

LES ARTS ET LES IMAGES

*DIALOGUES AVEC
DOMINIC McIVER LOPES*

Laure Blanc-Benon (dir.)
& Dominic McIver Lopes

Important :

les déclinaisons numériques de cet ouvrage ne contiennent pas les illustrations.

ISBN : 979-10-231-3673-9

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES



PHILOSOPHIES

Les Arts et les Images se veut une introduction aux principaux terrains d'investigation de Dominic Melver Lopes, philosophe canadien contemporain, figure incontournable de l'esthétique et de la philosophie de l'art en langue anglaise au cours des vingt dernières années. Il ouvre une réflexion sur les méthodes employées en esthétique et philosophie de l'art aujourd'hui, qu'on soit un philosophe dit « analytique » ou bien « continental », Lopes cherchant à penser le lien entre les deux traditions.

À travers leur textes respectifs, Laure Blanc-Benon, Jacques Morizot et Frédéric Pouillaude instaurent un dialogue avec Dominic Melver Lopes, sur plusieurs de ses livres : *Understanding Pictures* (1996), ouvrage de référence sur la question philosophique des images et de la représentation ; *Beyond Art* (2014), livre qui traite de la question classique au XX^e siècle de la définition de l'art, et *Four Arts of Photography* (2016) dans lequel Dominic Lopes met en avant une nouvelle philosophie de la photographie. À ce dialogue s'ajoutent quatre textes de Lopes inédits en français, portant sur la méthode de l'esthétique et de la philosophie de l'art et également sur la question de la beauté et de la valeur esthétique.

Dominic Melver Lopes est professeur au département de philosophie de l'université de Colombie Britannique (UBC). Depuis *Understanding Pictures* (1996), ouvrage mondialement reconnu, les travaux de Dominic Melver Lopes portent principalement sur l'esthétique et notamment sur la valeur esthétique et épistémique des images ; les nouvelles formes d'art ; les théories de l'art ; ou l'image photographique.

Laure Blanc-Benon est maîtresse de conférences en philosophie à Sorbonne Université et membre du Centre Victor Basch. Elle est l'auteure du livre *La Question du réalisme en peinture* (Vrin).

Sorbonne Université Presses
www.sup.sorbonne-universite.fr

Contenu de ce document :
Jacques Morizot · Beyond art : Libérer l'art de son concept

LES ARTS ET LES IMAGES



PHILOSOPHIES

Collection fondée et dirigée par Marwan Rashed

Malebranche. Mathématiques et philosophie
Claire Schwartz

Le Monde en projets. Une lecture de la théorie des symboles de Nelson Goodman
Alexis Anne-Braun

La Jeune Fille et la Sphère. Études sur Empédocle
Marwan Rashed

LES ARTS ET LES IMAGES

*DIALOGUES AVEC
DOMINIC MCIVER LOPES*

Laure Blanc-Benon (dir.)

Ouvrage publié avec le concours
de l'EA 3552, « Métaphysiques : histoires, transformations, actualité »
et de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

Sorbonne Université Presses est un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2019, 2023
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0615-2

Composition : 3d2s/Emmanuel Marc DUBOIS (Paris/Issigeac)

SUP
Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris
tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

PREMIÈRE PARTIE

Art et philosophie des images

BEYOND ART:
LIBÉRER L'ART DE SON CONCEPT

Jacques Morizot

Je dédie ce texte à la mémoire de Jean-Pierre Cometti, disparu en début d'année 2016, qui se sentait en profonde affinité avec l'orientation du livre et partageait le même type de réserves.

Entre *Understanding Pictures* et *Beyond Art*, il s'est passé dix-huit ans, période longue et extrêmement productive, fertile en articles sur toute une variété de sujets relevant de l'esthétique et de l'épistémologie générale. Ils annoncent de futurs développements, sans les incarner encore tout à fait. Certes, dans l'intervalle, on trouve deux ouvrages qui sont bien loin d'être négligeables : *Sight and Sensibility* (2005) se présente comme une sorte d'appendice ou de prolongement de *Understanding Pictures*, avec un chapitre magnifique sur la notion de dépicition, totalement retravaillée dans une perspective bidimensionnelle, à partir des analyses classiques de Wollheim qui deviennent un cas particulier d'une analyse plus générale de *voir-dans*. « L'énigme de la mimesis » ouvre sur une énigme parallèle concernant l'expression picturale et débouche sur des interrogations relatives aux modalités de l'évaluation esthétique. En sympathie avec l'épistémologie des vertus, Lopes développe une analyse de « savoir-dans » les images qui refuse de dissocier les aspects cognitifs des aspects esthétiques et enracine toute la capacité d'améliorer nos compétences dans la richesse du tissu visuel. Par ailleurs, *A Philosophy of Computer Art* (2010) aborde la question des nouvelles technologies appliquées aux arts, et en particulier l'invention d'une forme d'art inédite

qui s'appuie sur les ressources de la simulation et de l'interactivité. L'auteur se démarque des attitudes de fascination envers le numérique pour penser le destin de la création et de la critique dans ce nouveau contexte. Mais, quel que soit l'intérêt intrinsèque qui ressort de ces analyses, elles se présentent plutôt comme des compléments substantiels du livre initial que comme une étape conceptuelle nouvelle.

52

Il me semble au contraire que *Beyond Art* représente un nouveau pas plus ambitieux et à certains égards plus radical, puisqu'il prend pour objet d'examen le concept d'art lui-même et qu'il se concentre sur des enjeux d'ordre métaesthétique. C'est pourquoi il ne me semble pas exagéré de considérer que ce livre est sans doute le plus important publié sur le sujet depuis *Definitions of Art* de Stephen Davies en 1991. L'ouvrage de Davies s'inscrivait dans l'émergence des théories dites institutionnelles qui ont représenté la principale alternative à la crise de la définition issue des théoriciens post-wittgensteiniens. Bien qu'il ne dissimule pas ses penchants personnels, son projet était de réaliser une carte conceptuelle permettant de faire ressortir les enjeux, d'où le choix de mettre au centre de l'examen la distinction entre deux approches de la définition de l'art, l'une fonctionnelle et l'autre procédurale. La première a une portée substantielle – quelque chose est une œuvre d'art si elle possède des propriétés constitutives fortes – ; la seconde a une portée classificatoire – quelque chose est une œuvre d'art si elle résulte d'une pratique artistique recevable. Si l'on opte pour la première, l'art a une essence, dans le second cas il a un statut. La place prise par la seconde option a produit un effet considérable en favorisant une représentation beaucoup plus morcelée et plus mobile des identités disciplinaires. Pour s'en convaincre, il convient cependant de se replacer dans une perspective plus générale qui relève d'une histoire de la culture, au sens où elle déborde largement du domaine des arts et trouve aisément des correspondances dans l'univers des sciences et d'autres institutions. Je vais donc commencer par un bref détour pour aborder l'ouvrage de Lopes avec cet arrière-plan enrichi.

Dans chaque secteur de la connaissance, on assiste en effet depuis un bon siècle à deux tendances qui sont tantôt rivales, tantôt complices. Dans le cas de la science où le phénomène a été le plus étudié, celui-ci

prend la forme de deux hypothèses épistémologiques qui soulignent des traits antinomiques quant à l'évolution des connaissances : d'une part une tendance vers une spécialisation sans cesse croissante qui a pour résultat qu'une discipline se subdivise en sous-espèces organisées autour d'objets de plus en plus restreints ; d'autre part une volonté de généraliser au maximum tout résultat qu'on a obtenu, avec pour corollaire la recherche obstinée d'une description plus basique ou plus fondamentale. Comme l'a écrit Jerry Fodor en 1974, « la prolifération des disciplines particulières est un phénomène au moins aussi caractéristique du développement de la science que leur réduction à la physique¹ ». Loin d'être un caprice d'épistémologue, l'accent mis sur la diversité est profondément ancré dans notre appréhension du monde, et ceci parce que des phénomènes identiques dans leur base ne partagent jamais la totalité des traits physiques qui les constituent et qu'il est donc indispensable de prendre au sérieux ce qui les différencie ; ce sont en définitive les inévitables exceptions qui se révèlent les plus instructives.

Or, lorsqu'il est question d'art, il semble difficile de nier qu'on observe des manifestations comparables. L'apparition continue de nouveaux mouvements, styles, media, paradigmes esthétiques, etc. ne cesse de modifier le paysage de la création culturelle, au point de l'émietter. Or elle ne va jamais non plus sans la volonté de soumettre cette pluralité d'expressions à un schéma capable d'en unifier le concept ou au moins d'en transcender les différences. En esthétique, c'est la question de la définition qui a joué ce rôle, et particulièrement dans la seconde moitié du xx^e siècle. Noël Carroll a fait remarquer dans « Identifying Art » en 1993 que l'émergence de chaque grande théorie esthétique se trouve corrélée à la prise en compte d'une forme artistique nouvelle (par exemple le néo-impressionnisme chez Bell ou Collingwood, la danse avec Langer,

1 Jerry Fodor, « Special Sciences: or The Disunity of Science as a Working Hypothesis », *Synthese*, n° 28, 1974, qui constituait une riposte à un article de Paul Oppenheim et Hilary Putnam intitulé « The Unity of Science as a Working Hypothesis », *Minnesota Studies in the philosophy of Science*, 1958, n° 2, p. 3-36.

etc.)². C'est d'ailleurs pour se distancier de ce type de conséquence qu'il a proposé un modèle plus faible, d'orientation génétique et narrative, basé sur la simple identification (une œuvre est ce qui s'inscrit dans la lignée d'une œuvre). Mais nul n'a exprimé l'exigence réductrice de la théorie de façon aussi abrupte et, je dirais, naïve que Danto lorsqu'il écrit que « selon [lui], une philosophie de l'art méritant son nom doit être élaborée à un niveau d'abstraction tel qu'on ne peut en déduire la forme d'aucun style d'art spécifique » et qu'il ajoute que : « s'il s'agit d'une bonne théorie, l'histoire ne saurait l'invalider ; dans le cas contraire, il ne s'agira pas de philosophie de l'art, mais de critique d'art³ ».

54

Il est difficile de nier qu'une définition historique de l'art (comme celle que défend Levinson) ou qu'une approche institutionnelle (pour laquelle plaide Dickie) possèdent un plus haut degré de généralité que les théories fonctionnalistes classiques (dont Beardsley reste le modèle), en ce qu'elles n'ont pas à se préoccuper de faire le tri entre des œuvres à vocation esthétique et d'autres formes de création pour lesquelles il s'agirait d'une question contingente, sinon superflue. Mais ce qui fait le succès, provisoire mais non contestable, de ces deux stratégies est aussi ce qui les engage dans une impasse inévitable. En tout cas, on débouche très vite sur une situation qu'on peut trouver fort désagréable puisque la nécessité d'intégrer chaque nouvelle innovation artistique aboutit inévitablement à appauvrir ce qu'on retient de chacune. Nous sommes donc pris dans une fuite en avant, à la recherche d'une catégorie d'extension toujours plus large mais en contrepartie moins instructive. En simplifiant au maximum, sans pour autant caricaturer, nous faisons face à un dilemme entre :

– une théorie capable d'avancer de tout absorber et dont le contenu est de moins en moins intéressant à mesure qu'elle réussit davantage ;

2 Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge, CUP, 2001, p. 83. Sur la stratégie de l'identification, on peut consulter toute la seconde partie de l'ouvrage.

3 Arthur Danto, *Après la fin de l'art* [*Beyond the Brillo Box: the Visual Arts in Post-Historical Perspective*], trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 305.

– une abondance de théories locales dont chacune est en elle-même très instructive mais qui restent incommensurables entre elles.

C'est en cela que le livre de Dominic Lopes ouvre des perspectives fécondes car son ambition est d'échapper au sortilège de la définition de l'art qui enferme la réflexion esthétique dans des voies sans issue, tout en la détournant de ses enjeux réels. L'idée directrice est qu'il convient d'abandonner toute théorie générale de l'art dont l'idéal serait l'équivalent ambigu de la recherche d'une équation ultime dont tout découlerait ou une sorte de pseudo-structure agrégative, au profit d'analyses plus locales et ainsi moins tributaires des formes d'essentialisme qui abondent dans tous les secteurs de la modernité.

Tout au long du livre, Lopes utilise une formulation très vivante mais difficile à rendre en français, en raison de son caractère idiomatique ou métaphorique : la « *buck passing theory of art* » doit remplacer la « *buck stopping theory of art* ». Avec un brin de malice, on pourrait proposer quelque chose comme : une théorie qui laisse passer le mérinos contre une théorie qui le stoppe ou le bloque (en jouant sur l'écho assez lointain du bouc émissaire) mais je ne suis pas sûr que ceci éclairerait vraiment les choses pour la compréhension du contenu⁴. La signification est claire : il ne faut plus focaliser l'attention sur le monstre protéiforme de l'art, mais s'en désintéresser pour reprendre contact avec les questions qui naissent de chaque contexte de création⁵. Ce serait en effet une erreur de croire qu'il est possible de poser indifféremment les mêmes questions à n'importe quel niveau. Il semble en particulier raisonnable de considérer que les questions d'ontologie pure doivent être abordées au niveau le plus

- 4 Je remercie Dominic Lopes de m'avoir expliqué les origines de cette expression qui appartient au vocabulaire des joueurs de poker dans l'Ouest américain ; on plante un couteau dont le manche est en corne de cerf pour indiquer qu'on prend l'initiative en donnant un coup d'arrêt et qu'on assume donc logiquement ce qui en découle ; l'alternative est de laisser passer, c'est-à-dire de remettre la responsabilité à quelqu'un d'autre (tel des expressions comme : renvoyer la balle, faire porter le chapeau, etc.).
- 5 Un article prémonitoire à cet égard est « *The Dreariness of Aesthetics* » de John Passmore, repris dans le recueil de William R. Elton, *Aesthetics and Language*, Oxford, Blackwell, 1954.

général, là où il n'est pas nécessaire qu'une œuvre soit de tel ou tel type pour être reconnue comme de l'art, alors que les questions qui émergent au plus proche des pratiques ont toute chance d'être d'orientation plus pragmatique ou plus génétique.

Trois options sont possibles :

- 56 (1) « *une* théorie de l'art » qui correspond à la position essentialiste au sens ordinaire et qui s'en tient à la question unidimensionnelle : qu'est-ce que l'art ? ou plus précisément, quel concept d'œuvre est requis pour subsumer tout ce qui entre dans le monde de l'art ? La logique de cette conception repose sur l'espoir de découvrir un cadre de coordonnées qui s'impose, de façon naturelle ou plus artificielle, à des situations qui se ressemblent de moins en moins à leur niveau phénoménal et qui ne permettent d'ailleurs pas de trancher entre des intuitions parfois incompatibles. Certes l'art est loin d'en avoir le monopole mais on peut penser que c'est en relation à lui que la quête désespérée d'une essence se révèle la plus urgente et la plus frustrante – sauf si l'on décide de s'adosser à une métaphysique du Beau, ce qui transforme sensiblement les conditions mêmes du problème, comme on le voit avec l'idéalisme allemand.
- (2) « *une* théorie *des* arts » qui offre une version davantage pluralisée bien qu'elle reste d'esprit unitaire : quelles sont les propriétés qui sont partagées (et/ou partageables) par diverses activités et produits artistiques, et par conséquent par les interprétations qu'on en donne, dans un projet théorique qui prend une dimension transversale ? Ce qui peut plaider en faveur de cette solution est l'intuition spontanée que les différents arts ne sont pas aussi hétérogènes que certaines descriptions semblent l'indiquer, bien qu'une présentation unifiée de tous les arts ne soit jamais assurée d'avance. Il est d'ailleurs souvent aisé de transposer certaines analyses et commentaires d'un domaine à l'autre. C'est même ce qui a fait la réussite de la conceptualisation symbolique ou de la signification esthétique qui sont indépendantes de toute forme d'art et peuvent trouver des correspondants dans d'autres secteurs ou dans la nature. Cela débouche sur une mosaïque

qui fragmente l'image, mais pas pour autant dans un labyrinthe ou un « chaosmos », selon une formulation chère à Deleuze.

(3) enfin « *les théories des arts* », c'est-à-dire une vocation d'emblée pluraliste qui assume que la recherche d'un cadre unifié relève d'une d'illusion (d'ailleurs toujours renaissante) puisque seuls les modes d'identité spécifiques à chaque secteur sont pertinents. Le coût méthodologique que cela comporte est l'engagement à satisfaire une double contrainte. La première est celle de l'informativité, en prenant au sérieux les données empiriques et historiques disponibles, en particulier celles liées au médium et au contexte ; aucun argument spéculatif n'est en mesure de justifier les choix théoriques mis en œuvre sans être validé par une source effective. La seconde est une contrainte de viabilité qui prend soin de démarquer les œuvres des rivaux impurs qui pourraient être considérés comme telles, par exemple la chope de bière décorée et détournée de son usage que j'utilise sur mon bureau pour ranger mes crayons. Certaines œuvres parmi les plus célèbres du xx^e siècle (comme *Boîte Brillo* de Warhol) se présentent comme indiscernables sur le plan perceptif d'objets communs et elles obligent à réfléchir sur la nature de la frontière qui les en sépare. Or ce sont précisément ces *cas difficiles* qui ont alimenté les querelles des théoriciens et encouragé l'adoption de stratégies révisionnistes. On ne peut ni les écarter d'un revers de la main (sauf par une décision arbitraire qui retournerait à la forme la moins recevable de restrictionnisme) ni les accepter de façon trop libérale (c'est-à-dire en l'absence d'une raison de les accepter) sans être entraîné sur une *pente glissante* où il deviendrait impossible de rien jeter. La seule attitude convaincante consiste à articuler un point de vue génétique et une dimension normative, en d'autres termes à faire converger les enseignements tirés de la pratique et ceux de l'analyse conceptuelle.

Il n'est pas possible de faire en quelques pages un tour complet du contenu d'un ouvrage aussi dense et riche de perspectives que *Beyond Art*, même du simple point de vue méthodologique. Étant donné que Lopes revendique pour sa théorie du « laisser-passer » le statut de « théorie

minimale », selon la terminologie de Wollheim⁶, il convient néanmoins de relever quelques points remarquables qui engagent la signification de l'entreprise. La structure du livre est simple et parfaitement claire : elle articule une partie critique, destinée à affaiblir les raisons qu'on a de mettre en avant le concept d'art, à une partie constructive qui propose une alternative au modèle qui a été dominant de la définition globale. Son orientation n'a rien de polémique et l'objectif est de contribuer à une approche susceptible de fournir une base plus saine ou plus consensuelle.

Parmi une multitude de points qui mériteraient de retenir l'attention, je vais m'en tenir à trois aspects décisifs pour la compréhension de ce que peuvent être le projet esthétique et les tâches qui en sont solidaires aujourd'hui, dans une situation notoirement confuse⁷.

58

I. Le premier versant de l'analyse porte sur les raisons d'adhérer à une théorie de l'art non soucieuse de la localisation. Pour contrer le prestige attaché au *concept d'art* au sein de la modernité, Lopes mobilise deux arguments très différents, l'un de nature historique et l'autre de type conceptuel.

L'argument historique prend pour point de départ l'idée que s'est progressivement mis en place en Occident un *système* unificateur qui regroupe les arts principaux en soulignant ce qu'ils ont en commun et en les opposant à d'autres activités. Son énonciation classique figure dans le traité publié par l'abbé Batteux en 1746, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*⁸, à savoir « l'imitation de la belle nature ». Dans

-
- 6 C'est à Wollheim que l'on doit le terme de « minimalisme » qui s'est imposé pour désigner un courant artistique des années 1960 (*Arts Magazine*, janvier 1965). En réalité, l'article ne porte pas du tout sur Judd ou Morris mais sur Duchamp et son pari d'un « contenu d'art minimal ». Lopes ne fait pas allusion ici à ce point mais il fait référence aux premiers paragraphes de *L'Art et ses objets*, où Wollheim part d'une stratégie disjonctive (l'art c'est ce qui est ou ceci, ou cela, ou etc.).
 - 7 J'utilise ici par commodité le terme « esthétique », même si dans de nombreux contextes je suis persuadé qu'il est nécessaire de faire une distinction entre l'esthétique et la philosophie de l'art (voir par exemple Bence Nanay, *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford, OUP, 2016).
 - 8 Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989 ; il existe également une édition anglaise, *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*, trad. J. O. Young, Oxford, OUP, 2015, ce qui témoigne de la place singulière de ce livre longtemps oublié.

une série d'articles érudits publiés en 1951 et 1952, l'historien viennois Kristeller en a fait une sorte de lieu commun esthétique obligé⁹. La solidité de cette position a été à son tour contestée par James Porter en 2009¹⁰ : il y voit une sorte de reconstruction historique et doute que la codification ait eu un effet véritable sur l'émergence de l'esthétique. On ne peut que reconnaître la pertinence des critiques de Porter à l'encontre de l'autonomie esthétique ; mais la référence à ce qu'il y a de plus dogmatique dans la pensée de Greenberg ne manque pas de soulever quelques réserves. Ceci étant, le point crucial pour Lopes est dans les débats plus récents qui ont fait des cas difficiles le point de cristallisation des théories unifiées de l'art (ainsi la suggestion de Weitz de faire de l'art un concept ouvert ou la manière de traiter les doubles chez Danto). Une théorie qui revient à la réalité des arts n'a plus de raison d'éprouver de telles crispations devant ce type de cas.

L'autre argument porte sur le « mythe de la valeur artistique », c'est-à-dire l'idée qu'il convient de faire droit en art à une valeur artistique distincte de la valeur esthétique. Il ne s'agit pas chez Lopes de dire qu'il n'y a aucun sens à parler de valeur artistique. Cependant, il souligne que la distinction entre la valeur esthétique et la valeur artistique ne prend un sens effectif que si quelque chose n'a pas seulement une valeur *dans* l'art, mais aussi une valeur *en tant qu'*art. Si l'on ne distingue pas les deux, il est trivialement vrai de dire qu'une œuvre vaut pour ses implications politiques, ses contenus théologiques ou ses engagements éthiques ; Tolstoï, Gaut ou même Dewey apportent facilement de l'eau à ce moulin, mais ils ne permettraient pas de justifier que sa valeur est relative à sa nature d'œuvre d'art. Les deux tentatives de fonder la valeur artistique sur l'idée de catégorie (Walton) ou sur celle de réalisation artistique (par exemple à travers la thématisation chez Wollheim) se heurtent par ailleurs à l'obstacle qu'on ne fait jamais de l'art en tant qu'activité *sui generis* et autonome. La valeur artistique ne peut donc

9 Paul O. Kristeller, *Le Système moderne des arts. Étude d'histoire de l'esthétique*, trad. Béatrice Han, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.

10 James I. Porter, « Is Art Modern? Kristeller's "Modern System of the Arts" Reconsidered », *British Journal of Aesthetics*, vol. 49, n° 1, 2009.

être envisagée qu'en étant adossée à la valeur esthétique, autrement dit en la combinant à une théorie qui identifie la valeur artistique à celle d'un des arts.

60

II. La partie la plus importante, celle qui engage la thèse positive du livre, explique que les arts sont des « *appreciative kinds* », autrement dit des espèces d'activités vouées à l'appréciation et dont l'existence suppose que des hommes y trouvent une dose suffisante de satisfaction, comme Beardsley l'a inlassablement défendu. Comme l'écrit aussi Zangwill, la bonne question pour commencer n'est pas de se demander ce qu'est l'art mais ce qui nous pousse à en faire ou à en jouir. En effet, les arts sont le résultat d'initiatives spécifiques enracinées chaque fois dans une histoire singulière et originale. Et s'ils ont durablement survécu c'est qu'ils ont été filtrés par un processus de sélection qui a valorisé certaines sortes d'activités au détriment d'autres, en leur reconnaissant quelque chose de significatif et de fécond et en les détachant ainsi de leur domaine d'origine (comme la décoration ou le rituel). C'est pourquoi la virtuosité d'un pianiste qui peut passer de prime abord pour un exercice de pure vanité à l'intention du spectateur est en réalité une contrainte digitale efficace mise au service de l'interprétation et donc de l'identité de l'œuvre exécutée.

Une des thèses sous-jacentes du livre soutient que, de même que les images sont à titre essentiel des dispositifs qui permettent de stocker commodément de l'information, voire de procurer des sortes de « prothèses visuelles » (selon une expression d'*Understanding Pictures*), les arts sont des institutions dont la finalité sociale est de promouvoir la communication esthétique. Cette thèse rejoint les préoccupations de Novitz ou Iseminger ainsi que celles des anthropologues mais elle se veut plus exigeante qu'une théorie à caractère strictement procédural.

Concrètement l'analyse de Lopes se développe sur deux plans fondamentaux qui sont aussi complémentaires :

(a) Le premier est la place centrale qu'il convient de reconnaître à la notion de *medium*. Loin de n'être qu'un simple intermédiaire technique substituable à un autre sans altération ni perte, il fonctionne comme un répertoire de ressources investi dans un programme de création. Le *medium* est inséparable de l'attention aux pratiques et aux méthodes, et

en particulier à l'inventivité dont on sait faire preuve pour surmonter les obstacles qui se présentent. C'est pourquoi il marque souvent la frontière entre l'activité routinière ou conformiste du bricoleur et l'exploration de possibles qui renouvellent l'intelligence d'un secteur. On pense simplement aux natures mortes cubistes où la restriction drastique du sujet est aussi ce qui permet d'envisager une foule de variations et d'alternatives.

Mais il ne suffit pas de dire que le medium est plus qu'un moyen ou qu'une somme de moyens. Pour s'assurer que le processus garantit la pertinence due à chaque membre, Lopes s'appuie sur la théorie de la normativité proposée par Judith J. Thomson. L'idée est qu'une espèce se qualifie comme « appréciative » si l'on peut déterminer quelles sont les conditions pour qu'un item quelconque soit un bon exemple de l'espèce considérée. Inutile d'entrer dans le détail de la machinerie conceptuelle utilisée ; le résultat peut être résumé par une gradation : fixer la norme qui fait un bon x , être le produit d'une bonne modification pour un x , être bon en tant que x^* pour un x (qui ne devrait pas l'être dans l'absolu : par exemple une mélodie peut être bonne si elle est composée par un enfant de six ans ou un film être un bon thriller dans le corpus d'Hitchcock, mais pas forcément pour un compositeur adulte ou pour un film d'aujourd'hui). Le lien avec le medium est que les pratiques appréciatives comportent non seulement des règles constitutives mais suivent aussi des règles d'engagement qui en régulent le fonctionnement. Au sens strict, la seule appréciation correcte est celle qui situe l'objet considéré dans la catégorie pertinente ; mais il est nécessaire d'assouplir quelque peu la procédure, de manière à ne pas exclure, par exemple, des interprétations qui sont fructueuses bien qu'elles incluent dans leurs prémisses une donnée erronée.

Ceci éclaire nombre de remarques courantes sur l'illusionnisme pictural. Lorsque Quatremère de Quincy soutient qu'« imiter dans les beaux-arts, c'est produire la ressemblance d'une chose mais dans une autre chose qui en devient l'image », il déplace le centre de gravité de la *mimésis* du double vers ce que Chateau appelle « l'effet d'image », c'est-à-dire la capacité de créer quelque chose qu'on peut utiliser en l'absence de tout référent en faisant comme s'il en avait un, « quelque chose dont un

modèle pourrait exister ». Sans quoi, la fascination devant la méticulosité d'un Canaletto ou d'un Estes se réduirait à la mésaventure des oiseaux devant les raisins de Zeuxis.

(b) Le second plan d'analyse est le caractère incontournable de l'expérience directe qui situe Lopes dans la filiation de Wollheim et Sibley. Il ne s'agit justement pas de revenir à une forme de subjectivisme (fût-il kantien et universaliste) et encore moins à l'individualisme relativiste dans le style de Genette, mais d'accepter que seul un état de type *expérientiel* est de nature à donner accès à la valeur esthétique. Les auteurs qui pensent que nos ressources psychologiques sont ici mobilisées de façon décisive tendent à défendre diverses versions du principe d'acointance (de Wollheim à Tormey). Et c'est parce que dans la perception le contenu appréhendé incorpore la forme de manifestation propre à son objet (présenter de façon visible une chose visible, sur un mode non conceptuel), que Keith Lehrer a recours à la notion d'*exemplarisation*, qu'il prend bien soin de distinguer de l'exemplification goodmanienne qui nécessite la médiation d'un prédicat ou d'une étiquette. C'est aussi pourquoi Sibley donnait autant d'importance à la tâche de décrire dans la genèse de l'appréciation esthétique.

62

Le point crucial pour Lopes est d'abord la condition d'inséparabilité du contenu. Chaque fois qu'il est impossible de détacher le contenu appréhendé de sa forme de manifestation, il est impossible de faire l'économie de l'expérience personnelle. C'est le cœur de la dépicition, par contraste avec le fonctionnement du langage et plus généralement de la représentation symbolique ; contrairement à ce que soutient Roger Pouivet, ceci n'a rien à voir avec un mentalisme esthétique. Toute situation de ce type invalide par principe le recours au témoignage : je ne peux associer une qualité esthétique à un film que je n'ai pas vu ou à une musique que je n'ai pas entendue, même si je sais tout ce qu'il est essentiel de savoir sur eux et que je ne suis pas sourd aux verdicts de mes semblables. Le témoignage est bien sûr recevable, même en esthétique, lorsqu'il n'est question que d'information non située, mais il ne peut être une source légitime d'évaluation esthétique. On ne peut pas non plus déduire d'indication relative à la réussite et *a fortiori* à la valeur de l'œuvre à partir de l'information sur les sources ou les influences – ce qui

faisait plaisamment dire à Otto Pächt que l'iconologie est une histoire de l'art à usage des aveugles.

Il convient de remarquer que l'insistance de Lopes sur l'évaluation n'est pas absolument nouvelle. Dès le chapitre III de *Sight and Sensibility*, il soutient que l'évaluation d'une image ne peut être qu'une « évaluation appropriée aux images », c'est-à-dire qui tienne compte des expériences qu'elle autorise, depuis le voir-dans jusqu'à des formes de mérite qui présentent un intérêt intrinsèque et pas uniquement d'un point de vue perceptif. Cela le conduit donc à prendre ses distances avec l'héritage empiriste humien (ou levinsonien) pour se rapprocher du modèle de l'épistémologie des vertus qui ne peut envisager la réussite sans considération du type de compétence mobilisée¹¹. En parlant par exemple de « vision vertueuse », il analyse comment l'appréhension d'une image interagit avec les capacités que nous mettons en œuvre : « voir une image en tant que défi pour une bonne (en anglais, *fine*) observation fournit une raison d'exercer et de fortifier la vertu » (SS, p. 154). Dans un article de 2008, il aborde la question du goût selon une approche d'orientation apparentée, qui s'inspire de la notion de valeur intrinsèque telle qu'elle est développée par Moore¹². On peut supposer que ces ébauches et développements partiels trouveront prochainement leur épanouissement dans le grand livre annoncé sur la valeur esthétique, avec une dimension d'interactivité sociale plus affirmée¹³.

III. Le dernier point que je souhaite aborder tourne autour de la notion de *free agent*, qui renvoie à une œuvre d'art qui n'appartiendrait clairement à aucune espèce répertoriée et qui serait condamnée à fonctionner sur le mode d'un *électron libre*. Or comme j'ai pu donner l'impression dans les pages précédentes de partager totalement les

11 Voir Ernest Sosa, *A Virtue Epistemology*, Oxford, OUP, 2007, t. 1, lecture 2, et notamment la « structure AAA » dans le tir à l'arc (p. 22-23) : *accuracy* (toucher la cible), *adroitness* (talent ou compétence engagée) et *aptness* (atteindre le but à travers la compétence mobilisée).

12 « Virtues of Art: Good Taste », *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. LXXXII, 2008.

13 Il s'agit de *Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value*, Oxford, OUP, paru en 2018.

positions de Lopes, je voudrais préciser, pour finir, que je n'adhère pas sans réserve à la totalité des exemples qui lui servent d'illustration. Si je suis convaincu par la méthodologie de sa démarche philosophique et esthétique, en revanche je renâcle devant certains des cas qu'il invoque à l'appui de ses thèses. C'est tout spécialement le cas au sujet de *Fontaine* de Duchamp qui est examiné à deux reprises, dans deux contextes différents, mais aucune des solutions ne me semble apporter une réponse vraiment satisfaisante.

64

Selon la proposition du chapitre III, *Fontaine* est assimilée à une sculpture mais si le fait que ce soit un objet tridimensionnel est une condition nécessaire, peut-on affirmer qu'il s'agisse d'une condition suffisante? Un argument décisif est que la sculpture n'a jamais été une préoccupation pour Duchamp, comme elle a pu l'être pour Matisse, Derain ou Picasso¹⁴. Nous nous trouvons dans la même situation que lorsque nous proposons à volonté des analogies formelles (par exemple lorsque Jean Clair soulignait la parenté entre *Fontaine* et les torsos-fruits d'Arp) mais nous restons en cela prisonniers des pièges du formalisme et du sophisme projectif, car nous saurons toujours découvrir (ou inventer) une forme qui s'adapte aux données. De plus, la notion traditionnelle de sculpture possède sa propre historicité et les œuvres de la modernité se sont développées en marge de celle-ci, comme l'illustre la phrase inaugurale de l'article de Judd sur les « objets spécifiques » qui ne relèvent ni de la peinture ni de la sculpture, quand bien même ils se présentent sous la forme de constructions peintes.

À un niveau plus profond, ce qui est en jeu n'est pas l'hésitation entre plusieurs catégories possibles mais le fait qu'il n'en existe aucune qui convienne. Il ne s'agit plus de concepts à bords flous (le collage qui n'est plus tout à fait une peinture, un roman qui emprunte à la forme de l'essai ou du reportage) mais d'une contestation plus radicale qui repousse par avance la recherche d'une solution. Nous nous trouvons en fait devant un dilemme embarrassant : soit choisir l'art tout entier comme (pseudo)

14 La visite faite au Salon d'aéronautique en compagnie de Brancusi témoigne aussi du découragement des peintres et des sculpteurs incapables de rivaliser avec la sorte de perfection formelle que manifeste l'objet technique.

catégorie, soit inventer une catégorie *ad hoc*, si possible extérieure à toutes les autres, comme un vêtement sur mesure en un seul exemplaire. La première solution exemplifiée par la célèbre déclaration d'Ad Reinhardt « *Art is art. Everything else is everything else* » se réduit à une tautologie vide et elle va à l'encontre de la stratégie du « laisser-passer » ; Lopes dirait avec raison qu'on met alors la barre trop haut¹⁵ et même à côté. L'autre alternative est plus réaliste puisqu'elle admet l'existence d'un médium d'une nature nouvelle qui serait d'ordre mental et non plus matériel, selon le paradigme de l'art conceptuel. C'est une hypothèse recevable et conforme aux déclarations de Kosuth qui font de Duchamp l'archétype de l'artiste pour artiste (tandis que Picasso serait celui de l'artiste pour collectionneurs). Peut-on néanmoins s'en tenir à conclure que « le médium de *Fontaine* est le médium de l'art conceptuel » ? J'ai tendance à résister car si l'art dit conceptuel pose des questions intéressantes et retorses à la fois sur un plan ontologique et esthétique, et qui croisent effectivement celles de Duchamp, il s'agit néanmoins d'une reconstruction des années 1960 – certes non arbitraire – mais dans une certaine mesure *ad hoc* puisqu'elle élabore un artefact théorique plutôt qu'elle ne rend compte d'un objet historique¹⁶. Après tout, Duchamp a été revendiqué aussi par de multiples généalogies (le néo-dada, l'art cinétique ou mécanomorphe, etc.). On peut considérer que c'est inévitable et s'en accommoder. Il reste que le coût artistique qui consiste à utiliser une catégorie inédite et non disponible en 1913 est de faire l'impasse sur une bonne partie de ce qui fait la personnalité si particulière de Duchamp, à commencer par la composante provocatrice de sa démarche.

En résumé, si la première réponse n'est viable qu'au prix d'une erreur de catégorie qui vide l'œuvre de sa pertinence contextuelle, la seconde a beau être formellement exacte, elle a toutes les chances de rester non

15 Dominic McIver Lopes, *Beyond Art*, Oxford, OUP, 2014, p. 192.

16 Quand bien même de nombreux auteurs, comme Hal Foster, dans *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1996, ont soutenu de façon convaincante que c'est seulement dans la perspective des néo-avant-gardes des années 1960 que la production des années 1910 acquiert le statut d'avant-garde historique.

informative, en raison de la difficulté d'ajuster les coordonnées au projet historique de Duchamp. De plus, si l'art conceptuel est la bonne explication, ce n'est pas *Fontaine* qui est l'œuvre mais l'idée à laquelle elle sert d'habitable (Rainer Rochlitz) ou la performance qui tente de faire entrer cet objet inattendu dans un lieu dévolu à l'exposition de l'art (Ted Cohen). Mais il est peut-être plus sage d'admettre que certaines œuvres sont irréductiblement *perverses* (à coup sûr celles de Duchamp mais peut-être tout autant celles de Jérôme Bosch) en cela qu'elles sont conçues en vue de déjouer toute tentative de les interpréter. On peut y voir, selon son penchant personnel, une forme regrettable de pathologie de l'art ou une source bienvenue sinon inépuisable de créativité, et sans doute les deux à la fois.

Présentation des auteurs

Laure Blanc-Benon est maîtresse de conférences en philosophie à la faculté des Lettres de Sorbonne Université et membre du centre Victor Basch (EA 3552 « Métaphysique : Histoires, Transformations, Actualité »). Spécialisée en esthétique et philosophie de l'art, elle est l'auteure du livre *La Question du réalisme en peinture* (Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009) dans lequel elle interroge la notion de mimésis à nouveaux frais en partant du débat opposant Gombrich et Goodman sur la question de la ressemblance iconique. Elle a traduit *Understanding Pictures* de Dominic McIver Lopes sous le titre *Comprendre les images. Une théorie de la représentation iconique* (PUR, coll. « Æsthetica », 2014). Membre fondatrice du groupement de recherche internationale « Photographs: Perception and Change », elle conduit actuellement des recherches sur la photographie couleur et sur la question de l'enregistrement dans le cadre d'un livre en préparation sur l'image photographique.

Dominic McIver Lopes est professeur au département de philosophie de l'université de Colombie britannique (UBC) et ancien président de l'American Society for Aesthetics. Depuis *Understanding Pictures* (1996), ouvrage mondialement reconnu, les travaux de Dominic McIver Lopes portent principalement sur l'esthétique et notamment sur la valeur esthétique et épistémique des images, les nouvelles formes d'art, les théories de l'art, l'image photographique ou dernièrement la question de la valeur esthétique dans *Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value* (OUP, 2018). Sa production intellectuelle est abondante et très commentée en anglais dans le champ esthétique. Seul le livre *Understanding Pictures* est traduit à ce jour en français, sous le titre *Comprendre les images*.

Jacques Morizot est professeur émérite et membre honoraire du CEPERC (Aix-Marseille Université, CNRS, UMR 7304). Spécialiste d'esthétique et philosophie de l'art, ses travaux sur l'image, la représentation et la question de la dépicition font autorité en France. Il s'intéresse également aux liens entre l'esthétique et d'autres secteurs de la philosophie et a interrogé le tournant cognitif en esthétique. Il est

notamment l'auteur de *Interfaces : texte et image* (PUR, 2004), de *Qu'est-ce qu'une image?* (Vrin, 2005), de *Goodman : modèles de la symbolisation avant la philosophie de l'art* (Vrin, 2012) et a dirigé l'ouvrage collectif *Naturaliser l'esthétique? Questions et enjeux d'un programme philosophique* (PUR, 2014). Il est connu pour avoir traduit *Langages de l'art* de Nelson Goodman en français et avoir introduit à sa pensée. Outre des articles de Jenefer Robinson, Dominic McIver Lopes, Richard Wollheim et John Hyman, il a également traduit récemment un recueil d'articles de Frank Sibley, sous le titre *Approche de l'esthétique* (Ithaque, 2018).

Frédéric Pouillaude est professeur en esthétique et théorie de l'art moderne et contemporain à Aix-Marseille Université (EA 3274 LESEA – Laboratoire d'études en sciences des arts) et membre honoraire de l'Institut universitaire de France. Spécialisé en esthétique et philosophie de l'art, ses travaux s'articulent autour de la philosophie de la danse et de l'esthétique du documentaire. Il est notamment l'auteur du livre *Le Désœuvrement chorégraphique* (Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009) dans lequel il interroge la difficulté qu'il y a à penser les pratiques chorégraphiques au moyen du concept d'œuvre. Ce livre a été traduit en anglais par Anna Pakes sous le titre *Unworking Choreography: The Notion of the Work in Dance* (OUP, coll. « Oxford Studies in Dance Theory », 2017). Avec Stefano Genetti et Chantal Lapeyre, il a également publié *Gestualités/textualités en danse contemporaine* (Hermann, 2018). Dans le cadre de ses recherches sur l'esthétique du documentaire, il a fait l'hypothèse de l'existence d'arts documentaires, et a publié avec Aline Caillet, *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques* (PUR, coll. « Æsthetica », 2017). Il prépare actuellement un livre intitulé *Représentations factuelles. Art et pratiques documentaires*.

Nicolas Rialland est maître de conférences en philosophie à l'université de Rouen. Il est membre de l'ERAC (Normandie Université) et membre associé au Centre Victor Basch (Sorbonne Université). Il a d'abord travaillé à l'intersection de la philosophie de l'art, de la germanistique et de l'histoire de la philosophie. En consacrant sa thèse

(à paraître) à la traduction et au commentaire de la correspondance sur la tragédie entre Lessing, Mendelssohn et Nicolai au milieu du dix-huitième siècle, il a tâché d'écrire une genèse de l'esthétique qui établisse son origine dans l'importation de la tradition française de la théorie de l'art au sein de la métaphysique allemande (pour l'orientation générale de sa thèse, voir « Lessing et l'esthétique française », dans Andreas Beyer & Jean-Marie Valentin [dir.], *Lessing, la critique et les arts*, éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2014). C'est dans le même esprit de recontextualisation du kantisme qu'il s'est intéressé à sa postérité autrichienne, notamment en collaborant à la traduction des écrits esthétiques de Bolzano (voir Bernard Bolzano, *Écrits esthétiques*, éd. Carole Maigné & Jan Sebestik, Vrin, 2017). Aujourd'hui, il s'intéresse à la question de la définition de l'art, en travaillant à articuler l'approche philosophique et l'approche historique. C'est à cette fin qu'il s'est lancé dans la traduction du livre de Dominic McIver Lopes, *Beyond Art* (à paraître en 2020 aux PUR).

Index nominum

A

ACORD, Sophia Krzys 209.
 APPIAH, Anthony 140, 145.
 ARISTOTE 10, 122, 123, 173.
 ARMSTRONG, Carol Mary 164.

B

BATTEUX, Charles (abbé) 58, 124, 145.
 BAUDELAIRE, Charles 68.
 BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb 18,
 123.
 BAXANDALL, Michael 182, 210.
 BEARDSLEY, Monroe Curtis 54, 60, 104,
 129, 137, 144, 145, 164-166, 191.
 BECKER, Howard S. 177, 203, 210.
 BERGERON, Vincent 128, 143, 145.
 BICCHIERI, Cristina 202, 204.
 BINKLEY, Timothy Glenn 131, 132, 145.
 BONZON, Roman P. 165.
 BOURDIEU, Pierre 139, 145, 160, 185,
 195.
 BROOKS, David 196.
 BRAND, Peggy Zeglin 128, 145, 146.
 BUDD, Malcolm 165, 166, 191.
 BURKE, Edmund 123.

C

CALLEN, Anthea 164.
 CARLSON, Allen 125, 145.
 CARROLL, Noël 53, 54, 132, 145, 197.
 CHAMBERS, Ephraim 123.
 CHATEAU, Dominique 61.
 COHEN, Ted 66.
 COLEMAN, James Samuel 204, 209.
 COPLAN, Amy 143, 146.
 CRISP, Roger 190.
 CURRIE, Gregory 72, 125, 140, 146.
 CURTLER, Hugh Mercer 104, 137.
 CUTTING, James E. 102, 139, 140, 146.

D

DANTO, Arthur Coleman 14, 54, 59, 67,
 104, 119, 121, 146, 190.
 DARWALL, Stephen L. 170.
 DAVIES, David 19, 125, 134, 135, 146.
 DAVIES, Stephen 52, 133.
 DELEUZE, Gilles 57.
 DENORA, Tia 209.
 DEVEREAUX, Mary 128, 146.
 DEWEY, John 59.
 DICKIE, George 14, 19, 54, 67, 131,
 137, 146, 160, 166, 191.
 DIDEROT, Denis 123, 192, 193.
 DODD, Julian 164.
 DUTTON, Denis 143, 146.
 DUVE, Thierry de 114.

E

EAGLETON, Terry 139, 146.
 EATON, Anne 128, 146.
 EATON, Marcia Muelder 191, 192.
 EGAN, Andy 193, 194, 204.
 ELSTER, Jon 171, 172.
 EVANS, Gareth 30, 32, 108.

F

FEAGIN, Susan Louise 128, 146, 166.
 FIELDS, Corey D. 209.
 FINE, Gary Alan 209.
 FODOR, Jerry Alan 53.
 FOOT, Philippa 155, 183.
 FRIED, Michael 79, 117, 192, 210.
 FRIEND, Stacie 135, 146.

G

GARTHWAITE, Craig Loren 158.
 GAUT, Berys Nigel 59, 143, 148.
 GENETTE, Gérard 62, 132, 145.
 GOLDIE, Peter Lawrence 125, 143, 146,
 148, 156, 164, 209.

GOLDMAN, Alan Harris 165, 166, 191,
194, 196.
GOMBRICH, Ernst Hans 105.
GONZALES, Richard 143, 147.
GOODMAN, Nelson 12-14, 25, 26, 29,
62, 103, 105, 134, 136, 144, 146, 147,
190.
GRACYK, Theodore 196.
GRECO, John 197.
GREENBERG, Clement 59.
GUYER, Paul 196.

H _____

HALL, Lars 141, 147.
HANSON, Louise 163.
HASLANGER, Sally Anne 177.
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 10.
HIRSTEIN, William 102.
HOPKINS, Robert 115.
HUME, David 20, 63, 123, 165-168,
191, 193.
HUTCHESON, Francis 123

I _____

ISEMINGER, Gary 60, 165, 166, 191.
ISENBERG, Arnold 19, 129, 130, 146.

J _____

JOHANSSON, Petter 141, 147.

K _____

KANT, Immanuel 10, 123, 188.
KIERAN, Matthew 125, 138, 140, 146,
148, 156, 165.
KIVY, Peter 67, 110, 119, 133, 147.
KNIGHT, Helen 197.
KORSGAARD, Christine Marion 170.
KORSMEYER, Carolyn 125, 128, 146,
147, 159.

KRISTELLER, Paul Oskar 10, 59, 123,
147, 159.
KWAN, Letty 143, 147, 178.

L _____

LAMARQUE, Peter V. 126, 127, 147.
LAYTON, Robert Hugh 209.
LEHRER, Keith Edward 62.
LEVINSON, Jerrold 14, 54, 63, 67, 100,
128, 133, 146, 147, 166-168, 191,
192, 194.
LEWIS, Clarence Irving 190, 191.
LEWIS, David Kellogg 177, 202, 204.
LIVINGSTONE, Margaret S. 124, 147.

M _____

MCGONIGAL, Andrew 156, 169.
MACINTYRE, Alasdair Chalmers 182.
MAES, Hans 128, 146.
MAGNUSSEN, Svein 177.
MASUDA, Takahiko 143, 147, 178.
MATTHEN, Mohan 143, 148, 191.
MELCHIONNE, Kevin 167, 196.
MESKIN, Aaron 125, 138, 140, 148.
MILLER, Richard William 191.
MITHEN, Steven 176.
MOORE, George Edward 63.
MOORE, Margaret 138, 148.
MORAVCSIK, Julius 143, 148.
MORTON, Adam 169, 197.
MOTHERSILL, Mary 110, 165, 166, 191.
MULVEY, Laura 139, 148.

N _____

NEHAMAS, Alexander 19, 130, 148, 191.
NISBETT, Richard E. 102, 103, 140, 141,
143, 147, 148, 178.
NOVITZ, David 60
NUSSBAUM, Martha Craven 19, 130,
148.

P _____

PÄCHT, Otto 63
 PALMER, Steven 125, 128, 145, 148.
 PASSMORE, John A. 55.
 PHELAN, Mark 138, 148.
 PLATON 10, 18, 26, 122, 133, 147.
 PORTER, James I. 59.
 POUIVET, Roger 10, 62.

Q _____

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine
 Chrysostome Quatremère, *dit* 61.

R _____

RAFFMAN, Diana 182.
 RAMACHANDRAN, Vilayanur S. 102.
 RAWLS, John 134, 148.
 REID, Thomas 123.
 RÉRA, Nathan 46.
 ROBINSON, Jenefer 143, 148.
 ROCHLITZ, Rainer 66.
 ROONEY, Kathleen 157.
 ROSS, Stephanie 165, 166, 194.

S _____

SAINT VICTOR, Hugues de 123.
 SAID, Edward W. 164.
 SAITO, Yuriki 125, 148.
 SAUSSIER, Gilles 46, 48.
 SAVEDOFF, Barbara E. 117.
 SCHAEFFER, Jean-Marie 110, 122, 148.
 SCHELLEKENS, Elisabeth 125, 148, 209.
 SCHELLING, Thomas 202.
 SCHIER, Flint 26, 196.
 SCHOOLER, Jonathan W. 141, 149.
 SCHROEDER, Mark 170.
 SCRUTON, Roger Vernon 67, 70-72, 90.
 SEWELL, William 177.
 SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper,
 troisième comte de 123, 159.

SHARPE, Robert Augustus 197.
 SHELLEY, James 168, 179, 197.
 SHIMAMURA, Arthur P. 125, 128, 148.
 SHINER, Larry E. 123, 148.
 SIBLEY, Frank Noel 19, 62, 110, 133,
 134, 144, 148, 179-181.
 SLOTE, Michael Anthony 191.
 SMILEY, David 206.
 SOSA, Ernest 63, 173, 197.
 STECKER, Robert 162, 163, 165, 166,
 191.
 STEPHENS-DAVIDOWITZ, Seth 109.
 STANG, Nicholas Frederick 191.
 STRANDBERG, Caj 191.

T _____

TALIAFERRO, Charles 165.
 TAYLOR, Richard 183.
 TOLSTOÏ, Lev Nikolaïevitch, *en fr*: Léon
 59.
 THOMASSON, Amie Lynn 125, 131, 142,
 148, 149.
 THOMSON, Judith Jarvis 61, 188.
 TORMEY, Alan 62.

U _____

URMSON, James Opie 155.

V _____

VOGT, Stine 177.

W _____

WALTON, Kendall Lewis 19, 59, 72, 107,
 108, 110, 125, 131, 135, 136, 138,
 149, 165, 166, 179, 191.
 WASHBURN, Dorothy Koster 209.
 WEITZ, Morris 14, 59, 103.
 WILLIAMS, Bernard 170, 193-195.
 WILSON, Timothy D. 102, 103, 140,
 141, 148, 149.

WITKIN, Robert Winston 209.
WOLF, Susan Rose 155, 197.
WOLLHEIM, Richard Arthur 12, 51, 58,
59, 62, 100, 110, 126, 134, 144, 149,
161, 190.
WOODRUFF, David M. 155.

Z_____

ZAJONC, Robert Boleslaw 140, 149.
ZANGWILL, Nick 60, 125, 149, 179, 197.
ZEKI, Semir 124, 149.

CRÉDITS

222

Fig. 1 et 4 © Imagno/LA COLLECTION – **Fig. 2** © Popperfoto/Getty Images – **Fig. 3** © avec la courtoisie de Pioneer Project, ARC, et la NASA – **Fig. 5** © Lois Lammerhuber - Photoagentur Lammerhuber/LA COLLECTION – **Fig. 6** © Jean-Marc Bouju/AP/SIPA – **Fig. 7** © David Turnley/Corbis/VCG via Getty Images – **Fig. 8** © Bill Brandt Archive – **Fig. 9** © Centre Pompidou, MnAM-CCI, Dist. Rmn-Grand Palais/Philippe Migeat – **Fig. 10** © Estate of Douglas Huebler. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York – **Fig. 11** © Gerhard Richter 2019 (0028) – **Fig. 12** Richard Mosse, avec la courtoisie de l'artiste et de la Jack Shainman Gallery, New York – **Fig. 13** © The Rubel Collection, Purchase, Ann Tenenbaum and Thomas H. Lee and Anonymous Gifts – **Fig. 14** © Shirine Gill

Les recherches iconographiques ont été effectuées avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION.

TABLE DES MATIÈRES

Une nouvelle approche en esthétique et philosophie de l'art Laure Blanc-Benon	9
--	---

Première partie Art et philosophie des images

<i>Comprendre les images</i> et la question de la référence iconique Frédéric Pouillaude	25
<i>Beyond art</i> : Libérer l'art de son concept Jacques Morizot	51
<i>Four Arts of Photography</i> : Une nouvelle théorie de l'image photographique? Laure Blanc-Benon	67

Deuxième partie Questions de méthode

Un pluralisme méthodique. Réponse à Frédéric Pouillaude, Jacques Morizot et Laure Blanc-Benon Dominic McIver Lopes	99
Les trois dimensions de l'esthétique Dominic McIver Lopes	121

Troisième partie La valeur esthétique

Les Experts: des guides vers la valeur esthétique Dominic McIver Lopes	155
Beauté: le réseau social Dominic McIver Lopes	185
Présentation des auteurs	213
Index des auteurs	217
Crédits	221

