Marges

Revue d'art contemporain

06 | 2007

Art et ethnographie

Une lecture de « la beauté réelle » d'Eddy Zemach

Yannick Bréhin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/646>

DOI : 10.4000/marges.646

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2007

Pagination : 112-119

ISBN : 978-2-84292-250-4

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Yannick Bréhin, « Une lecture de « la beauté réelle » d'Eddy Zemach », *Marges* [En ligne], 06 | 2007, mis en ligne le 15 octobre 2008, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/646> ; DOI : 10.4000/marges.646

Une lecture de « la beauté réelle » d'Eddy Zemach

Il est souvent admis de nos jours que le concept de beauté est beaucoup trop lié à l'esthétique classique pour s'appliquer à l'art contemporain — entendu comme paradigme des transgressions de tous les archaïsmes classiques et modernes — mais aussi, pour faire l'objet d'un intérêt quelconque dans le projet d'une refondation de l'esthétique contemporaine. Le retour en force ces dernières années dans le champ anglo-saxon des ontologies et des métaphysiques descriptives a vu la défense sur divers fronts d'un réalisme esthétique qui devait immanquablement reconsidérer cette notion de beauté. Si en France Roger Pouivet¹ est le promoteur de cette posture à propos de l'existence des universaux, dans la tradition philosophique anglo-saxonne, cette position a été largement développée depuis les années 1990 par des auteurs comme Jerrold Levinson, Gregory Currie et Nick Zangwill². Le réalisme esthétique est la thèse qui consiste à défendre une dépendance ontologique entre les prédicats esthétiques (« élégant », « triste », « harmonieux », etc.) et les propriétés non-esthétiques³ (« carré », « rouge », « dure », etc.). Mais il s'agit d'une dépendance qui fonctionne, non pas sur le mode d'une réduction des premiers sur les secondes, mais plutôt sur le mode d'une relation de survenance ou de co-variance. Autrement dit, lorsque deux objets possèdent des propriétés esthétiques différentes, alors ils possèdent nécessairement des propriétés non-

¹ Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'oeuvre d'art. Une introduction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. Rayon d'art, 1999.

² Jerrold Levinson, *Music, Art and Metaphysics, Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990 ; Gregory Currie, *An Ontology of Art*, London, MacMillan, 1989 ; Nick Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2001.

³ Les propriétés non-esthétiques sont les caractéristiques physico-phénoménales des objets, voir à ce propos de ce concept Frank Sibley, « Les concepts esthétiques » (1959) traduction par et dans Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris,

Méridiens Klincksieck, 1988, p. 41-70.

⁴ Eddy Zemach, *La Beauté réelle. Une défense du réalisme esthétique*, Rennes, trad. fr. et préf. S. Réhault, Presse Universitaire de Rennes, Coll. Aesthetica, 2005 (*Real Beauty*, Pennsylvania State University Press, 1997).

⁵ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Esthétique*, Paris, trad. fr. J.-Y. Pranchère, L'Herne, Coll. Bibliothèque de Philosophie et d'Esthétique, 1988.

esthétiques différentes. En effet, il n'y a pas de différence esthétique entre deux objets sans une différence, d'une autre sorte, non-esthétique (physico-phénoménale) ; en revanche l'inverse n'est pas vrai. Cette thèse de la survenance des propriétés esthétiques, dont découle également le principe de croissance épistémique des jugements esthétiques et des contenus sémiotiques accordés aux œuvres d'art, est relativement bien partagée dans le camp des esthéticiens réalistes. Toutefois, Zemach va encore plus loin en adoptant un réalisme radical ; notamment en soutenant l'idée que les énoncés esthétiques sont vrais et possèdent des conditions de vérité⁴. Dans cet ouvrage, Zemach va défendre deux conceptions relativement déconcertantes : la beauté est une propriété réelle de certaines œuvres et elle est une condition de validité de toute théorie de la connaissance. Cette approche réhabilite en quelque sorte l'*Aesthesis* de Baumgarten⁵.

Dans un premier temps, Zemach s'emploie à démontrer l'impossibilité des postures anti-réalistes, à savoir cette tradition philosophique qui refuse de prendre en compte le rôle des propriétés objectives et physiques de l'objet dans la relation esthétique. C'est notamment le cas des conceptions, que Zemach qualifie de non-cognitives, qui supposent que les énoncés esthétiques expriment une attitude vis-à-vis de l'objet contemplé. En ce sens, les énoncés esthétiques possèdent une valeur prescriptive : ce sont des énoncés performatifs qui ont pour fonction d'entraîner l'adhésion d'autrui au jugement de celui qui évalue et par conséquent ne sont aucunement liés à l'objet de l'expérience.

Zemach s'attache par la suite à disqualifier les postures subjectivistes articulées autour des notions d'expérience et de plaisir esthétiques. Ces conceptions anti-réalistes spéculent sur l'existence d'une espèce particulière de plaisir esthétique qui serait irréductible aux autres formes de plaisirs que l'on éprouve quotidiennement. Le problème de ces approches repose principalement sur l'idée que le plaisir esthétique doit être considéré comme la finalité de l'expérience esthétique. L'amateur d'art serait en ce sens uniquement motivé par le désir de ressentir cette émotion si particulière que procurent les œuvres d'art, et ceci indépendamment d'un intérêt pour l'objet (*une finalité sans fin*). De plus, selon cette logique subjectiviste, l'expérience esthétique est nécessairement liée à une émotion positive que seuls les amateurs d'art peuvent éprouver. Cette posture fait référence à la notion de

« forme signifiante » de Clive Bell⁶, c'est-à-dire à l'existence d'une qualité relativement imprécise qui serait commune à l'ensemble des œuvres d'art et qui permettrait de les identifier. Cette forme signifiante serait responsable de ce sentiment noble qu'est le plaisir esthétique, elle deviendrait en quelque sorte un indicateur de l'excellence artistique, indépendamment des qualités objectives de l'objet contemplé. Pour un subjectiviste, il n'existe d'expérience esthétique que positive. Cette posture dérive également de l'esthétique kantienne, pour laquelle percevoir esthétiquement, c'est faire référence à l'objet de la contemplation sans en faire ni la finalité ni l'objet du désir⁷. L'objet plaît parce qu'il procure un plaisir spécifique qu'est cette expérience positive. Cette posture, de même que la précédente, est difficilement soutenable, car elle implique l'existence d'un régime spécifique propre au domaine artistique, lui permettant d'échapper à toute finalité ou à tout intérêt pour l'objet de l'expérience. À partir du moment où la conduite esthétique est fondée sur la perception, il n'y a pas de raison de considérer que certaines expériences échapperaient à ce processus de catégorisation et de classification qui sous-déterminent nos modes de perception, supposant par conséquent un rapport étroit à l'objet perçu.

Pour finir sa critique des différentes postures anti-réalistes, Zemach s'attaque au relativisme esthétique. Un relativiste, par opposition à un réaliste, soutiendra plutôt que les propriétés esthétiques des œuvres d'art sont phénoménales et subjectives ; par conséquent, relatives à la position et à la singularité de celui qui juge, mais aussi aux différents contextes d'évaluation. Elles sont en ce sens distinctes de la façon dont les choses sont réellement. Cette posture relativiste s'apparente à un empirisme radical, pourtant dénoncé par Hume⁸, qui avait déjà constaté, contre cette croyance du sens commun, favorable à un relativisme radical du jugement de goût, que les individus parviennent assez souvent à s'accorder dans leurs jugements esthétiques. En effet, comment pourrais-je savoir quelle qualité esthétique est attribuée aux choses par les autres quand ils utilisent tel ou tel prédicat ? Pour savoir comment appliquer un prédicat esthétique, je dois nécessairement maîtriser une norme, un langage commun, afin de communiquer et me faire comprendre des autres. Défendre un relativisme radical suppose nécessairement que les jugements ne soient pas partageables et relèvent d'un symbolisme privé incommunicable. Le relativisme rend les prédicats esthétiques incompréhensibles puisqu'ils n'ont pas de signification publique. Le réalisme résout ce problème, car pour un réaliste les désaccords concernant les jugements de goût

⁶ Voir notamment un extrait de *Art*, London, Chatto and Windus, 1914, dans Roberto Salvini, *Pure visibilité et formalisme. Dans la critique d'art au début du XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, Coll. L'Esprit et les Formes, 1988.

⁷ Kant Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, trad. fr. A. Philonenko, Vrin, 1986.

⁸ David Hume, *Les essais esthétiques*, Paris, trad. fr. R. Bouveresse, Vrin, 1974.

⁹ Pour une discussion du réalisme de Zemach voir Roger Pouivet, *op. cit.*, « le nominalisme fort », p. 93-103 et « le réalisme esthétique », p. 133-140.

sont fondés sur une base observable. Sachant que si les prédicats esthétiques sont d'une manière ou d'une autre liés aux traits non-esthétiques, c'est-à-dire aux propriétés observables, alors les désaccords ou les consensus peuvent se justifier publiquement.

Après avoir démonté les arguments de ces différentes thèses anti-réalistes, Zemach va ensuite démontrer que l'hypothèse la plus raisonnable consiste à adopter le point de vue réaliste, car on ne peut faire l'économie d'une prise en compte des caractéristiques objectives de l'objet de l'expérience. Si par exemple, pour l'attribution des qualités (premières) de « dureté », « rectangularité », « grandeur », l'accord semble relativement aisé à trouver ; quant à la question de savoir si X est rouge (qualité seconde) l'accord, sous réserve de certaines conditions d'observation, peut également être facilement atteint. En revanche, concernant les prédicats esthétiques (qualités tertiaires), l'accord semble plus délicat. Selon Zemach, l'attribution des qualités esthétiques, comme dans le cas des qualités premières et secondes, est satisfaite quand ce qu'il nomme les Conditions Standard d'Observation (CSO) sont respectées. En d'autres termes, la satisfaction des CSO permet de s'assurer que la qualité observée est réellement possédée par l'objet en question. Inversement, dans des conditions non-standard d'observation d'une qualité esthétique donnée, celle-ci ne peut être observée et peut même entraîner l'attribution à l'objet de qualités qu'il ne possède pas. Cela signifie que lorsque l'éclairage ou les conditions de réception d'une œuvre sont normales, que le spectateur dispose de toutes ses facultés intellectuelles et sensibles et qu'il constate qu'un tableau est « criard », alors il ne peut douter de la validité de son jugement. Cette conception de Zemach anticipe également l'argument du relativiste, en supposant que ce qui est beau peut apparaître laid quand on l'observe dans des conditions non-standard. Si effectivement, on peut s'accorder sur les Conditions Standard d'Observation de base permettant de définir les conditions normales d'écoute ou de contemplation d'une œuvre, par contre les conditions épistémiques sont plus difficiles à définir et posent le plus de problème à la thèse de Zemach⁹. En effet, il est difficile de savoir quelles connaissances en histoire de l'art sont normalement nécessaires au spectateur pour qu'il apprécie et identifie les qualités pertinentes réellement possédées par les œuvres d'art. De même que dois-je connaître du contexte culturel dans lequel l'œuvre a été produite pour apprécier ses réelles qualités ? À aucun moment Zemach ne précise de quelle façon sont

fixées les CSO, concernant aussi bien les conditions de réception des œuvres que d'appréciation des propriétés esthétiques que les œuvres sont sensées posséder. De plus, les exemples qu'il prend sont souvent empruntés au modèle des sciences de la nature et aux modalités d'application des qualités premières et secondes. Cependant, bien que l'on puisse trouver des limites à ce concept de CSO, la prise en compte de ce paramètre extérieur dans la relation esthétique est particulièrement innovante pour une approche réaliste : il permet ainsi de considérer le rôle des facteurs collatéraux dans le jugement esthétique. Si assurément l'attribution des propriétés esthétiques est nécessairement dépendante des conditions d'observation, inversement, les conditions d'observation considérées comme standard sont de la même façon dépendantes de la nature de l'objet qui possède réellement ces propriétés. En d'autres termes, les CSO ne sont pas fixées une fois pour toutes, elles sont aussi relatives à l'évolution des contextes historiques et à l'évolution des qualités considérées comme pertinentes au cours de l'histoire de l'art. En ce sens, la conception de Zemach et de cette interdépendance entre propriétés esthétiques et CSO semble circulaire mais Zemach affirme qu'il s'agit d'un cercle fructueux, à savoir d'un ajustement mutuel entre ces deux termes de la relation esthétique. Autre limite : pour savoir comment fixer les conditions standard d'observation d'une espèce donnée d'objets et de propriétés esthétiques à un moment donné de l'histoire de l'art, Zemach est tenté de faire appel à des experts, c'est-à-dire à un critique idéal sensé définir la norme communicable.

Le réalisme extrême de Zemach ne propose pas pour autant une thèse réductionniste des propriétés esthétiques, même s'il ne désespère pas des progrès de la science, qui un jour prochain pourront valider cette hypothèse réductionniste. Actuellement, on ne peut fournir les conditions nécessaires et suffisantes à l'application des prédicats esthétiques. Par conséquent la thèse de la survenance permet à Zemach de défendre un parti pris réaliste non réducteur.

Mais l'aspect le plus étonnant de la thèse réaliste de Zemach, apparaît lorsque celle-ci rejoint la posture métaphysique défendue par Baumgarten dans son *Aesthesis*, supposant que le principe de beauté peut être considéré comme un critère de vérité ou de validité d'une théorie de la connaissance. Et ce, sachant, selon Zemach, qu'une théorie scientifique est validée par sa capacité à rapporter, de façon la plus juste, le contenu de l'expérience

¹⁰ Eddy Zemach, « Truth and Beauty », *Philosophical Forum*, 18, 1986, p. 21-39.

¹¹ Willard Quine, *Le Mot et la chose*, Paris, trad. fr. et préf. P. Gochet, Flammarion, 1977.

empirique : on évalue une théorie scientifique selon le degré avec lequel elle propose une explication convaincante de notre rapport empirique au monde. Cette thèse défendue par Zemach et développée dans « *Truth and Beauty*¹⁰ » s'appuie également sur un argument de Quine¹¹, supposant que l'observation ou l'expérimentation ne suffise pas pour valider une théorie et que l'échec d'une expérience ne peut invalider sa pertinence. En ce sens, la formalisation d'une théorie scientifique — c'est-à-dire la façon dont elle rend compte des contenus de l'observation — constitue un enjeu déterminant dans sa validation et repose finalement sur des données empiriques donc esthétiques. En conséquence, une théorie sera vraie si elle est puissante, équilibrée, simple et élégante, autrement dit, si elle respecte l'une des plus vieilles définitions de la beauté : « un haut degré d'unité dans la variété ». Ainsi, toujours selon Zemach, une théorie scientifique de style baroque, « forte d'un million de fioritures théoriques locales, sera laide, du fait de l'énormité de son catalogue. D'une certaine manière, la science ne peut être belle que dans un style égyptien. ». Autrement dit, si la théorie T est belle, elle est forcément vraie, puisque ses caractéristiques esthétiques dénotent des aspects réels du monde sensible. Ainsi le sentiment de beauté sera considéré comme une expérience de connaissance du monde réel, dans le sens où la beauté, entendue comme l'expression de la perfection de la structure du monde réel, me permet d'accéder à une vérité nouménale.

Cette conception, qui s'apparente à une métaphysique réaliste, pose, nous semble-t-il, un certain nombre de problèmes. En effet, l'idée d'une connexion de nature entre beauté et vérité est loin d'être partagée, car elle impliquerait que seules les expériences esthétiques, qui procurent un plaisir positif lié au sentiment de beauté, seraient pertinentes et les seules en mesure de nous fournir une information correcte sur le monde sensible. L'expérience de la laideur (informe, chaos, etc.) serait alors l'expression d'un échec ou du caractère incorrect de notre rapport au monde. De manière générale, la thèse de Zemach est tributaire de l'esthétique kantienne qui est avant tout une théorie de la réception esthétique, impliquant que la sphère artistique est dépendante d'une faculté universelle à juger de la beauté naturelle. Pour Kant, l'artistique doit être ramené à une disposition esthétique, c'est-à-dire à cette conduite esthétique universellement partagée et indifférente à la finalité pratique de l'objet du plaisir et qui doit tendre vers une réalité plus élevée, une vérité nouménale. Une telle conception ne peut prendre en considération la spécificité

culturelle de l'activité artistique. En effet, il n'y a pas de raison de croire que l'expérience du baroque ne puisse produire un sentiment positif.

Quant à savoir si la beauté — entendue comme unité dans la variété, par opposition au chaos du style baroque — peut constituer un critère de validité d'une théorie scientifique, cette conception est relativement séduisante et possède sans doute une part de vérité. Thomas Kuhn¹² a, effectivement, toujours insisté sur la valeur de simplicité et d'évidence que revêtent les révolutions scientifiques. Mais une fois de plus, nous pouvons nous interroger : n'y a-t-il pas un glissement ici entre l'expérience esthétique qui caractérise en propre notre rapport au monde et l'expérience artistique qui n'est pas exactement superposable à la première ? Il faut rappeler que la défense d'une connexion entre vérité et beauté, chez Zemach, est fondée sur ce présupposé initial, peut-être contestable, que la seule contrainte à laquelle une théorie scientifique devrait satisfaire serait la façon dont elle rapporte les faits de l'expérience. Ce présupposé le conduit logiquement à défendre une version du réalisme esthétique, qui paradoxalement n'est pas chez lui un réalisme métaphysique.

Vers la fin de l'ouvrage (chapitre 7), Zemach se présente comme nominaliste, ce qui peut surprendre par rapport à son positionnement en faveur d'un réalisme esthétique fondé sur la croyance dans une beauté nouménale. Zemach ne croit pas en l'existence des universaux et n'admet dans le monde que des particuliers ; il refuse ainsi cette conception d'une existence des entités platoniciennes qui s'actualiseraient dans des particuliers. Ce nominalisme de Zemach est la conséquence de sa logique de la substance et de son rejet du dualisme Peircien (*type/token*)¹³ au profit d'un monisme où chaque particulier est son propre type. Selon Zemach les types ne sont pas des universaux : les types Chien, Homme, Drapeau Rouge, ne sont pas des entités abstraites mais plutôt des entités concrètes. Par conséquent, les particuliers seront considérés comme des types, dans le sens où une chose qui apparaît successivement à différents moments ou en différents endroits sera examinée comme un type récurrent dont les occurrences diffèrent légèrement les unes des autres. Par exemple : David que je rencontre le matin à l'université, puis que je croise de nouveau l'après-midi en ville dans la galerie commerciale est une seule et même personne dans deux occurrences distinctes, à l'université et en ville, bien que les deux occurrences ne soient pas identiques. Cette logique de la substance, que l'on peut qualifier de

¹² Thomas Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, trad. fr. L. Meyer, Flammarion, 1983.

¹³ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, trad. fr. G. Deledalle, Seuil, 1978.

¹⁴ Nelson Goodman,
Langages de l'art, Nîmes,
trad. fr. J. Morizot,
Jacqueline Chambon,
1990.

métaphysique nominaliste, a bien évidemment des conséquences sur les modalités d'identification des œuvres d'art. Car cela implique qu'il n'y a plus de différence entre le statut d'une exécution musicale et les expositions successives d'un même tableau. Qu'il s'agisse de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven jouée à Milan à telle heure ou jouée à New York simultanément ou à un autre moment, ou encore d'une peinture actuellement exposée au Louvre puis au Métropolitain Museum, chacun de ces événements ou de ces particuliers isolés dans le temps et l'espace doit être considéré comme un type récurrent. Zemach pousse le raisonnement encore plus loin en soulignant que de la même façon que les multiples exécutions de la *Cinquième Symphonie* sont des occurrences distinctes ou des types récurrents d'un même type initial, *Mona Lisa* peinte par Léonard en 1510 est aussi un type récurrent qui diffère du tableau exposé actuellement dans les galeries du Louvre. Chacun de ces deux moments du tableau de Léonard est une occurrence distincte d'un même type récurrent. Zemach poursuit en affirmant que, si le type *Mona Lisa* est un type concret présent entièrement dans chacun des différents moments de l'œuvre (de 1510 à aujourd'hui), alors les différentes reproductions (photographies, duplications) de l'œuvre, si elles conservent les caractéristiques essentielles de *Mona Lisa*, sont des occurrences (bonnes ou mauvaises) aussi valables du type *Mona Lisa* que le tableau du Louvre. Le type *Mona Lisa* est ainsi identique en chacune de ses occurrences et il n'y a jamais qu'une différence de degré entre le tableau du Louvre et ses multiples reproductions photographiques. Cette conception remet sérieusement en question la distinction goodmanienne entre statut autographique et statut allographique des œuvres d'art¹⁴. Zemach ne pense pas que l'on puisse figer définitivement l'identité d'une œuvre ; une œuvre d'art est un objet qui se modifie constamment au cours du temps et selon les contextes de présentation. Cette approche lui permet également de rompre avec l'idéologie de l'objet originel et sacré ou l'idée qu'il existerait une entité plus authentique, un original qu'aucune restauration ne pourrait faire revivre.

Yannick Bréhin