. Malden and Oxford, Wiley-Blackwell.

TIERCELIN, Claudine [2005]. *Le doute en question*. Paris-Tel-Aviv, L'Éclat.

TIERCELIN, Claudine [2011]. *Le ciment des choses*. Paris, Éditions d'Ithaque.

TODD, Cain Samuel [2004)]. « Quasi-Realism, Acquaintance, and the Normative Claims of Aesthetic Judgment ». *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44, n° 3, July 2004.

TOLSTOÏ, Léon [1898 / 2009]. *Qu'est-ce que l'art ?* tr. fr. T. de Wizewa. Paris, Presses Universitaires de France.

VAN INWAGEN, Peter [1996 / 2010]. « Il est mauvais, partout, toujours et pour quiconque, de croire quoi que ce soit sur la base d'une évidence insuffisante ». tr. fr. R. Pouivet. *in* C. Michon et R. Pouivet (éd.) [2010]. *Philosophie de la religion: approches contemporaines*. Paris, Vrin.

VAN INWAGEN, Peter [2006 / 2010]. « Dieu est-il une hypothèse non nécessaire ? ». tr. fr. S. Réhault. *Klesis – Revue Philosophique*, N° 17, 2010 (*Philosophie analytique de la religion*).

VAN INWAGEN, Peter [2010]. « We're Right. They're Wrong ». *in* Feldman and Warfield [2010].

VARZI, Achille C. [2005 / 2010]. *Ontologie*. tr. fr. J.-M. Monnoyer. Paris, Éditions d'Ithaque.

VOGEL, Susan M. [1997 / 1999]. *L'art baoulé : du visible à l'invisible*. tr. fr. M. Defontaine. Paris, Adam Biro.

VOLTAIRE [1734 / 1964]. « Sur les *Pensées* de M. Pascal » (25e Lettre). *in* Voltaire, *Lettres philosophiques*. Editions Garnier Frères.

WAINWRIGHT, William J. [1995]. *Reason and the Heart : A Prolegomenon to a Critique of Passional Reason*. Ithaca and London, Cornell University Press.

WALTON, Kendall L. [1970 / 1992]. « Catégories de l'art ». tr. fr. C. Hary-Schaeffer. *in* Genette [1992].

WHITE, Lynn [1967 / 1994]. « Les racines historiques de notre crise écologique ». tr. fr. J. Morizot. *in* J.-Y. Goffi [1994]. *Le philosophe et ses animaux*. Nîmes, Jacqueline Chambon.

WIEAND, Jeffrey S. [2003]. « Hume's Real Problem ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 61, N° 4, Fall 2003.

WILDE, Oscar [1889 / 2007]. *Le déclin du mensonge*. tr. fr. H. Rebell. Paris, Éditions Allia.

WILLIAMS, Bernard [1973]. *Problems of the Self*. Cambridge, Cambridge University Press.

WILLIAMS, Bernard [1985 / 1990]. *L'Éthique et les limites de la philosophie*. tr. fr. A.-M. Lescourret. Paris, Gallimard.

WILLIAMS, Bernard [1994]. *La fortune morale*. tr. fr. J. Lelaidier. Paris, Presses Universitaires de France.

WILLIAMS, Donald C. [1953 / 2007]. « Des éléments de l'être ». tr. fr. F. Nef. *in* E. Garcia et F. Nef (éd.) [2007]. *Métaphysique contemporaine*. Paris, Vrin.

WILLIAMSON, Timothy [2007]. *The Philosophy of Philosophy*. Oxford, Blackwell Publishing.

WITTGENSTEIN, Ludwig [1953 / 2004]. *Recherches philosophiques*. tr. fr. F. Dastur, M. Elie, J.-L. Gautero, D. Janicaud et E. Rigal. Paris, Gallimard.

WITTGENSTEIN, Ludwig [1966 /1971]. *Leçons et conversations*. tr. fr. J. Fauve. Paris, Gallimard.

WITTGENSTEIN, Ludwig [1969 / 2006]. *De la certitude*. tr. Fr. D. Moyal-Sharrock. Paris, Gallimard.

WYNN, Mark R. [1999]. *God and Goodness : A Natural Theological Perspective*. Oxford, Routledge.

WYNN, Mark R. [2005]. *Emotional Experience and Religious Understanding*. Cambridge, Cambridge University Press.

ZANGWILL, Nick [2001]. *The Metaphysics of Beauty*. Ithaca and London, Cornell University Press.

ZANGWILL, Nick [2003]. « Aesthetic Realism ». *in* Levinson [2003].

ZANGWILL, Nick [2007]. *Aesthetic Creation*. Oxford, Oxford University Press.

ZANGWILL, Nick [2010]. « Aesthetic Judgment ». *in* Edward N. Zalta (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2010 Edition.

ZEIMBEKIS, John [2006]. *Qu'est-ce qu'un jugement esthétique ?* Paris, Vrin.

ZEMACH, Eddy M. [1997 / 2005]. *La beauté réelle : une défense du réalisme esthétique*. tr. fr. S. Réhault. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.