

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

170 | 2004

Espèces d'objets

---

## Objets esthétiques?

Jean-Marie Schaeffer

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24782>

DOI : 10.4000/lhomme.24782

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2004

Pagination : 25-45

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Jean-Marie Schaeffer, « Objets esthétiques? », *L'Homme* [En ligne], 170 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24782> ; DOI : 10.4000/lhomme.24782

---

# Objets esthétiques ?

Jean-Marie Schaeffer

LA NOTION d'*objet esthétique* est d'usage courant non seulement dans les travaux d'esthétique philosophique mais aussi dans les écrits des sciences humaines et sociales. C'est le cas notamment en anthropologie : la prégnance de la notion d'*objet ethnographique* y invite en quelque sorte au glissement terminologique vers l'« objet esthétique » chaque fois qu'on s'interroge sur l'éventuelle fonction esthétique de certains de ces objets<sup>1</sup>. L'« objet » esthétique (au sens ontologique du terme) serait ainsi l'objet (au sens épistémologique du terme) de l'esthétique, qu'on la conçoive comme discipline philosophique, ou, de façon plus large, comme perspective spécifique adoptée par des disciplines diverses sur un certain type de faits culturels.

Une telle façon de voir présuppose que les « objets » esthétiques peuvent être distingués en tant que classe de l'ensemble des autres objets intramondains, objets « naturels » tout autant qu'artefacts. Un trait étrange de cette façon de voir réside en ce qu'elle définit les faits esthétiques comme une classe d'objets qui s'oppose à la totalité des autres classes objectales. C'est précisément en cela que la notion est censée délimiter une classe ontologique propre plutôt qu'une sous-classe fonctionnelle de l'ensemble général des objets. Du même coup, les différences éventuelles entre les autres sous-classes sont neutralisées, puisque seul importe leur statut ontologique commun, à savoir le fait qu'il s'agit d'objets « banals ».

Selon quels critères pouvons-nous opérer la séparation entre ces deux domaines ontologiques ?

1. Voir Maquet (1986), qui élabore une définition anthropologique de l'expérience esthétique en termes d'objets esthétiques considérés comme délimitant une classe spécifique d'étants (classe définie en termes de formes visuelles intrinsèquement attirantes).

Souvent on se sert de la notion d'*objet esthétique* comme d'une notion à identification ostensive, c'est-à-dire qu'on pense pouvoir énumérer les objets esthétiques à l'instar de choses et d'objets qui sont identifiés par la perception. On devrait donc être à même de compiler la classe des « objets esthétiques » de la même façon qu'on peut compiler, par exemple, la classe des chats ou celle des poêles à frire. Autrement dit, le statut « esthétique » d'un objet devrait pouvoir être référé à un ensemble de propriétés objectives spécifiques. En gros, on peut distinguer deux conceptions. Selon la première, les propriétés pertinentes seraient *purement* perceptives : les propriétés esthétiques seraient directement manifestes, au même titre que la couleur ou la forme. Selon cette façon de voir, les « objets » esthétiques possèderaient simplement des propriétés perceptives surnuméraires par rapport aux autres objets. Cette conception se retrouve cependant face à des difficultés insurmontables. Pour une partie au moins des supposés « objets » esthétiques, à savoir ceux que nous nommons « œuvres d'art », toute tentative définitionnelle en termes de détermination ontologico-perceptuelle pose problème : il est non seulement concevable mais historiquement avéré que de deux objets indiscernables sur le plan de la perception, l'un peut être catégorisé comme une œuvre d'art et l'autre non (Danto 1989).

D'où une deuxième conception, censée rendre compte de la spécificité des objets esthétiques artefactuels : elle affirme que les propriétés perceptives traduisent ou incarnent une détermination fonctionnelle *interne*. Un tel « fonctionnalisme ontologique », selon lequel les propriétés fonctionnelles ne seraient pas des propriétés relationnelles mais définiraient le statut ontologique de l'objet, n'a évidemment de sens que si on peut montrer que les propriétés fonctionnelles sont la cause efficiente suffisante des propriétés matérielles artefactuelles (telles qu'elles sont identifiées perceptivement) et que celles-ci sont l'effet nécessaire de cette cause. C'est une thèse pour le moins aventureuse. Plus fondamentalement, si on interprète les propriétés fonctionnelles comme des propriétés intrinsèques des objets – donc comme des faits qui sont supposés exister indépendamment de tout état mental – on est obligé de souscrire à une forme ou une autre de téléologie objective. À moins d'accepter une telle perspective – qui paraît difficilement défendable de nos jours –, les faits fonctionnels ne peuvent être que ce que John Searle appelle des « faits ontologiquement subjectifs », c'est-à-dire des faits relatifs à un observateur ou utilisateur – ce qui disqualifie toute interprétation en termes d'ontologie interne<sup>2</sup>.

On voit que, dans les deux cas, ce sont surtout les objets artefactuels qui posent problème. Deux options semblent alors s'offrir. La première

2. Pour toutes ces questions voir Searle (1995 : 1-29).

consiste à soutenir que la notion d'*œuvre d'art* correspond à une catégorie ontologique irréductible, c'est-à-dire que toutes les œuvres d'art – ou tout ce que nous subsumons légitimement sous ce terme – partagent les mêmes propriétés essentielles et que ces propriétés les distinguent en bloc de tous les autres artefacts *et* des « objets » esthétiques qui ne sont pas des œuvres d'art. Pour ce faire on devra dissocier complètement la dimension esthétique de la dimension artistique, mais aussi le domaine du perceptif de celui du symbolique, ce qui revient *de facto* à renvoyer l'esthétique du côté de la « nature » et l'artistique du côté de la « culture »<sup>3</sup>. On se retrouve là en terrain connu : depuis la critique hégélienne du « beau naturel », l'esthétique conçue comme théorie des « objets » esthétiques (définis par des propriétés perceptives surnuméraires) n'a cessé d'être en concurrence avec la philosophie de l'art conçue comme théorie de cette autre classe, supposée ontologiquement plus robuste, que seraient les œuvres d'art (définies par des propriétés symboliques). Il faut ajouter que cette option ne fait que déplacer la dichotomie ontologique du domaine des objets banals à celui des faits intentionnels, puisqu'il faudra désormais admettre une coupure ontologique entre « simples » artefacts intentionnels et œuvres d'art, ce qui implique une définition de ces dernières en termes de propriétés intrinsèques (et non pas relationnelles), à savoir les propriétés artistiques (qui risquent d'être tout aussi introuvables que les propriétés esthétiques). La deuxième option consiste à maintenir la définition « esthétique » de l'œuvre d'art, c'est-à-dire à poser que les propriétés artistiques sont par définition des propriétés perceptives. C'est sans doute la préhistoire gnoséologique dont est issue l'esthétique philosophique – à savoir le fait qu'elle s'est trouvée liée intimement à la question des limites du rationalisme et plus précisément à la question de la connaissance sensible – qui explique l'attrait de cette option. Mais le prix à payer pour une telle définition est rédhibitoire : on devra soit restreindre la notion d'*œuvre d'art* de manière à pouvoir en exclure les « œuvres » qui sont perceptuellement indiscernables de simples artefacts « utilitaires », soit au contraire l'étendre jusqu'à y inclure tous les artefacts. La première solution a le désavantage manifeste d'aller à l'encontre de l'usage socialement sanctionné du terme « œuvre d'art » (de la pelle à neige de Duchamp jusqu'aux boîtes *Brillo* d'Andy Warhol, nos musées regorgent d'œuvres perceptuellement indiscernables de simples artefacts). La deuxième solution n'est guère plus satisfaisante : elle transforme la notion d'*œuvre d'art* en une catégorie superflue, la rendant coextensive à la notion d'*artefact*, ce qui, là encore,

3. C'est par exemple la solution adoptée par Arthur Danto, qui, identifiant la dimension esthétique à la sphère perceptive et la dimension artistique à la sphère de la signification, dissocie radicalement les deux domaines.

revient à considérer comme nulle et non avenue une distinction catégorielle dont les effets sociaux sont pourtant réels.

On soutient parfois que les difficultés que nous rencontrons lorsque nous voulons appliquer les notions d'« objet esthétique » et d'« œuvre d'art » à d'autres cultures sont la contrepartie de leur enchâssement non problématique dans les cadres catégoriels de notre propre culture. Les remarques qui précèdent suggèrent au contraire que les deux notions rencontrent déjà des problèmes loin en amont de toute application transculturelle et que ceux-ci sont liés à l'idée même que l'objet – au sens épistémologique du terme – de l'esthétique ou de la théorie de l'art ne saurait être qu'une classe d'objets au sens ontologique du terme, une classe définie par des propriétés internes (esthétiques ou artistiques) surnuméraires par rapport aux propriétés « banales », qu'elles soient internes (les propriétés physiques et artefactuelles) ou relationnelles (les propriétés intentionnelles et fonctionnelles).

## Biais ontologisant et historicisme

Pourquoi la notion d'*objet* esthétique – malgré les difficultés que pose son maniement – s'impose-t-elle de façon si « naturelle » à nous lorsque nous réfléchissons sur les faits que, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, nous avons pris l'habitude de qualifier d'« esthétiques » ? Une explication me semble être que cette façon de penser la dimension esthétique s'accorde bien avec la compulsion à l'ontologisation du réel qui, comme Heidegger l'a montré de manière convaincante, est ancrée au plus profond de la culture savante occidentale. Du fait de cette compulsion, nous avons tendance, dans nos modélisations savantes du réel, à avoir recours à la voie de l'escalade ontologique : nous pensons tous les « états de fait » comme des « objets ». Il nous semble donc « naturel » que s'il y a des *faits* esthétiques, il « doit » y avoir aussi des *objets* esthétiques. Ce biais ontologisant est à la fois substantifiant et objectivant. Il est substantifiant parce qu'il nous amène à ne pouvoir concevoir le réel que sous la forme d'une structure de classes d'objets définies par des propriétés internes traduisant leur « nature » ou « essence ». Il est objectivant dans la mesure où – et là encore c'est Heidegger qui l'a montré – il institue la fiction selon laquelle l'être humain serait extérieur au monde, qu'il se tiendrait face au réel dont il s'exempterait en tant que pur sujet de la connaissance. Le monde se trouve ainsi rassemblé sous la figure d'un ensemble d'objectités se donnant sous la forme d'une altérité pure.

Ce biais ontologisant, dans sa double dimension substantifiante et objectivante, est sans doute un des traits qui distingue le plus la culture occidentale de la plupart des autres communautés humaines qui pensent le réel en

termes de processus, de transformations, d'interdépendances et d'interactions, plutôt qu'en termes d'objets, et définissent la place de l'homme dans ce réel en termes d'immersion plutôt qu'en termes de face-à-face<sup>4</sup>. Nous devons beaucoup de choses à ce biais ontologisant, notamment la richesse des ontologies philosophiques et une partie non négligeable des sciences classiques (cela se complique évidemment avec la physique quantique). Dans d'autres domaines, il constitue manifestement un handicap. Nous avons ainsi beaucoup de difficultés à penser tout ce qui relève de l'événementiel et du processuel : la vie (et la mort), les croyances (dès lors qu'elles sont irréductibles à leur valeur référentielle, donc objectivante, et demandent à être comprises, par exemple, en tant que scripts d'actions ou dans leur fonction mentale endotélique), les rituels, les religions, et plus largement tout ce qui relève de cette présence engagée dans le monde que Heidegger appelle la *Befindlichkeit*. Pour le dire autrement, tout en restant dans le registre de la langue allemande : nous sommes démunis pour penser tout ce qui relève de la *Stimmung* (de la tonalité) des choses plutôt que de leur *Bestimmung* (de leur détermination), donc tout ce qui traduit notre *Gestimmtheit*, notre façon d'être accordé ou désaccordé au réel ; de même, il nous est difficile de penser l'efficace propre des « objets », leur rôle actif (par exemple dans un rituel), bref tout ce qui relève de ce que Alfred Gell (1998) appelle l'*agency*. Or, la dimension esthétique, bien qu'elle soit une exemplification de la relation cognitive au monde, est primordialement un tel état de *Gestimmtheit*, une façon d'être accordé ou désaccordé au réel (contrairement à la vision désincarnée de la cognition que nous présentent par exemple les théories rationalistes de la connaissance, nos rapports cognitifs canoniques sont en même temps toujours des modalités de *Gestimmtheit*, c'est-à-dire qu'ils sont orientés par des polarisations affectives<sup>5</sup>).

Pour résumer, on peut donc dire que, contrairement aux apparences, ce qui pose problème dans l'expression « objet esthétique », ce n'est pas le deuxième terme, mais le premier : penser la dimension esthétique en termes d'objets nous interdit l'accès à la réalité des faits esthétiques. Cela signifie entre autres que s'il y a ethnocentrisme c'est du côté de la notion d'*objet* esthétique qu'il faut le chercher bien plus que du côté de la notion d'*objet esthétique*.

4. Voir par exemple Jullien & Marchaisse (2000) pour une réflexion sur le caractère local de la pensée ontologique occidentale confrontée à la pensée chinoise qui est de part en part une pensée du procès. Les travaux de Yolaine Escande montrent que cette pensée processuelle détermine aussi la conception chinoise des arts où l'accent est mis non pas sur l'objet (le résultat), mais sur le faire. Voir Escande (2001 : notamment 101 *sq.*).

5. La dichotomie traditionnelle entre le savoir et l'émotion nous interdit de poser correctement le problème du contenu cognitif des affects. Voir, entre autres, Damasio (1995).

Affirmer que le champ notionnel indexé par le terme « esthétique », contrairement à celui indexé par l'expression « objet esthétique », est un champ épistémiquement robuste, ne va cependant pas de soi. C'est même une position considérée comme « naïve », et donc largement contestée, parmi les philosophes tout autant que parmi les anthropologues. En effet, on nous l'a répété à satiété, l'analyse conceptuelle des faits esthétiques est née dans le cadre de la philosophie du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est une vérité incontestable. Certes, elle n'implique pas que dans les écrits antérieurs (philosophiques ou autres) on ne trouve pas des réflexions qui abordent des faits du même type que ceux que, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, nous identifions comme « esthétiques ». Mais il est indéniable qu'à travers les écrits de Hume, Baumgarten, Kant et quelques autres, ces faits sont, pour la première fois, traités comme correspondant à une dimension importante de la vie mentale humaine, laquelle possède des traits structurels propres. A priori cela ne semble en rien s'opposer à ce qu'on puisse accepter l'idée que les faits identifiés par l'esthétique philosophique sont, eux, indépendants de l'époque qui a vu naître cette discipline. Malheureusement, du moins dans la tradition continentale, la philosophie s'autodéfinit souvent comme étant le déploiement d'une pensée radicalement autonome, ayant des objets qui ne sauraient être les mêmes que ceux des autres enquêtes cognitives ; de même, elle affirme que son évolution historique est commandée uniquement par les déplacements successifs de ses problématiques propres et donc qu'elle peut et doit être comprise de manière purement interne ; enfin, elle prétend être *la* pensée qui, depuis l'Antiquité grecque, a surdéterminé toutes les représentations culturelles ayant cours en Occident. Une telle conception a des conséquences en ce qui concerne le statut des *faits* esthétiques dans leur relation avec l'esthétique, vue comme discipline philosophique. Elle aboutit notamment à une conception radicalement historiciste de l'esthétique (cet historicisme est le pendant philosophique, et en partie la source du relativisme culturel non moins radical défendu par certains anthropologues), qui se décline selon une argumentation en trois étapes :

- Vouloir se servir des concepts développés dans le cadre philosophique en les traitant comme des instruments cognitifs du même ordre que ceux des enquêtes « positives » des sciences, sociales ou autres, c'est se rendre coupable d'une réduction naturaliste, voire effectuer un acte de violence antiphilosophique. Tout rapprochement de ce qui est pensé par l'esthétique philosophique avec les faits étudiés par les sciences naturelles, sociales et humaines est donc non pertinent.
- L'essence philosophique du questionnement esthétique est intrinsèquement historique. Le terme « esthétique » désigne donc non seulement un

*objet de pensée* purement philosophique, mais plus précisément un concept qui exprime un moment spécifique de l'*histoire* de la philosophie. L'esthétique philosophique doit par conséquent être lue comme la mise en place conjointe d'un discours et de son objet. Elle s'est constituée à partir d'une parole instauratrice (celle de Kant) avant de se déployer historiquement, soit dans le cadre d'une autoréalisation dialectique de ses potentialités d'essence, soit dans le cadre d'une explicitation herméneutique « destinale » à travers laquelle elle vient buter sur ses propres oublis. On soutiendra ainsi, par exemple, que son *télos* trouve à s'accomplir dans une théorie de l'art qui en constitue le dépassement (Hegel). Ou alors, on dira qu'elle trouve son moment de vérité déconstructrice dans une pensée de l'œuvre qui renoue avec une pensée originaire de l'être, dont l'esthétique n'est qu'une forme d'oubli (Heidegger). Ou encore, on affirmera qu'elle est le lieu de naissance de l'individu moderne, qu'elle doit se lire comme une revendication de la souveraineté du sujet ou comme contrepoint dialectique de la figure de la rationalité technique, et ainsi de suite.

- Les objets *esthétiques* n'existent donc qu'en tant qu'« historiquement » déterminés, contraints ou arraisonnés par une figure spécifique de la philosophie, qui est son « moment esthétique ». Cela n'implique pas que la notion d'*esthétique* ne désigne pas des faits réels : il existe bien des objets esthétiques, mais tous ces objets (au sens banal, endoxique du terme) ne sont que l'ombre portée de l'objet esthétique, au sens épistémologique *et* ontologique du terme cette fois-ci, c'est-à-dire en tant qu'« arraisonnement » du réel instauré par l'esthétique (philosophique).

Un certain nombre de faits parlent sans doute en faveur de ces thèses. Tout le monde reconnaîtra qu'il existe un lien étroit entre la manière dont nous nous représentons nos façons d'agir et la façon dont nous agissons effectivement. De même, la relation causale qui lie les deux domaines s'exerce dans les deux directions (ceci est dû à la dimension autoréférentielle de nos manières de nous représenter ce que nous sommes et qui nous sommes). Mais en réalité l'historicisme philosophique en question implique une thèse beaucoup plus radicale : il pose que l'histoire de l'Occident, et notamment celle de ses représentations, est déterminée par – ou coïncide avec – l'histoire de la philosophie, ou plus précisément avec l'histoire de la métaphysique. Ainsi, selon Heidegger, qui a élaboré la version de loin la plus profonde et la plus aboutie de ce paradigme, l'histoire de l'Occident est l'histoire de la métaphysique, sur le plan de la culture matérielle (à travers la technique) tout autant que sur celui des représentations (un terme qu'il aurait cependant refusé, puisqu'il y voyait un concept clé du moment moderne, « subjectiviste », de cette métaphysique). Cette lecture de l'histoire de notre culture met sans doute le doigt sur des faits importants, parmi les-

quels l'existence du biais ontologisant et objectivant dont il a été question plus haut. Mais, en tant que thèse générale, un tel historicisme radical paraît voué à l'échec : pour d'innombrables raisons, l'idée qu'une source unique (la philosophie) serait à l'origine des représentations collectives, et qu'elle contraindrait les relations entre ces représentations et les manières d'agir des êtres humains, n'a guère de chance d'être une hypothèse valide. En particulier, et pour le problème qui nous concerne, le fait que l'esthétique philosophique n'est née qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle ne prouve pas, bien entendu, que les faits esthétiques n'ont pas existé avant cette date. Pour qu'une telle conclusion pût avoir la moindre force de conviction, il ne faudrait pas seulement que toutes les représentations culturelles fussent la traduction directe de conceptions philosophiques, mais encore que toutes les conduites humaines pussent être expliquées en termes de conséquences causales épiphénoménales de représentations autoréférentielles susceptibles de les instituer en les pensant (consciemment). Or cette dernière hypothèse est tout bonnement intenable. Certes, cela ne suffit pas à prouver que les conduites esthétiques *ont* existé à d'autres époques ou dans d'autres cultures. En revanche, leur absence éventuelle ne saurait être posée de manière apriorique en partant du fait (indiscutable) que l'esthétique philosophique n'a vu le jour qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. On peut donc au moins adopter comme hypothèse de travail l'idée selon laquelle le moment de naissance de l'esthétique philosophique est en fait celui de la découverte cognitive d'un fait humain qui a une existence indépendante du discours qui l'a découvert (et en a dégagé sans conteste quelques-uns des traits centraux). Que par ailleurs ce discours ait eu, et continue à avoir des effets autoréférentiels, et notamment qu'il ait contribué à la cristallisation sociale et institutionnelle de certains des faits que par ailleurs il a découverts, me paraît indéniable. Mais l'un n'empêche pas l'autre, puisque cet effet autoréférentiel peut à son tour être analysé (historiquement) et donc, dans une large mesure, défalqué de la visée proprement cognitive de la réflexion esthétique.

### “Objet” esthétique, muséification et faits esthétiques

J'ai indiqué plus haut que la plupart du temps les théories esthétiques et les théories de l'art, malgré leur désaccord concernant les « objets » pertinents, partageaient un même présupposé, à savoir une définition de leurs objets (au sens épistémologique du terme) en termes d'exception ontologique. Pour essayer de montrer par quelles voies ce cadre fausse les débats concernant les faits esthétiques, je partirai des querelles récentes provoquées par l'installation des salles consacrées aux « arts premiers » au Louvre, mais liées au débat plus large concernant le futur musée des Arts dits premiers.

Ces querelles portaient sur beaucoup de questions différentes (dont celle du statut, pour le moins problématique, de la notion d'*art premier*), mais il me semble qu'au centre il y avait le problème de savoir quelle était la « bonne » muséification des objets d'art (« art » étant pris ici au sens neutre de *technè*) produits dans les sociétés « traditionnelles ». Le fait que l'installation du Louvre mette l'accent sur l'« objectivité perceptive » des artefacts exposés a en général été interprété comme une volonté d'« esthétisation », identifiée à son tour à un processus de « décontextualisation » et de « défonctionnalisation » radicales. Je ne sais pas s'il y a eu ou non une telle volonté et cela importe peu ici. Ce qui est intéressant – et problématique – ce sont les glissements notionnels entre « esthétisation », « décontextualisation » et « défonctionnalisation » : ils n'ont en effet de sens que si on se situe dans le cadre catégoriel de l'« objet » esthétique. Dès qu'on sort de ce cadre, on découvre que l'esthétisation n'implique ni décontextualisation ni défonctionnalisation : elle laisse toutes choses en l'état. C'est du moins ce que j'espère montrer.

On peut noter d'abord que la décontextualisation et la défonctionnalisation des artefacts en question ont eu lieu loin en amont du geste de les exposer. Le geste décisif a été le fait même de les extraire de la société qui les avait produits et utilisés. Et ce geste ne saurait être annulé en opposant une « bonne » muséification cognitive à une « mauvaise » muséification esthétique. Même une muséification à visées « documentaires » ne peut réaliser qu'une recontextualisation *in absentia* : elle ne saurait rendre les objets d'art à leurs contextes natifs ni *a fortiori* les refunctionaliser. L'univers savant de la contextualisation anthropologique est tout aussi étranger à la forme de vie à laquelle appartenaient ces objets que la muséification esthétique. D'ailleurs, même s'ils étaient rendus à leur société d'origine, cela ne leur ferait pas pour autant retrouver leurs contextes fonctionnels d'origine (comme le supposent naïvement les conceptions essentialistes de l'« authenticité »<sup>6</sup>), et ce pour des raisons qui seraient en partie précisément celles qui rendraient ce retour possible, à savoir un positionnement différent de la société en question. Enfin, plus fondamentalement, le lot commun de tous les artefacts est d'être tôt ou tard décontextualisés et défonctionnalisés, y compris dans leur société d'origine. S'il y a un problème – et il y en a un – il se trouve ailleurs, à savoir dans le fait que dans le cas des « objets ethnographiques », le processus de décontextualisation n'a pas été un processus endogène spontané, mais a été le résultat d'une appropriation exogène tra-

6. Cet essentialisme ne se retrouve pas seulement dans les discussions à propos des objets d'art. Pour une analyse critique des limites de cette démarche qui réduit les communautés traditionnelles au statut d'une « altérité » dont l'anthropologue est chargé de défendre la pureté, voir Lempérière (2001 : 428 *sq.*).

duisant des rapports de domination (et souvent de sujétion). La muséification esthétisante (entre autres) est bien entendu l'héritière de ces relations de domination et de violence, mais la muséification à visées documentaires est dans la même situation. Ce qui est en cause du point de vue éthique ce n'est donc pas l'esthétisation comme telle, mais la politique expansionniste et impérialiste des nations européennes.

Mais le point fondamental est ailleurs : contrairement à ce que nous avons tendance à penser, l'esthétisation n'implique en elle-même ni décontextualisation ni défonctionnalisation. Si on pense si souvent le contraire, c'est bien parce que les deux parties en conflit – les esthètes et les défenseurs d'une muséographie cognitive – partagent la croyance selon laquelle la dimension esthétique impliquerait l'existence d'un type d'objet spécifique doté de propriétés internes tout aussi spécifiques, à savoir des propriétés purement perceptives (et néanmoins surnuméraires par rapport aux propriétés perceptives banales). Pour les défenseurs de la muséification esthétique, l'identité proprement esthétique de l'objet n'est censée pouvoir se manifester que si celui-ci est « purifié », c'est-à-dire réduit à ce qui en lui relève de la pure perception : l'apparition des propriétés esthétiques est conditionnée par la soustraction préalable de toutes les propriétés relationnelles de l'objet – contexte et fonction – qui leur font écran. D'où une sorte de mystique perceptivo-formaliste dont l'agencement même de la salle du Louvre porte amplement témoignage et qui suggère l'idée que l'ontologie *profonde* des artefacts serait celle de leurs supposées propriétés esthétiques (alors qu'en fait ces supposées « propriétés » ne sont qu'un artifice induit par les connotations esthétisantes conventionnellement liées au type d'installation retenu). Mais ceux qui trouvent contestable cette façon de traiter les artefacts partagent souvent le même présupposé de base : eux aussi établissent un lien interne entre esthétisation d'un côté, décontextualisation et défonctionnalisation de l'autre. Sauf qu'au lieu de lire l'esthétisation comme la mise en évidence de l'essence cachée de l'artefact, ils la dénoncent comme une identification ontologique erronée, voire une violence ontologique imposée à un objet (d'art) ayant un statut « autre », par exemple celui d'un objet rituel, d'un actant magique, d'un fétiche, etc. L'esthétisation impliquerait ainsi un « arraisonnement » ontologique abusif qui, dépouillant l'objet de sa fonctionnalité *intrinsèque*, le ferait passer dans une catégorie ontologique « erronée ».

On voit bien par là que le débat se situe sur un plan ontologique. Bien sûr, en l'occurrence les faits litigieux *sont* effectivement aussi des objets au sens physique du terme : des masques, des totems, des statues, des sièges, etc. Cela a peut-être facilité ce glissement vers une lecture ontologisante de la fonction esthétique. Pourtant, il est injustifié.

D'une part, une grande partie des faits traditionnellement considérés comme étant des exemplifications du terme « esthétique » *ne sont pas* des objets matériels, des « choses », mais des événements ou des séquences d'actions : des danses, des jeux (rituels ou non), des vocalisations, des chants... De même, dans les arts allographiques, par exemple en littérature ou en musique (à partition), la matérialisation objectale (le livre, le script, la partition...) n'est jamais ce qui est investi esthétiquement : l'investissement esthétique se porte sur l'activité mentale imaginative dont cette matérialisation est le support (c'est le cas des livres de poésie ou des récits), ou sur l'événement sonore ou actantiel dont elle constitue la « recette » (c'est le cas du théâtre ou de la musique écrite). Quant à la littérature orale, aux musiques sans partition et aux dramaturgies improvisées sur canevas, elles s'éloignent encore davantage de tout statut objectal. Sauf à postuler une structure profonde ou un *type*, dont les événements concrets ne seraient qu'autant de manifestations variables ou de *token* (ce qui n'est que la variante « structuraliste » de l'escalade ontologique), l'idée même d'une identité opérable transévénementielle, et donc *a fortiori* celle d'une identité objectale, y est problématique. Toutes ces activités et tous ces événements font manifestement partie de l'objet (au sens épistémologique du terme) de l'esthétique, et pourtant les aborder en termes d'« objets » esthétiques, comme on le fait implicitement dès lors qu'on se situe dans le paradigme ontologisant, est strictement dépourvu de sens.

D'autre part, et c'est plus important, dans le domaine des arts « à objet » la situation n'est pas foncièrement différente : là aussi, la dimension esthétique ne relève pas d'une propriété ontologique des objets mais d'un type d'activation mentale de ces objets. On peut étendre à l'« objet » esthétique ce que le regretté Jean Bazin a montré à propos de l'« objet » rituel : actualisé rituellement, il n'est pas un « objet » (quelque chose face à quoi on se tient), mais un actant (une entité avec laquelle on interagit). Cette hypothèse rejoint la conception défendue par Gell, qui dans *Art and Agency* parle des objets d'art comme des entités qui sont « comme des personnes ». En tout état de cause, concevoir la dimension esthétique à travers le biais ontologisant, et plus spécifiquement sur le patron de l'« objet », aboutit à sa réification, et ce au sens le plus littéral de ce terme : la dimension esthétique devient une propriété « choséique ». En fait, ce que le biais ontologisant retient dans ses filets ce n'est pas tant une figure de la dimension esthétique qu'une *modalité d'appropriation* historiquement et socialement spécifique de représentations visuelles susceptibles d'être investies esthétiquement. En ce sens, on peut souscrire à l'hypothèse selon laquelle il y a un lien historique étroit entre la prégnance de la conception objectale et ontologisante de l'esthétique et un mode d'appro-

priation socialement et historiquement situé d'un certain type de représentations visuelles, mode d'appropriation qui accompagne la professionnalisation de l'artiste (dans le champ de la peinture et de la sculpture), le développement du marché de l'art, l'importance grandissante des collections (privées, mais aussi publiques) et le développement d'une doctrine esthétique articulée autour du paradigme de la vision (avec l'identification récurrente entre arts visuels et art tout court)<sup>7</sup>.

Certes, lorsque l'investissement esthétique se porte sur un objet (ou un artefact), ce qui est activé ce sont bien les propriétés de cet objet. Mais ces propriétés *sont* les propriétés « banales » que cet objet (ou artefact) possède aussi en dehors de l'activation esthétique, qu'il s'agisse de ses propriétés matérielles intrinsèques accessibles perceptivement, de ses propriétés relationnelles – qu'elles soient représentationnelles ou symboliques –, ou encore de la combinaison de ces deux types de propriétés. Concrètement, cela signifie qu'aborder un objet-fétiche dans une perspective esthétique n'implique nullement qu'il faille le dépouiller d'abord de sa propriété relationnelle (en l'occurrence fonctionnelle), grâce à laquelle il peut agir en tant que fétiche. Si, lorsqu'il se trouve dans un musée, il n'agit plus comme fétiche, cela n'a rien à voir avec son esthétisation : s'il n'est plus un fétiche c'est parce qu'être un fétiche est une propriété intentionnelle (et donc relationnelle), que cette propriété n'existe que relativement à un regard et un usage sociaux qui le dotent de cette fonction, et que l'objet a été coupé de ce regard et de cet usage dès lors qu'il a été extrait de la forme de vie dans le cadre de laquelle il était opératoire. À l'inverse, si en tant que fétiche il avait aussi été investi esthétiquement par tel ou tel des participants à la cérémonie, cela ne l'aurait nullement dépouillé de la propriété relationnelle d'être un fétiche : agir comme fétiche n'interdit pas de plaire esthétiquement. Bref, dans la dimension esthétique, comme dans la dimension rituelle, ce sont les propriétés « banales » qui sont causalement agissantes et non pas de mystérieuses « propriétés esthétiques (ou rituelles) » qui appartiendraient à quelque tout aussi mystérieux « objet » esthétique (ou « rituel »). Autrement dit, il n'y a pas d'« objet » esthétique : il y a des objets tout court et de toutes sortes – et il y a un nombre indéfini et indéfinissable d'autres réalités – qui peuvent être ou ne pas être investis esthétiquement.

## De la relation esthétique comme conduite humaine

La thèse de l'existence d'un type d'objets spécifiques que seraient les « objets » esthétiques est, pour une part non négligeable, un effet collatéral

7. Voir Heinich (1993) pour une analyse de ce changement de paradigme dans le cadre duquel la figure de l'artiste va prendre la place de celle du peintre.

de la philosophie de l'art romantique et idéaliste du XIX<sup>e</sup> siècle : se présentant comme dépassement de l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle a fait naître l'illusion d'une continuité entre son propre projet et celui de l'esthétique. La philosophie de l'art étant, comme son nom l'indique, une théorie de l'art, l'hypothèse continuiste suggère l'idée que l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle s'en serait distinguée par les objets étudiés : au lieu d'étudier les œuvres d'art, elle aurait étudié la catégorie des « objets » esthétiques. En réalité, comme tout lecteur de Hume ou de Kant le sait, au XVIII<sup>e</sup> siècle la dimension esthétique ne relevait pas d'une détermination objectale mais était indexée sur un type spécifique de relation cognitive. Ainsi la thèse kantienne (contestable) selon laquelle seul le beau naturel est accessible à un jugement de goût *pur* n'a de sens que si on définit l'esthétique comme un type d'attitude mentale : si les œuvres d'art ne peuvent pas (ou seulement très difficilement) donner lieu à des jugements de goût pur, c'est parce que, d'après Kant, leurs propriétés intentionnelles contrecarrent l'établissement de ce qu'il considère comme la relation esthétique paradigmatique, celle qui aborde son objet (au sens épistémique du terme) selon la modalité de la finalité sans fin spécifique. L'analyse humienne du *taste* est elle aussi l'analyse d'une relation au monde et non pas celle d'une catégorie d'objets spécifiques (le contraire eût d'ailleurs été étonnant, étant donné le scepticisme humien concernant la « choséité » comme telle).

À partir de là on peut proposer une analyse des faits esthétiques qui ne soit plus centrée sur la notion d'« objet esthétique », mais sur celle de « relation esthétique ». On partira ainsi de l'hypothèse selon laquelle les faits esthétiques sont l'expression d'une conduite humaine de base dont la spécificité peut et doit être décrite conjointement en termes mentalistes (intentionnels) et biologiques (cette hypothèse présuppose certes que les faits mentaux *sont* des faits biologiques, mais non qu'il faille les réduire à ces autres faits biologiques que sont les états neuraux qui les causent). Il est vrai que les expressions « expérience esthétique », « relation esthétique » ou « conduite esthétique » mobilisent chez chacun d'entre nous des représentations très sélectives et donc très diverses. Cette diversité dépend d'innombrables raisons parmi lesquelles, dans le désordre, notre histoire personnelle, notre niveau de scolarisation, le moment de la journée où on nous pose la question, notre classe d'âge, nos autres occupations ou soucis, notre milieu social, et ainsi de suite à l'infini. Par ailleurs, l'usage même de ces notions ou de notions qu'on peut traiter comme leurs équivalents dans d'autres langues, est loin d'être universellement répandu. Aussi n'est-ce pas sur les notions qu'il convient de se concentrer, mais sur les traits communs des activités que nous désignons grâce à elles. En extrapolant inductivement à partir de ces traits communs, il me semble qu'on peut conclure vali-

dement à l'existence d'un même type d'activité mentale se retrouvant dans des activités et des contextes (historiques et culturels) très différents, activité qui se distingue par deux caractéristiques constitutives<sup>8</sup>:

- Toutes les conduites pertinentes sont des activités de discrimination, de discernement. Le premier trait distinctif de l'expérience esthétique résiderait ainsi dans le fait qu'il s'agit d'une expérience cognitive, cet adjectif étant ici pris au sens large du terme, c'est-à-dire au sens où la cognition est coextensive à l'attention que nous portons au monde. Mais bien entendu, la fonction originare et « canonique » de l'attention cognitive ne réside pas dans son usage esthétique : sa fonction essentielle est de nous permettre de nous orienter dans l'environnement physique et humain dans lequel nous vivons. Donc, si l'activité cognitive est une condition nécessaire pour qu'il puisse y avoir une conduite esthétique, elle ne saurait en être la condition suffisante.
- La deuxième condition pour qu'on puisse parler d'une relation esthétique me semble être la suivante : pour qu'une attention cognitive relève d'une conduite esthétique, il faut qu'elle soit finalisée par la satisfaction prise à l'activité attentionnelle elle-même. Il est important d'insister sur le fait que c'est l'activité d'attention elle-même qui doit être satisfaisante, mais que les sentiments éventuellement induits par ce sur quoi elle porte peuvent être des plus divers. Si hédonisme il y a, il réside donc uniquement dans le caractère satisfaisant de l'attention cognitive : pour qu'on puisse parler d'une conduite esthétique, il faut que le (dé)plaisir soit le régulateur de l'activité de discernement et il faut que la source de la (dis)satisfaction soit cette même activité de discernement.

L'activité cognitive et l'investissement affectif du réel représenté ou vécu sont des faits mentaux de base, communs à tous les êtres humains ainsi que probablement à de nombreuses espèces animales. Si l'on accepte cette perspective, la question de l'universalité ou non de la relation esthétique se pose en des termes fort différents de ceux dans lesquels se meut la théorie des objets esthétiques : il ne s'agit pas de savoir si dans toutes les cultures humaines les êtres humains thématisent cognitivement ce que, dans notre culture, nous désignons du terme « esthétique » ; il ne s'agit pas non plus de savoir si dans toutes les cultures, les arts (au sens de *techne*) ont une fonction esthétique ; et il ne s'agit surtout pas de savoir si toutes les cultures possèdent des catégorisations du type « objet esthétique ». Les tâches qui nous attendent sont fort différentes. Il s'agit, dans un premier temps, de rassembler des témoignages susceptibles de montrer que l'activité que nous identifions par l'expression « relation esthétique » a existé dans notre

8. Voir Schaeffer (2000) pour une présentation un peu moins succincte de la question.

propre culture avant la naissance de l'esthétique philosophique et qu'elle existe aussi dans d'autres cultures. Certes, à ma connaissance du moins, aucune enquête transculturelle systématique n'a encore été menée pour essayer de répondre à cette question. Mais on n'a pas besoin d'aller chercher loin pour trouver, à des époques antérieures à la naissance de l'esthétique philosophique ainsi que dans des cultures autres que la nôtre, des descriptions qui réfèrent exactement au type de relation que je viens d'exposer de manière très succincte<sup>9</sup>. Cela démontre déjà pour le moins qu'il s'agit d'un type de réalité qui n'est pas entièrement explicable en termes de tradition liée à une culture spécifique.

Cela ne démontre bien entendu pas que la relation esthétique a un fondement biologique. En revanche, la *question* devient pertinente. On peut donc se demander s'il existe des indices susceptibles de conforter l'hypothèse d'un fondement biologique des conduites esthétiques. Cette hypothèse devrait en tout cas être explorée si l'analyse esquissée est correcte, c'est-à-dire si la conduite esthétique repose effectivement sur deux mécanismes mentaux de base que sont l'attention cognitive et la relation de (dis)satisfaction. Or, on sait depuis un certain nombre d'années qu'il existe des connexions neurales directes entre les systèmes de traitement de l'information et le centre du plaisir/déplaisir, ce qui n'est pas sans remettre en cause à la fois l'image (philosophique) idéale de la connaissance comme activité affectivement neutre et l'image négative des affects comme réactions cognitivement vides. Par ailleurs, les travaux sur les cadres catégoriels ont montré l'existence d'une classe importante de concepts et de représentations qui sont ce qu'on appelle en anglais *response dependent*, c'est-à-dire dont l'application est causalement déterminée par la réaction affective induite par ce à quoi ils vont être appliqués. Or, tel est précisément le cas des prédicats esthétiques et artistiques en tant qu'ils comportent toujours une composante appréciative<sup>10</sup>.

En situation normale, les connexions neurales entre information et plaisir investissent ce qui est représenté plutôt que la représentation elle-même. Par ailleurs, cet investissement est d'autant plus fort que les stimuli sont importants du point de vue pragmatique. La relation esthétique possède donc bien une double spécificité : elle correspond à une activation endogène (c'est-à-dire non contrainte par des stimuli qui exigent une réponse cognitive pour des raisons d'ordre pragmatique) et autotélique (donc non finalisée par un résultat cognitif spécifique) de l'attention ; en outre, comme Aristote le savait déjà, la (dis)satisfaction n'y investit pas ce qui est représenté (mentalement), mais l'acte de représentation mentale

9. On peut trouver un certain nombre d'exemples dans Schaeffer (1996).

10. Cela a été montré de manière concluante par Gérard Genette (1997 : 111-118 et 196-222).

lui-même, donc l'activité de discernement. Cela signifie que pour pouvoir rendre compte de la phylogenèse de la relation esthétique, il faudrait d'abord comprendre quand et comment est apparue cette capacité d'activation endogène et autotélique de l'attention à laquelle nous devons, outre la relation esthétique, le vaste champ de la recherche cognitive « désintéressée » (ce qui explique peut-être les liens, souvent notés, entre les deux). Il faudrait ensuite pouvoir comprendre comment l'investissement affectif en termes d'attitudes d'attraction et de répulsion à l'égard des stimuli causant l'activité attentionnelle peut se déporter des objets représentés vers l'activité représentationnelle elle-même. On est loin actuellement de pouvoir répondre à ces questions. Il n'empêche que si on met ensemble les deux séries de faits – la liaison structurelle entre les centres de traitement de l'information et les centres affectifs d'un côté, l'existence d'une capacité d'activation endogène et autotélique de l'attention de l'autre –, on retrouve les deux caractéristiques centrales de la conduite esthétique telle qu'on peut la dégager à partir de l'observation de situations réelles et de multiples témoignages provenant de cultures diverses. Si la structure de la relation esthétique était effectivement fondée sur les mécanismes cérébraux-mentaux en question, on comprendrait aussi pourquoi elle peut si facilement être intermittente ou encore être fonctionnellement enchâssée dans d'autres activités : plutôt que d'être une activité extatique qui s'opposerait en bloc aux autres activités mentales de l'être humain, elle apparaîtrait ainsi comme une inflexion particulière de ces activités.

## De l'œuvre d'art

Il a été question plus haut du rôle indirect que la notion d'*œuvre d'art* a sans doute joué dans la genèse de la notion d'*objet esthétique*, puisque dans leur usage canonique, les deux notions partagent certains traits communs, notamment l'idée qu'il existe une classe d'objets ontologiquement spécifiques possédant, au-delà des propriétés objectales banales, des propriétés surnuméraires qu'on qualifiera, selon qu'on adhère à la définition large ou à la définition restreinte, de propriétés esthétiques ou de propriétés artistiques. Je n'entrerai pas ici dans une discussion du conflit qui n'a cessé d'opposer ces deux conceptions quant à ce qui est censé constituer l'objet véritable de l'esthétique philosophique, puisque selon moi il s'agit d'un conflit sans objet (au sens d'« enjeu », cette fois-ci). Ce qui m'intéresse c'est une autre conséquence de cette identification abusive : si on pense que l'esthétique se définit par ce sur quoi porte la relation esthétique et si on soutient en même temps que cette relation porte par définition sur les œuvres d'art, on devra fatalement définir celles-ci en termes d'objets esthétiques.

C'est cette double identification abusive qui est à l'arrière-fond de la plupart des conflits entre anthropologues et « esthéticiens » quant au statut des objets d'art (au sens de *technè*) issus des cultures « traditionnelles ». L'anthropologue insistera (de manière tout à fait justifiée) sur le fait que dans leur contexte natif les artefacts en question ne sont pas créés dans l'intention de devenir l'enjeu d'un investissement esthétique ; il en conclura qu'il ne s'agit pas d'œuvres d'art. L'« esthéticien » attirera l'attention (tout à fait justement) sur le fait que, du point de vue des manières de faire, tout autant que du point de vue des catégories génériques ou de la structuration formelle, les parentés entre ces artefacts et certains des artefacts de notre propre culture que nous qualifions d'œuvres d'art (et qui, eux, sont majoritairement créés dans l'intention de devenir l'enjeu d'un investissement esthétique), sont trop étroites pour qu'on puisse leur refuser le statut d'œuvres d'art ; il en conclura qu'il s'agit d'« objets » esthétiques.

Manifestement, quelle que soit la solution pour laquelle on se décide, on aboutit à une conclusion contre-intuitive. Partons de la thèse selon laquelle une œuvre d'art serait un objet ou un événement ayant un statut ontologiquement esthétique. Je ne reviendrai pas ici sur l'erreur de catégorisation qu'implique à mon avis l'ontologisation des faits esthétiques. Je me bornerai à une remarque de bon sens. Une telle définition restreinte de l'œuvre d'art risque de nous laisser avec un domaine d'extension en peau de chagrin, car rares sont les œuvres d'art, au sens canonique du terme, dont le fonctionnement effectif soit réductible à leur activation esthétique. En effet, même lorsqu'elles visent explicitement ou implicitement (par exemple, à travers leur appartenance à un genre qui est socialement ou historiquement positionné comme étant censé induire l'attitude esthétique – il suffit de penser au roman, à la musique classique ou au jazz) une réception en termes de relation esthétique, leur statut intentionnel et leur statut attentionnel sont presque toujours fonctionnellement composites : il est rare qu'elles ne visent *que* cela et qu'elles ne donnent lieu *qu'*à cela. La solution alternative n'est guère plus convaincante : elle doit compter comme nul et non avenu le fait que les deux classes d'objets (au sens logique cette fois-ci) supposément ontologiquement disjointes que sont, par exemple, les statues-fétiches et les statues-œuvres d'art, reposent sur les mêmes manières de faire, donnent naissance à des types de produits qui possèdent de nombreuses propriétés communes et semblent presque naturellement devoir se couler dans les mêmes catégories génériques.

Si on abandonne la vision « objectale » et qu'on accepte l'idée que la dimension esthétique correspond à une relation au monde, à un type d'attitude mentale, le problème des relations entre les faits esthétiques et les faits artistiques ne se pose plus en termes d'identité mais d'intersection. Ce

qui importe ce n'est pas tant de trouver une détermination à l'aide de conditions suffisantes et nécessaires permettant de constituer les *œuvres d'art* en classe ontologique à part. On essaiera plutôt d'intégrer la notion d'*œuvre d'art* dans une perspective plus vaste. On pourrait ainsi poser comme hypothèse que les « œuvres d'art » constituent une des cristallisations fonctionnelles d'une classe plus vaste d'entités et d'événements qui renvoient à une constante transculturelle et transhistorique, à savoir ce qu'on appelle la production de *signaux à coût élevé*<sup>11</sup>. On entend par là toute production de signaux qui prend le contre-pied du principe d'économie régulant en général les activités vitales. La production de signaux à coûts élevés est une activité qu'on retrouve notamment chaque fois que les humains veulent entrer en rapport avec des esprits, ou encore lorsqu'ils veulent séduire, lorsqu'ils veulent en imposer à un rival, lorsqu'ils veulent montrer leur puissance ou au contraire leur soumission, lorsqu'ils sont affrontés à la maladie ou à la mort, bref, dans les innombrables interactions matérielles et symboliques dans lesquelles il y va de notre *Gestimmtheit*, en tant que nous sommes pris dans un réseau interhumain et cosmique qui ne va pas de soi. Or, comparées aux productions purement utilitaires, les productions « artistiques » se caractérisent elles aussi par un surplus de coût. Par ailleurs, il n'y a guère de doute que ces productions, quel que soit par ailleurs leur statut ontologique, sont d'un point de vue fonctionnel des signaux. Enfin, dans de nombreuses communautés humaines, ces faits de signalisation coûteuse se sont cristallisés sous forme d'un certain nombre de productions typiques apparentées transculturellement : danses, ornements, sculptures, productions verbales, représentations picturales, etc. Autrement dit, en tant que résultats de la mise en œuvre d'un certain nombre de manières de faire exercées selon des contraintes apparentées, ces productions de signaux coûteux se regroupent spontanément en familles identifiées chacune par une causalité génétique stable : elles résultent de modalités du faire humain qui mettent en œuvre des scripts techniques dont la majorité des contraintes, qu'elles soient perceptives, gestuelles ou planificatrices, sont communes à l'ensemble des exemplifications d'une même famille.

11. L'idée selon laquelle l'art serait un système d'information coûteux n'est pas nouvelle. Roland Barthes notamment l'avait déjà défendue en 1967 à propos de la littérature (Barthes 2002 : 1274). Aujourd'hui on peut l'aborder en partant de la théorie biologique des signaux. Pour un exposé des fondements de cette théorie, voir Bergstrom (2001). La signalisation coûteuse existe chez beaucoup d'espèces en tant que modalité de la sélection sexuelle : la roue du paon en est un bon exemple (pour une explication sélectionniste de ces faits apparemment aberrants, voir Zahavi *et al.* 1997). Dans certains cas, par exemple chez les mâles des oiseaux à berceaux, elle se traduit d'ailleurs sous la forme d'une activité proto-artistique : la construction de « berceaux », des architectures complexes à fonction purement ostentatoire.

Il me semble donc qu'on aurait intérêt à partir non plus d'une définition d'essence de la notion d'*œuvre d'art* conçue comme classe ontologique marquée, opposée selon un schéma dichotomique à toutes les autres productions matérielles et représentationnelles humaines, mais plutôt d'une approche génétique fondée sur les différentes modalités, moins nombreuses qu'on ne le pense, selon lesquelles l'humanité a déployé le principe de la signalisation coûteuse dans le domaine de la production d'événements, d'actions et d'artefacts. La notion d'*œuvre d'art* cesserait ainsi d'être un terme primitif. Or, on sait qu'à moins de procéder par stipulation et définition nominale, la détermination en compréhension des termes primitifs pose souvent des problèmes insurmontables. Selon l'approche alternative que je viens d'esquisser, la question de la délimitation de la notion d'*œuvre d'art* deviendrait au contraire une sous-question du problème plus général des rapports multiples et divers qui peuvent exister entre la relation esthétique et certains faits humains ou naturels existant par ailleurs indépendamment de cette relation. Et cette question-là relève de l'analyse empirique, ce qui signifie qu'elle n'a pas besoin d'être résolue en termes purement analytiques ou définitionnels.

Pour finir, je voudrais insister sur le fait que ce changement de perspective, qui nous fait passer du domaine des objets vers une approche en termes de signaux coûteux, n'implique ni universalisme ni relativisme de principe en ce qui concerne les rapports entre la conduite esthétique et ces différents types de signaux coûteux. Il se pourrait qu'il y ait des productions humaines dont l'activation réceptive mobilise toujours la relation esthétique, qui soient donc, comme le dit Gérard Genette, « constitutivement esthétiques ». On peut penser que les représentations fictionnelles relèvent de cette catégorie (voir Schaeffer 1999), de même que dans le champ des arts visuels, tout ce qui relève du décoratif ou des arts de l'ornement, ce vaste continent artistique dont l'analyse, on le sait au moins depuis Riegl et Boas, est particulièrement difficile. L'expression « constitutivement esthétique » n'est évidemment pas synonyme d'« ontologiquement esthétique » : l'éventualité qu'un certain type d'œuvres active en toutes circonstances la relation esthétique n'implique pas que ce statut les définisse ontologiquement. Par ailleurs, « constitutivement esthétique » ne signifie pas « exclusivement esthétique » : ainsi les fictions, même si elles impliquent toujours une activation de la relation esthétique, remplissent aussi en général, sinon toujours, toutes sortes de fonctions individuelles et sociales ; le décoratif quant à lui est très souvent investi de fonctions symboliques, voire rituelles. Il convient donc de distinguer entre l'activation esthétique d'un objet ou d'une représentation et les fonctions éventuelles dans lesquelles cette activation se trouve enchâssée.

Que reste-t-il alors de la problématique définitionnelle de la notion d'*œuvre d'art*? Si on pense vraiment qu'il faut lui trouver une réponse, elle devrait pouvoir se négocier non pas en termes absolus mais en termes d'avantages ou de désavantages cognitifs : est-ce qu'il vaut mieux indexer la définition à la généalogie culturelle de la notion, ou convient-il au contraire d'abstraire, à partir de cette signification historique, une définition analytique susceptible de rendre des services, y compris dans d'autres contextes historiques et culturels? Il est possible que selon les objets d'étude on privilégie en fait l'une ou l'autre voie. En tout état de cause, cette question définitionnelle ne sera que d'une importance secondaire comparée à l'étude historique, sociale et interculturelle des conduites esthétiques et de leur relation avec les autres activités humaines, dont, en premier lieu, un certain nombre d'activités productrices de signaux coûteux, rencontre qui s'est traduite dans notre propre société par le développement d'une notion spécifique, la notion d'*œuvre d'art*, accompagnée de son ombre portée qu'est l'introuvable « objet esthétique »

MOTS CLÉS/KEYWORDS: objet ethnographique/*ethnographic object* – ontologie/*ontology* – fonctionnalisme/*functionalism* – artefact – objet esthétique/*aesthetic object* – œuvre d'art/*work of art*.

#### BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland

2002 *Ceuvres complètes. II : 1962-1967*. Paris, Éditions du Seuil.

Bergstrom, Carl T.

2001 « An Introduction to the Theory of Honest Signalling », on <<http://octavia.zoology.washington.edu/handicap>>.

Damasio, Antonio

1995 *L'Erreur de Descartes*. Paris, Éditions Odile Jacob.

Danto, Arthur

1989 *La Transfiguration du banal*. Paris, Éditions du Seuil.

Escande, Yolaine

2001 *L'Art en Chine*. Paris, Hermann.

Gell, Alfred

1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford, Oxford University Press.

Genette, Gérard

1994 *L'Œuvre de l'art. I : Immanence et transcendance*. Paris, Éditions du Seuil.

1997 *L'Œuvre de l'art. II : La relation esthétique*. Paris, Éditions du Seuil.

Heidegger, Martin

1980 « Der Ursprung des Kunstwerkes (1935-1936) », in *Holzwege*. Francfort, Vittorio Klostermann : 1-72.

Heinich, Nathalie

1993 *Du peintre à l'artiste*. Paris, Éditions de Minuit.

Jullien, François & Thierry Marchaisse

2000 *Penser d'un dehors (La Chine)*. Paris, Éditions du Seuil.

Lempérière, Annick

2001 « "Moi, Rigoberta Menchu". Témoignage d'une Indienne internationale », *Communications* 71 : *Le parti pris du document* : 395-434.

Maquet, Jacques

1986 *The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts.* New Haven, CT, Yale University Press.

Schaeffer, Jean-Marie

1996 *Les Célibataires de l'art.* Paris, Gallimard.

1999 *Pourquoi la fiction ?* Paris, Éditions du Seuil.

2000 *Adieu à l'esthétique.* Paris, Presses universitaires de France.

Searle, John

1995 *The Construction of Social Reality.* Londres, Penguin Press.

Zahavi, Amotz et al.

1997 *The Handicap Principle : A Missing Piece of Darwin's Puzzle.* Oxford, Oxford University Press.

#### RÉSUMÉ/ABSTRACT

Jean-Marie Schaeffer, *Objets esthétiques ?* — À partir d'une analyse critique de la notion d'objet esthétique conçue comme une expression du biais ontologisant qui caractérise les manières de penser occidentales, on essaie d'élaborer une approche alternative des faits esthétiques. La dimension esthétique ne consiste pas en des propriétés objectales (« esthétiques » ou « artistiques ») mais en une attitude mentale spécifique face au réel. Après avoir montré qu'ainsi conçue, la dimension esthétique n'implique, en elle-même, ni décontextualisation ni défonctionnalisation, on plaide pour une dissociation entre la problématique esthétique et la problématique artistique, avant d'aboutir à une proposition de reformulation de la notion d'« œuvre d'art » dans le cadre d'une réflexion plus générale sur les « signaux coûteux ».

Jean-Marie Schaeffer, *Aesthetic Objects ?* — This critical analysis of the concept of aesthetic object, which is intimately related to the ontological bias in Western thought tries to develop an alternative approach to the study of such objects. Aesthetic facts are not properties of objects, instead, they express a mental attitude towards reality. Conceived thus, the aesthetic dimension implies neither decontextualizing objects nor turning a blind eye to their functionality. We should separate aesthetic from artistic aspect. The notion of artwork should be reformulated in relation to more general considerations about « costly signals ».