

Quelques remarques sur l'architecture ontologique de l'oeuvre d'art

Frédéric Nef

► **To cite this version:**

Frédéric Nef. Quelques remarques sur l'architecture ontologique de l'oeuvre d'art. 2008.
ijn_00352671

HAL Id: ijn_00352671

https://jeannicod.ccsd.cnrs.fr/ijn_00352671

Preprint submitted on 13 Jan 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Quelques remarques sur l'architecture ontologique de l'oeuvre d'art¹

Frédéric Nef

Institut Jean-Nicod & Institut Marcel-Mauss
(GSPM)

(EHESS, Paris)

Deux approches extrêmement différentes de l'ontologie de l'oeuvre d'art coexistent. La première, l'approche phénoménologique de philosophie de l'art se situe dans la tradition kantienne telle qu'elle a été développée par l'idéalisme allemand (cf. M. Haar 1994, J.-M. Scheffer 1992). La seconde, l'approche analytique en esthétique rejette un certain nombre de présupposés de l'approche phénoménologique selon laquelle l'art est une quête de l'identité (Schelling), un type de connaissance intuitive de la réalité profonde (Schopenhauer). Cette approche est également extérieure à l'esthétique heideggérienne de l'avènement de la vérité dans un dévoilement de la terre contre le monde (objet de la science à la différence de l'art selon Heidegger). L'approche phénoménologique développe en général une conception de l'oeuvre d'art dans une optique d'évaluation du dévoilement d'une vérité métaphysique plus originaire que la vérité scientifique ordinaire. En ce sens l'ontologie phénoménologique de l'oeuvre d'art est solidaire d'une métaphysique du dévoilement qui fait de l'oeuvre d'art le révélateur de la vérité profonde du monde. Il y a donc dans ce courant une solidarité entre l'ontologie de l'oeuvre d'art et la conception métaphysique même de l'art comme

¹ Je remercie les participants au colloque « Art et Cognition », notamment son promoteur Mario Borillo. Je remercie aussi Jean-Marie Scheffer pour une lecture attentive et des suggestions précieuses et Jérôme Dokic pour des encouragements.

révélateur de la vérité de l'existence. L'ontologie analytique de l'œuvre d'art renonce à cette circularité en miroir de l'ontologie de l'œuvre et de la métaphysique de l'existence. Elle considère cette conception de l'œuvre d'art identifiée à un dévoilement comme une justification interne de l'art qui n'a pas à être reprise dans l'ontologie proprement dite, qui a un but plus modeste, celui de décrire et d'analyser le statut et la nature des œuvres d'art.

L'ontologie de l'œuvre d'art distingue la question de la nature de l'œuvre d'art, de son mode d'existence et de sa constitution. La question de la nature de l'œuvre d'art consiste à la penser dans l'ensemble des objets (cf. Wolheim) et dans la diversité de ses présentations, qu'il s'agisse des œuvres qui impliquent une exécution et ceux qui n'en impliquent pas. La question de la composition des œuvres d'art est liée à la précédente, mais elle est distincte : obéir à tel type de composition c'est posséder telle nature ou telle essence, mais à un même mode d'existence peuvent correspondre plusieurs modes constitution (multi réalisabilité esthétique). Je voudrais poser ici la question de la composition des œuvres d'art en soutenant que leur structure ontologique est également un objet esthétique, comme les propriétés esthétiques prises isolément et qui surviennent sur les propriétés non esthétiques (cf. Nef 2006) . J'applique donc l'idée kantienne de réflexivité de l'art à la structure ontologique elle-même, dont Kant pensait qu'elle était inaccessible épistémiquement. Nous interprétons la nature radicalement réflexive de l'art moderne comme un dévoilement non d'une vérité de l'existence, qui elle devient problématique, mais de l'œuvre elle-même, ceci depuis les noms de Cézanne, Mallarmé, Proust... qui ont substitué à un système des Beaux Arts fondé sur l'esthétique classique une série de démarches retournées sur elles mêmes : peinture de la Peinture, poésie de la Poésie, littérature de la Littérature. L'hypothèse que l'on peut reprendre est que l'art a prétendu progressivement à dévoiler non son essence (puisque le nihilisme ambiant l'interdisait) mais au moins sa mécanique ontologique, ce qui est fort différent.

Je prendrai comme point de départ la définition de R. Pouivet :

« Une œuvre d'art est une substance artefactuelle dont le fonctionnement esthétique détermine la nature spécifique. » (2007, p. 66).

Je laisserai de côté les réserves que pourraient susciter l'usage de la notion de substance associé à celle d'artefact, car en effet il s'agit peut-être d'une contradiction interne, d'un oxymore conceptuel – plus bas on en rencontrera un autre : le 'désir cognitif'. En effet, les artefacts semblent exposés à l'argument nihiliste de van Inwagen selon lequel seuls les organismes existent, ceux-ci possédant pleinement un réalité substantielle, à la différence des objets matériels ou artefacts qui ne sont que des assemblages de parties remplissant une fonction (exemple : un frigidaire avec le moteur, le bac à glace, la porte protégeant de la chaleur ambiante etc.). Mais on peut difficilement sans doute considérer les œuvres d'art comme de purs et simples êtres matériels que Van Inwagen écarte de l'ontologie des entités au sens plein. Toutefois on peut apercevoir une zone frontière entre certaines œuvres d'art, notamment empruntées au land art, et des exemples discutés dans *Material Beings* : on peut effectivement douter qu'une digue de terre façonnée par un bulldozer pour protéger un village mauritanien d'une tempête de sable puisse effectivement être considéré en tant qu'objet ou artefact. Mais certaines œuvres monumentales de *land art* consistent également en des levées de terre réalisées par les mêmes moyens de terrassement, quoique dans certains cas ces levées de terre aient une structure géométrique, par exemple la forme d'une spirale dans le cas célèbre de la *Spiral Jetty* de Robert Smithson (cf. Tieberghen). Cependant elles sont considérées comme des œuvres d'art, ce qui implique que l'on serait réticent à les faire tomber dans la même catégorie que les artefacts, destitués par la thèse nihiliste de Van Inwagen. Le fonctionnement esthétique de ces œuvres joue sur le changement d'échelle, les travaux publics ordinairement se consacrant à des travaux d'aménagement dont la taille fait qu'il ne peuvent être saisis autrement que comme excédant la perception d'un seul tenant, alors que dans le land art des procédés utilisés à cette échelle ont au contraire pour but de présenter à la perception des modifications significatives de l'environnement. De même certaines installations, comme celles par exemple de Christian Boltanski, où dans une pièce obscure

émergent des silhouettes faites d'imperméables-épouvantails, avec des ampoules nues distribuant la lumière, rentrent difficilement dans la catégorie des substances artefactuelles. Les installations sont composées d'artefacts (video, son, objets, éclairage etc.), mais peuvent-elles être considérées comme des artefacts complexes ? Cet assemblage d'artefacts est-il lui-même un artefact ? En fait il n'existe pas de limites supérieures à la complexité des artefacts. C'est sur cette absence de limite que joue par exemple Tingely dans certaines de ses sculptures qui sont des artefacts privés de fonctionnalité. Dans les deux cas de l'œuvre de *land art* et des installations de Boltanski (mais on aurait pu dire la même chose de celles de Kienholtz) on est en présence d'une œuvre d'art qui modifie l'environnement, plus qu'elle n'installe des substances ou une substance complexe dont les différents objets seraient pour ainsi dire des parties.

La recherche de la composition de l'œuvre d'art me conduira à explorer précisément les relations et connexions entre les différentes composantes. Il faut distinguer les composantes matérielles et les composantes ontologiques. Dans le cas de l'installation, il s'agit de créer un micro environnement en général couvert et fermé avec une accumulation d'objets (ou au contraire une totale absence d'objets). Matériellement nous sommes en présence d'une structure, c'est-à-dire d'une somme de parties possédant des relations les uns avec les autres. Il en irait de même avec l'art environnemental, la modification du paysage. On peut remarquer que ces structures dans les deux cas modifient l'espace. Ce dernier est une somme de relations et ces relations sont modifiées par les structures qui s'y déploient. On ne peut traiter l'espace dans ces cas-là comme un simple cadre, dans lequel serait logé l'œuvre d'art. Les composantes ontologiques, celles-là mêmes que je vais m'efforcer de décrire, sont essentiellement des propriétés et des entités, dont il faudra préciser la nature (par exemple Zemach propose une ontologie de types). J'avancerai l'hypothèse que les propriétés en question ne sont pas, ici non plus, des universaux (au contraire j'examinerai le recours aux propriétés individuelles, tropes ou particuliers abstraits) et que les entités concrètes ne sont pas des substances, mais simplement des systèmes de tropes. Dans un premier

temps, je discuterai la composition des œuvres d'art dans ces termes, puis je ferai l'hypothèse que dans la mesure où elles sont prises dans l'histoire et la culture, il y a une modification de la structure ontologique elle-même, quand on passe de l'art dit classique à l'art dit d'avant garde (futurisme, vorticisme, dadaïsme...). Naturellement, dans le cadre de cet exposé je ne pourrai qu'indiquer la forme de cette hypothèse. Cette dernière a la forme suivante : dans l'art classique l'œuvre d'art est supposée perfectionner la nature (beaucoup plus qu'imiter la nature), c'est-à-dire substituer à une réalité chaotique une réalité ordonnée, tandis que dans l'art d'avant garde l'œuvre d'art est censée dévoiler le désordre sans chercher à le modérer, ce dont ces fortes paroles du fondateur du vorticisme, Wyndham Lewis sont les témoins :

« Le Passé et le Futur sont deux prostituées dont la Nature a accouché.

L'Art est l'échappée momentanée de ce Bordel » (*Notre Vortex, Cahiers pour un temps*, 1982)

Les propriétés esthétiques et leur ontologie

Je discuterai la théorie d'E. Zemach qui s'efforce de concilier deux aspects à première vue contradictoire des propriétés esthétiques. D'une part, les propriétés esthétiques surviennent sur des propriétés non esthétiques « à travers un médium spécial, à savoir le désir ». D'autre part, les propriétés esthétiques sont réelles : elles sont « des traits des choses telles qu'elles sont en elles-mêmes » (p. 129). J'exposerai la théorie de Zemach pour évaluer sa réussite sur ce point précis : concilier réalisme et anti-réalisme des propriétés esthétiques.

Les philosophes en général (et Zemach aussi) acceptent qu'il y ait un lien entre propriétés esthétiques et propriétés non esthétiques. Ce lien peut prendre trois formes : survenance, lois nécessaires induction (on pourrait peut-être ajouter « émergence »). La relation de survenance est une relation de dépendance et de co-variation : X survient sur Y, si X dépend de Y et si X ne

peut varier sans que Y varie. Par exemple la douleur survient sur l'irritation des tissus si elle dépend de cette irritation et s'il ne peut y avoir de variation de la douleur sans variation de l'irritation. De la même façon il y a survenance esthétique si par exemple il ne peut y avoir de variation de propriétés esthétiques sans variation des propriétés non esthétiques. Soit deux tableaux absolument identiques du point des propriétés non esthétiques (taille, pigments etc.), ils auront exactement les mêmes propriétés esthétiques. Une variation de propriété esthétique impliquera une variation de propriété non esthétique qui fait que les deux tableaux ne seront plus identiques. En d'autres termes

« nous ne pouvons pas concevoir deux objets X et Y qui différeraient seulement quant à leurs propriétés esthétiques et d'aucune autre façon » (p. 130)

Si X et Y sont esthétiquement différents, il doit y avoir une différence non esthétique entre eux. Cette manière de voir se heurte à première vue au contre-exemple classique, et quelque peu rebattu, de Borges : le *Don Quichotte* de Pierre Ménard (absolument identique au texte de Cervantès, mais écrit par Pierre Ménard). Zemach à la suite de A. Danto distingue des propriétés non esthétiques intrinsèques et des propriétés esthétiques relationnelles. Dans le cas du *Don Quichotte* de Pierre Ménard, les propriétés non esthétiques intrinsèques sont identiques (à la lettre près c'est le même texte), mais les propriétés esthétiques relationnelles sont différentes : ce texte n'a pas été écrit par Cervantès et pas à la même époque. Donc finalement il ne s'agit pas d'un contre-exemple : ces deux textes (celui de Cervantès et celui de Pierre Ménard) n'ont pas les mêmes propriétés esthétiques et en fait ils n'ont pas les mêmes propriétés non esthétiques, ce qui est conforme à la thèse de la survenance.

On peut distinguer à la suite de Locke trois sortes de propriétés : les propriétés *premières* sont les propriétés des choses réelles (des noumènes), les propriétés *secondaires* sont les propriétés des choses réelles en tant qu'elles apparaissent à l'esprit (phénomènes), les propriétés *tertiaires* sont les propriétés des phénomènes signifiants (ceux qui passent par la médiation de l'intérêt, sont colorés par nos désirs). Selon Zemach, les propriétés esthétiques sont tertiaires, car justement « colorées par le

désir ». D'après Zemach les propriétés esthétiques se laissent classer en deux groupes : le premier comprend « beau » et « laid » ; le second « criard », « vulgaire », « délicat », gracieux ». La différence entre ces deux groupes serait que les propriétés du premier groupe « informent sur la valeur globale d'une chose sans dire comment cette chose possède cette valeur », tandis que les propriétés du second groupe « donnent un aperçu plus détaillé de l'objet auxquels ils sont attribués ». Je pense qu'il faut mettre dans un troisième groupe des propriétés esthétiques comme « tragique », « dramatique ». On peut remarquer que ces propriétés sont d'abord relatives à des spectacles, avant d'être appliquées au texte. Il y a là un transfert du visuel à l'auditif. On commence par trouver le spectacle du navire luttant contre la tempête pathétique, avant d'appliquer ce prédicat à l'accord en la de Tristan.

Zemach situe donc à une extrémité du spectre la beauté et la laideur, mais aussi « l'unité, la cohérence, l'équilibre, l'harmonie, la puissance, la signification, la tension et leurs opposés ». pour lui « ces propriétés reflètent un désir » (p. 140) :

« Le medium par lequel les propriétés phénoménales non esthétiques sont filtrées pour devenir des propriétés esthétiques générales est un désir cognitif. Le mérite esthétique général d'une chose dépend du degré avec lequel elle satisfait notre désir d'organiser le monde d'un point de vue perceptif et conceptuel, de le rendre accessible à nos facultés cognitives.» (p. 141)

L'interprétation de beau et laid est la suivante. Un objet est laid s'il génère trop d'informations par rapport à notre capacité à traiter des données. Un objet est beau si le rapport entre la richesse et l'ordre est à son maximum. Zemach reprend la définition de Thomas d'Aquin : la beauté est l'éclat des choses bien faites qui satisfont pleinement notre désir cognitif. (op. cit., cf. U. Eco 2002) Cette définition thomiste est reprise dans l'esthétique rationnelle par exemple d'un Leibniz qui interprète le jugement esthétique comme, un calcul subdoxastique. Leibniz interprète le plaisir esthétique comme une surprise produite par l'anticipation de régularités (Leibniz 1992). En ce sens il développe également une théorie de ce que Zemach appelle, par une

sorte de nouvel oxymore conceptuel, voire de *contradictio in adjecto*, le ‘désir cognitif’²², en faisant entrer dans ce désir un compromis entre ordre et variété. Zemach reprend donc l’essentiel de certaines thèses ontologiques et cognitives de l’esthétique classique, pré Kantienne (Becq 1994, Ferraris 1990, Sherringham 2003, cf. Gilson 1998).

Zemach ne donne pas vraiment la clef de la dualité des propriétés esthétiques. En effet, la notion de désir cognitif ne donne pas d’indication précise sur le mode de détection des propriétés dans les choses elles-mêmes (puisque les propriétés esthétiques sont à la fois des propriétés des choses elles-mêmes en même temps qu’elles sont relatives au désir cognitif). Il élabore son ontologie des propriétés dans une théorie du jugement esthétique et cette théorie postule finalement l’accord qui est la base de la détection des propriétés. Les définitions du laid et du beau supposent une harmonie entre l’esprit et la structure ontologique de l’objet esthétique. Par exemple la richesse et l’ordre qui définissent la beauté appartiennent à la fois à la réalité (richesse) et à l’accord entre l’esprit et la réalité (ordre). Il faut donc pour tenter d’éclaircir cette dualité élargir l’ontologie, des propriétés esthétiques aux structures ontologiques.

Les structures ontologiques

Les structures ontologiques ont été introduites en esthétique notamment par Ingarden et Currie-Levinson. Cependant ils introduisent ces entités de manière extrêmement différentes : si Ingarden met en place une ontologie de la composition de l’œuvre d’art, Currie et Levinson s’intéressent au chemin heuristique par lequel l’artiste découvre une structure (par exemple Beethoven

²² « Désir cognitif » peut sembler être une forme théologique de l’expression classique des mystiques : « connaissance amoureuse », que l’on trouve par exemple dans Guillaume de Saint Thierry, un mystique Cistercien du 13^e siècle. « Connaissance amoureuse » signifie que par l’amour nous obtenons une connaissance supérieure à la connaissance simplement intellectuelle, alors que « désir cognitif » signifie une combinaison de désir et de connaissance.

découvre la structure d'une sonate pour piano seul). Il s'agit d'une reprise du couple conceptuel découverte vs. invention qui sous-tend la polarité du réalisme et de l'anti-réalisme, que ce soit dans toutes les disciplines normatives, éthique, épistémologie – et esthétique. Pour Ingarden l'ontologie de l'oeuvre d'art étant stratifiée, à chaque strate correspond un type de structure ontologique. L'exemple d'Ingarden est celui d'un poème où il faut distinguer une strate phonique, une strate grammaticale, une strate d'images etc. Les strates ne sont pas des structures ontologiques, plus exactement les structures sont 'stratiformes' (cf. Ingarden 1964, p. 143 et 149). À une strate s , correspond une structure S . par exemple la strate grammaticale contient des universaux, tandis que la strate des images contient des particuliers. Ingarden appellera structure ontologique d'une oeuvre d'art la stratification des couches d'entités appartenant à des catégories différentes. La complexité ontologique de la stratification est indépendante de la richesse ou de la profondeur de l'oeuvre : un film de divertissement sans aucune prétention est une stratification extrêmement complexe, où par exemple la strate sonore à elle seule peut comporter une structure très riche. Cette idée d'Ingarden provient de l'hypothèse phénoménologique sur la sédimentation des couches de signification dans une entité comportant des propriétés intentionnelles (des propriétés 'dépendantes de l'observateur' dans le vocabulaire de Searle, 'dépendantes de la réponse' chez d'autres auteurs). La difficulté liée au concept de structure ontologique est que cette structure se distingue des structures purement matérielles ou même des structures formelles (logiques, sémantiques), tout en étant dépendante : on peut difficilement imaginer une structure ontologique flottante, sans amarre dans des structures existantes.

Qu'entend-on par structure ontologique en général, en dehors de l'ontologie de l'oeuvre d'art ? Un ensemble d'entités primitives et de relations entre ces entités. J. Bacon (1995) définit une structure ontologique S de la manière suivante :

$$S = \langle T, R, W, \alpha \rangle$$

où T est un ensemble de tropes, R une relation de ressemblance sur les tropes, W l'ensemble des mondes possibles et α le monde actuel.

Dans l'ontologie de l'œuvre d'art, la notion de structure ontologique est enrichie de manière à inclure le processus même par lequel elle est découverte (ou construite) par l'artiste. L'orientation métaphysique réaliste ou anti-réaliste dépend dans une certaine mesure de la qualification de ce processus. La structure ontologique des œuvres d'art S_a d'après Gregory Currie est la suivante :

$$S_a = \langle X, S, H, D, t \rangle$$

où X est un individu, S_a une structure, H (pour 'heuristique') le processus par lequel cet artiste est parvenu à la découverte D de cette structure à un moment t . L'introduction du processus H par lequel la structure S_a est découverte permet d'échapper à un platonisme de la structure où celles-ci préexisteraient à leur exemplification dans les œuvres d'art. Mais le prix à payer pour échapper à ce platonisme est de préciser la nature même de la relation H (tout comme l'une des difficultés des structures ontologiques, en général, était de préciser la nature de la ressemblance entre les tropes, sans présupposer des universaux qui guident la construction des classes de ressemblance).

J. Levinson modifie le concept de structure de l'œuvre d'art en introduisant celui de structure indiquée en précisant implicitement la nature de cette relation H . Selon J. Levinson (2007), il ne faut pas réduire la structure ontologique à quelque chose d'indépendant de l'artiste et la relation qui convient entre celui-ci et la structure est celle d'indication. Cette relation d'indication consiste à mettre en rapport un agent une chose indiquée, par exemple si j'indique dans une foule un homme avec un chapeau, à détacher cet élément. Une indication est toujours sélective et vise à mettre en relief un aspect d'une réalité plus globale. L'exemple de Levinson est le suivant :

« Je remarque le promeneur bizarre qui passe, ensuite je le montre du doigt à mon ami, pour lui signaler un phénomène intéressant. Alors j'indique, je montre, cet individu inconnu. Si mon ami lui prête attention en conséquence du geste de mon doigt, mon acte d'indication a réussi ; sinon il a échoué, ce qui ne veut pas dire cependant qu'il n'a pas eu lieu. L'acte est transitoire (...). » (p. 417)

Selon Levinson, l'indication artistique est d'une autre nature. Il ne s'agit évidemment pas des indications qui guident l'interprétation de l'œuvre (par exemple les indications scéniques pour la mise en scène, ou les indications d'intensité dans une partition, des didascalies). Il s'agit pour Levinson de l'indication artistique proprement dite. Chopin en composant la *Mazurka en la mineur* « indique certains éléments du domaine tonal qui préexiste à l'acte de composition » (op. cit.). La structure de l'acte d'indication est la même dans le cas de l'indication artistique et dans celui de l'indication non artistique : dans les deux cas, l'indication sélectionne un élément nouveau, une forme saillante émergeant d'un fond, sur un arrière-plan. Dans le cas de la mazurka en question, Chopin d'après Levinson, en découvrant cette nouvelle configuration tonale extrait des éléments du domaine tonal à sa disposition de compositeur. L'acte d'indication artistique à la différence de l'indication non artistique selon Levinson laisse une trace, bien que l'on puisse objecter qu'une indication d'un danger par un panneau routier est également une trace, quoiqu'on hésiterait à voir dans l'ingénieur des Ponts et Chaussées un artiste, car le panneau est un signal, à la différence de l'œuvre d'art. En ce sens la transition artistique n'est pas transitoire. La raison en est probablement que la structure indiquée dans ce cas est une fois indiquée à disposition des artistes, elle est capable « d'insérer quelque chose de nouveau dans la culture qui l'entoure » (op. cit.). En ce sens il y a une historicité de la structure ontologique de l'œuvre d'art et le concept de structure indiquée a le mérite de mettre en lumière le fait que la structure ontologique de l'œuvre d'art suppose la présence d'une subjectivité et d'une intentionnalité. Cela même sans qu'elles soient nécessairement exprimées, par le seul fait que la découverte d'une nouvelle structure implique qu'elle soit indiquée, ce qui présuppose cette subjectivité et cette intentionnalité, incorporée dans l'œuvre. L'intérêt de cette notion est d'historiciser de manière interne et non contingente la notion de structure.

Variabilité historiques des structures ontologiques : le changement de paradigme esthétique

C'est cette historicité qui explique que le rapport entre les structures ontologiques de l'œuvre d'art et celles du monde sont variables. Nietzsche, un témoin de

cette historicisation, a par exemple discerné deux tendances dans l'art grec, une tendance apollinienne et une tendance dionysiaque. Ces deux tendances correspondent à deux types de relations entre les structures : dans le premier cas, les structures ontologiques de l'œuvre d'art sont une sorte de voile posé sur un fond panique³, tandis que dans le second cas la structure ontologique de l'œuvre d'art emprunte des traits de déséquilibre dynamique à la structure ontologique du monde conçue comme un quasi chaos.

Une des conséquences de ce changement de paradigme est une variabilité des critères de détection des propriétés. On ne détecte pas les propriétés esthétiques de la même manière dans le paradigme classique et dans le paradigme qui lui succède. En effet si l'on accepte la simplification qui fait de la beauté une bonne quantité d'information, une congruence (cf. la '*congruentia partium*', la '*congruentia ordinis*'), cette définition qui peut servir de critère pour distinguer le beau du laid ne peut être opératoire à l'intérieur d'un paradigme qui opère par rupture avec l'idée de la congruence. Cette dernière suppose qu'il y ait une stabilité du représenté et de la représentation. À partir du moment où l'on oppose la dynamique du sublime à la beauté, ces critères sont fragiles et encore plus quand s'installe un accord quasi général sur le fait que c'est précisément ce qui est irreprésentable qui est l'objet de l'art.

J'ai donc montré la difficulté de définir une œuvre d'art en termes ontologiques, en confrontant la définition de l'œuvre d'art comme substance artefactuelle à des types d'œuvre qui semblent mieux être décrites en termes de structures ontologiques. J'ai accepté l'idée que ces structures soient des ensembles de propriétés et j'ai rappelé, en discutant brièvement certains aspects de la théorie réaliste de Zemach, les difficultés liées à la notion de 'propriété esthétique'. J'ai insisté sur le fait que pour faire la synthèse de l'objectivité et de la

³ Du dieu « Pan », le dieu qui dévoile précisément l'horreur de l'existence (cf. *Le dieu Pan*, admirable nouvelle de Arthur Machen). La panique dans une foule est le moment où elle se défait. Une *panic attack* est une attaque de vertige vestibulaire où le sol se dérobe et se soulève à la fois. Etre paniqué c'est perdre ses repères.

subjectivité le recours à quelque chose comme le « désir cognitif » a quelque chose de problématique, d'une part en supposant résolu le problème par l'introduction de ce concept, d'autre part par le caractère obscur du concept en lui-même. Ce désir cognitif me semble chez Zemach orienté vers la découverte d'un ordre informationnel dans l'oeuvre d'art et la beauté apparaît même comme la juste quantité d'information, tandis que la laideur serait un excès d'information. Si l'on accepte l'idée de variabilité de la structure ontologique dans l'art classique ou l'art d'avant-garde (ou même de manière inchoative dans l'opposition entre l'art romantique et l'art classique), on peut récupérer dans la théorie ontologique la promotion esthétique de la laideur, telle qu'elle s'est faite d'abord dans la discussion sur le *Laocoon* et ensuite dans l'introduction d'une esthétique explicite du laid (Rosenkrantz, 2004, cf. U. Eco 2008). En effet, la laideur désignerait le moment où la structure ontologique du monde étant considérée comme privée d'équilibre et de stabilité, l'oeuvre d'art devrait assumer cet état de choses sans chercher à le perfectionner en imposant la clôture de la bonne forme ou de l'information en quantité correcte.

Le concept de structure ontologique de l'oeuvre d'art est lié comme on l'a vu à celui de survenance. L'usage de ce concept, dans le cas des indiscernables artistiques (les deux *Don Quichotte*) conduit à élargir le concept de structure, pour y inclure d'une manière ou d'une autre le chemin de découverte de cette structure.

Une dernière remarque. Nous avons constaté, je l'espère, qu'il existe deux conceptions de la structure ontologique. La première est stratifiée, objective, elle entend répondre des articulations entre les différents niveaux, matériels et formels. La seconde est plus modeste, elle concerne plutôt ce qu'on pourrait appeler l'heuristique de l'oeuvre d'art. Ce sont ces deux conceptions qu'il faudra combiner dans le futur. Une manière de lier les deux est de distinguer et de lier les aspects ontologiques existentiels, formels et matériels. Il s'agit alors de distinguer entre déterminer le mode d'être des objets, leur appartenance catégorielle et leur constitution quantitative et qualitative.

Références

Beck, A. : *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1914*, Albin Michel, Paris, 1994.

Borges, J. L. : « Pierre Ménard auteur du *Don Quichotte* », trad. Verdevoye, in *Fictions, Œuvres*, tome 1, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1983.

Cahiers pour un temps, n° spécial *Wyndham Lewis et le Vorticisme*, Centre Georges Pompidou/Pandora Éditions, 1982.

Currie, G. : *An Ontology of Art*, MacMillan, Londres, 1989.

Danto, A. : *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil, 1993.

----- : *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989.

De Bruyne, E. : *Études d'esthétique médiévale*, 2 vols., Albin Michel, Paris, 1998 (1^{ère} éd. Bruges 1946).

Eco, U. : *Esthétique de la Laideur*, Grasset, Paris, 2008.

----- : *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Biblio Essais, Le Livre de Poche, Paris, 2002.

Ferraris, M. : *L'estetica classica*, Bompiani, Milan.

Gilson, E. : *Introduction aux arts du beau. Qu'est-ce que philosopher sur l'art ?*, Vrin, Paris, 1998.

Haar, M. *Ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Hatier.

Ingarden, R. : *Time and Modes of Being*, trad. H. Michejda, Charles Thomas pub., Springfield (Illinois), 1964 (trad. partielle de : *Spor o istnienie*

swiata [la controverse sur l'existence du monde], 1960.

Lessing : *Laocoon*, éd. trad. Bialostocka et Klein, Hermann, Paris, 1964.

Levinson, J. « Structure indiquée » in Morizot & Pouivet 2007, p. 416-419.

Morizot, J. & Pouivet, G. éd. *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Armand Colin, 2007.

Nef, F. *Les propriétés des choses*, Vrin, Paris, 2006.

Nietzsche, F. : *La naissance de la tragédie*, trad. Ph. Lacoue-Labarthe, in *Œuvres*, tome 1, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, Paris.

Pouivet, R. : *Qu'est-ce qu'une oeuvre d'art ?*, Vrin, Paris, 2007.

----- : *L'ontologie de l'œuvre d'art*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2000.

Rosenkrantz, K. : *Esthétique du laid*, Circé, Paris, 2004.

Scheffer, J.-M. *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Gallimard, Paris, 1992.

Sherringham, M. : *Introduction à la philosophie de l'esthétique*, Petite Bibliothèque Payot n° 123, 2003.

Tieberghen *Land Art*, Flammarion, Paris.

Van Inwagen, P. *Material Objects*

Wolheim, R. : *Art and its Objects*. Penguin Books, 1968.

Zemach, E. *La beauté Réelle. Une défense du réalisme esthétique*. Trad. S. Réhaut. Presses Universitaires de Rennes, 2005.

