

## LA NORME DU GOÛT DE DAVID HUME : LE VRAI PROBLÈME

Tandis que la troisième *Critique* de Kant, et surtout sa première partie, *L'Analytique du beau*, est depuis longtemps un texte favori des esthéticiens de tous les horizons, *La Norme du goût* de Hume est devenue récemment plus encore que le texte de Kant la bible des esthéticiens anglophones. Au cours des quinze dernières années, un grand nombre d'études ont été consacrées à ce texte par des auteurs comme Peter Kivy, Noel Carroll, Carolyn Korsmeyer, Mary Mothersill, Ted Cohen, Malcolm Budd, Anthony Savile, Roger Shiner, Nick Zangwill, Ted Gracyk, Peter Railton et bien d'autres<sup>1</sup>. Parmi ceux-ci Mothersill, à mon avis, a le mieux perçu le problème sur lequel je souhaiterais attirer l'attention, et que je me risquerai à appeler le *vrai* problème que nous lègue Hume dans *La Norme du goût*<sup>2</sup>. Je reviendrai ultérieurement sur l'interprétation de Hume que donne Mothersill, pour montrer en quoi elle nous aide à aborder le vrai problème, et aussi pourquoi elle ne parvient pas à le résoudre. Je proposerai *in fine* une solution que j'espère adéquate à ce vrai problème, et qui prolonge le travail important effectué par Mothersill.

Quel est donc le problème du goût visé par Hume ? Je serai bref, parce que les commentaires consacrés à ce texte ont permis d'en faire connaître la problématique de base. Le problème concerne deux espèces de vérités ou d'idées reçues au sujet de la beauté qui sont incompatibles l'une avec l'autre. Selon la première, « la beauté n'est qu'un sentiment dans l'esprit ; quand il est question

- 
1. Cf. Kivy 1967, Korsmeyer 1976, Jones 1976, Carroll 1984, Wieand 1989, Shusterman 1989, Mothersill 1989, Savile 1993, chap. 4, Cohen 1994, Zangwill 1994, Gracyk 1994 et 1998, Budd 1995, chap. 1, Goldman 1995, chap. 2, Shiner 1996, Railton 1998.
  2. Hume 1757.

d'art, c'est donc à chacun à son goût ; il n'y a pas lieu de discuter ». Selon la seconde, « tout le monde admet qu'il existe des œuvres d'art qui sont clairement supérieures aux autres, il serait aberrant de le nier ; il existe donc en matière de beauté des jugements vrais et de faux ». Comment peut-on concilier ces propos parfaitement contradictoires ?

Hume cherche un principe permettant d'arbitrer les disputes de goût, les jugements opposés concernant la beauté ou la valeur artistique des œuvres d'art en déclarant correct l'un des jugements incompatibles. Hume fait observer que même si nous souscrivons superficiellement au dicton *de gustibus non est disputandum* – la première vérité évoquée ci-dessus – nous sommes en même temps conscients de maints cas où la différence de beauté nous semble incontestable – la deuxième espèce de vérité. Presque tout le monde reconnaît, par exemple, la différence de valeur artistique entre Proust et John Grisham, Schubert et Billy Joel, Cézanne et Julian Schnabel, Picasso et Cy Twombly, ou entre Mozart et Salieri, ce qui paraît soutenir l'idée qu'il existe, après tout, un vrai et un faux dans ces affaires.

Hume trouve le principe qu'il recherche, la règle capable de « confirmer un sentiment et d'en condamner un autre », dans ce qu'il nomme « le verdict commun des vrais juges ». À la lumière de l'analogie entre la perception de la beauté dans les œuvres d'art et la perception simple des qualités sensibles, Hume avance que l'estimation véritable de la beauté est faite par les observateurs les mieux à même de ressentir le sentiment de beauté devant les œuvres vraiment belles. Ce sont les spectateurs, en d'autres termes, qui ont le mieux réussi à se débarrasser des obstacles internes à l'évocation du sentiment du beau – sentiment que Hume considère comme intrinsèquement agréable –, par des œuvres naturellement disposées à évoquer ce sentiment chez les êtres humains. De tels observateurs sont les vrais juges recherchés par Hume, et les œuvres qui reçoivent leur approbation sont vraiment plus belles que les autres. De tels juges obtiennent plus de plaisir de Proust, de Schubert, de Cézanne, de Picasso et de Mozart que de Grisham, de Joel, de Schnabel, de Twombly, et de Salieri, ce qui montre que les créations des premiers sont artistiquement supérieures aux créations des seconds. Il en résulte qu'il faut respecter les opinions et suivre les recommandations des « vrais juges », ces gens admirables qui incarnent pour nous la norme du goût.

Hume identifie cinq obstacles à l'appréciation esthétique optimale qu'il faut pleinement surmonter pour être un « vrai juge » ou

« critique idéal » : le manque de finesse perceptive, le manque de pratique de l'art, le manque de bon sens dans l'estimation du rapport moyens / fins dans une œuvre d'art, l'incapacité de juger de manière comparative les œuvres d'art, et enfin les préjugés, en particulier ceux qui interdisent d'entrer dans l'esprit d'une œuvre, quelle qu'elle soit. Exprimée de façon positive, la norme du goût s'incarne donc dans les observateurs de ce type optimal, chez qui tout ce qui peut porter atteinte au fonctionnement de la faculté de beauté a été éliminé :

Un sens fort, uni à un sentiment délicat, amélioré par la pratique, rendu parfait par la comparaison, et clarifié de tout préjugé, peut seul conférer à un critique à posséder ce caractère inestimable ; et les verdicts réunis de tels hommes, où qu'on puisse les trouver, constitue la véritable norme du goût [...] <sup>3</sup>.

Armés de cette norme, nous sommes selon Hume en mesure de faire deux choses : d'abord, identifier les œuvres d'art qui sont vraiment belles, car ce sont celles qui sont préférées par les vrais juges ; ensuite, évaluer du point de vue de leur correction les jugements individuels de valeur artistique, selon leur conformité aux jugements des vrais juges.

Ainsi, pour Hume, la belle œuvre d'art est celle qui est aimée et préférée par les vrais juges, et par conséquent celle qu'ils nous conseillent de rechercher. Je ne vais pas m'occuper de la question de savoir s'il faut comprendre le verdict commun des vrais juges comme une idéalisation contrefactuelle, ou comme l'avis conjoint de critiques réels mais quasi-idéaux. Je ne m'occuperai pas non plus de la distinction entre aimer, préférer, apprécier et conseiller, que Hume selon certains commentateurs a tendance à confondre, parce que même si ces attitudes sont différentes, elles vont ensemble d'ordinaire ; il existe en effet au moins un lien normal entre d'une part, apprécier et conseiller, et d'autre part, aimer et préférer.

Je laisserai aussi de côté deux autres difficultés soulevées par la théorie de la norme du goût de Hume. L'une concerne la concession faite par Hume selon laquelle il y a plusieurs espèces distinctes de vrais juges, qui conduit à qualifier dans une certaine mesure l'objectivité des jugements de valeur artistique. Les critiques idéaux,

---

3. Hume 1757, trad. p. 95-96 : « Strong sense, united to delicate sentiment, improved by practice, perfected by comparison, and cleared of all prejudice, can alone entitle critics to this valuable character ; and the joint verdict of such, wherever they are to be found, is the true standard of taste [...] ».

admet Hume, peuvent différer l'un de l'autre par l'humeur ou le tempérament, ainsi que par la perspective culturelle, sans que ces différences puissent leur être reprochées. Mais étant donné la tendance à favoriser les œuvres qui répondent le mieux à son humeur et à sa culture, il y aura bien entendu des différences – de degré sinon de nature – dans l'approbation accordée à des œuvres différentes par des critiques différents. Une seconde difficulté concerne le rôle que jouent les croyances morales du critique dans l'évaluation des œuvres d'art, et la suggestion un peu surprenante de Hume qu'un critique idéal n'est pas tenu d'adhérer aux idées morales d'une œuvre d'art s'il les trouve inacceptables, et qu'il peut sans hésiter condamner l'œuvre du point de vue moral qui est le sien.

Avant de poursuivre l'enquête, il convient d'examiner de plus près la question du statut du verdict commun des critiques idéaux, que Hume propose comme la norme du goût, relativement à la beauté elle-même. Le texte ne permet pas clairement de savoir si Hume considère le verdict unanime comme une *analyse conceptuelle* de ce qu'est la beauté artistique, ou s'il n'y voit qu'un indicateur ou une *règle pour identifier* la beauté artistique. Est-ce que la norme du goût sert à définir le beau artistique, ou sert-elle plutôt à résoudre les désaccords pratiques à son égard? Les vrais juges donnent-ils la norme du goût au sens où *être beau* veut dire *être enclin à provoquer un plaisir désintéressé chez les juges*, ou la donnent-ils au sens où c'est grâce à eux que nous pouvons déterminer ou découvrir ce qui est beau, en les utilisant comme des baguettes de sourcier esthétiques?

La deuxième interprétation du texte humien est sans doute la plus raisonnable. Les vrais juges sont invariablement présentés comme des détecteurs fiables du beau, grâce à leurs capacités supérieures de discernement et de réponse, et non pas comme constituant cette beauté elle-même. La beauté chez Hume doit donc se comprendre comme une disposition des choses, abordées de manière correcte, à nous plaire, en accord avec la «structure du tissu interne», dont témoignent les réactions des critiques idéaux. Ainsi, pour Hume, l'approbation des critiques idéaux nous sert de norme du goût non pas parce que cette approbation constitue la beauté artistique, mais parce que cette approbation est un indicateur fiable de la présence d'une telle beauté.

On sait qu'un certain nombre d'objections ont été soulevées à la solution du problème du goût proposée par Hume. Peut-on par exemple toujours déterminer si quelqu'un possède ou non les propriétés d'un vrai juge sans savoir d'avance s'il est capable d'identifier

les œuvres qui sont vraiment belles ? Et la liste des propriétés du juge ne paraît-elle pas incomplète ? Ne faut-il pas qu'un critique idéal soit ouvert à l'émotion, pour ne mentionner qu'elle ? Et pourquoi est-il nécessaire qu'une pluralité de vrais juges fournisse ce fameux verdict commun ? Pourquoi un seul juge, mais un vrai, ne serait-il pas suffisant, pourvu qu'il soit de notre humeur et de notre culture ? Je n'insisterai pas davantage sur ces objections bien connues, parce que la difficulté la plus sérieuse de la solution humaine est à mon avis tout autre. Je voudrais donc mettre en relief ce que je considère comme le *vrai* problème que suscite le type de solution proposé par Hume.

La raison d'être de cet article réside dans l'idée qu'aucun des commentateurs ou presque ne s'est posé la question qui vient tout naturellement à l'esprit d'une personne ordinaire, mais sceptique, qui s'intéresse à l'art. En voici une version : pourquoi les œuvres aimées et préférées par les critiques *idéaux*, dans l'essai de Hume, sont-elles les œuvres que je devrais moi-même aimer et préférer ? Pourquoi ne faudrait-il pas plutôt aimer et préférer, par exemple, les œuvres aimées et préférées par les critiques *igéaux* – c'est-à-dire introvertis, gauchers, endomorphes, arrogants et ulcérés ? (J'ai inventé cet acronyme pour les besoins de ma démonstration). Vous n'êtes pas vous-même introverti, gaucher, endomorphe, arrogant et ulcéré. Mais vous n'avez pas non plus, par hypothèse, les propriétés des critiques idéaux. Pourquoi devriez-vous donc vous soucier de ce qu'ils aiment ou préfèrent ?

Sans doute me fera-t-on remarquer immédiatement que les propriétés d'un critique idéal chez Hume, à la différence des propriétés d'un critique igéal, sont intrinsèquement désirables et largement recherchées. Mais ça ne prouve pas pourquoi il vous serait esthétiquement profitable de les acquérir, et de suivre les recommandations des critiques qui les possèdent déjà. On objectera encore que les propriétés d'un critique idéal, à la différence des propriétés d'un critique igéal, ne sont pas seulement désirables et recherchées ; elles permettent à leurs possesseurs d'avoir des réactions esthétiques supérieures devant des œuvres qui ont la capacité d'en provoquer chez nous.

Mais comment au juste savons-nous cela ? En d'autres termes, comment pouvons-nous savoir que les propriétés des critiques idéaux les mettent mieux à même d'avoir une expérience esthétique des œuvres d'art ? Qu'est-ce qui nous assure que ces propriétés, et non pas d'autres, optimisent la réponse esthétique ? Dans sa forme la plus égoïste, la question est la suivante : pourquoi avez-vous raison

de croire que vous devriez tenter de devenir idéal plutôt qu'igéal ? Bien entendu, en tant qu'idéal vous découvrirez avec plaisir des œuvres qui ne vous plaisaient pas lorsque vous étiez non idéal. Mais en revanche, il y aurait des œuvres qui, si vous étiez igéal, vous plairaient, et qui ne vous intéresseraient pas si vous étiez non idéal.

Le problème que je veux souligner est ceci. Pourquoi auriez-vous intérêt à suivre les recommandations d'un critique idéal, si vous êtes satisfait des œuvres d'art qui vous rendent présentement heureux ? Parce que les œuvres préférées par le critique idéal sont vraiment belles ? Mais qu'est-ce que cela peut vous faire ? De plus, qu'est-ce que tout cela veut dire ? Que les œuvres belles plaisent aux critiques idéaux ? Mais vous n'êtes pas des leurs. Qu'elles ont le pouvoir de fournir du plaisir à tout le monde, pourvu que l'on veuille bien acquérir les propriétés pertinentes du critique idéal ? Mais qu'est-ce qui vous dit que cela en vaut la peine, étant donné que vous tirez déjà du plaisir d'autres œuvres d'art, qu'elles soient ou non vraiment belles ? Le cas serait évidemment tout autre si nous, les non-idéaux, ne tirions pas plaisir d'une foule de choses, si nous étions condamnés à une vie esthétique terne et sans joie pour avoir boudé les recommandations des critiques idéaux. Mais ce n'est pas du tout notre cas.

Pourquoi prêter l'oreille aux conseils esthétiques d'un critique idéal, si on n'est pas soi-même un tel critique ? Pourquoi pourrait-il en quelque façon être rationnel de le faire ? Le simple fait que les œuvres préférées par les critiques idéaux sont, à l'évidence, les choses vraiment belles, ne fait pas disparaître la difficulté : serai-je vraiment avancé si je troque les œuvres qui me procurent maintenant du plaisir esthétique contre des œuvres soi-disant supérieures, qui plaisent à ces critiques idéaux, à qui je ne ressemble pas ?

Il est inutile de répéter simplement que certains objets, ceux qui sont vraiment beaux et sont les favoris des critiques idéaux, sont naturellement disposés, à cause de la « structure du tissu interne », à nous fournir le juste plaisir esthétique ; il existe en effet évidemment d'autres objets, non vraiment beaux, qui sont tout aussi disposés, de par la « structure du tissu interne », à vous procurer un juste plaisir esthétique, à vous et à ceux qui vous ressemblent. Pourquoi donc échanger un ensemble de choses satisfaisantes pour un autre ? Pourquoi vous occupez-vous de ce que quelqu'un d'autre dit être artistiquement supérieur, au lieu de vous contenter de ce qui marche pour vous ?

Qu'est-ce qui rationalise au fond la déférence qu'on devrait avoir pour les conseils des critiques idéaux ? Il est vrai, comme nous

l'avons constaté plusieurs fois, que les objets préférés par ces critiques sont ceux qui méritent d'être considérés comme vraiment *beaux*, selon Hume. Mais encore ? Ne devriez-vous pas plutôt prêter exclusivement attention aux objets d'art qu'on peut dénommer vraiment *meaux*, c'est-à-dire *qui plaisent surtout aux personnes de goût moyen ou de moyenne capacité*, comme vous ? Pourquoi vouloir vous transformer en critique idéal si vous ne l'êtes pas ? Le critique idéal, évidemment, n'a pas de raison de vouloir se transformer en vous, même si cela le rendrait mieux à même d'apprécier les objets que *vous* appréciez, à savoir, les objets *meaux*. D'où vient donc cette asymétrie ? Bref, pourquoi ne devrions-nous pas tous apprécier ce que nous apprécions, sans plus ?

Je suggère qu'une solution d'inspiration humienne au problème du goût ne peut répondre à cette sorte de scepticisme qu'en montrant que les critiques idéaux *compris d'une certaine façon* ont une propriété particulière qui détermine leurs rapports au domaine de l'art, et qui fait qu'il est rationnel pour quiconque s'intéressant à l'esthétique de prendre au sérieux leurs verdicts et d'essayer de les suivre dans leur comportement esthétique. Il y a ainsi dans cette perspective une propriété particulière des œuvres que ces critiques tiennent pour belles. La tâche principale du défenseur de la solution humienne est de démontrer, de façon non circulaire, pourquoi quelqu'un qui n'est pas un critique idéal a raison de remplacer, dans la mesure du possible, l'ensemble des objets artistiques qui suscitent son approbation et sa ferveur par un autre ensemble suscitant l'approbation et la ferveur de gens qui ne lui ressemblent pas. En d'autres termes, un tel défenseur doit faire face à ce que j'ai nommé le *vrai* problème que provoque la solution de Hume.

Pourquoi devrions-nous croire que ce que les critiques idéaux préfèrent nous apporte réellement davantage que les objets que nous apprécions déjà ? Il ne suffit pas de constater que ces critiques en jugeant font des comparaisons, et estiment certaines œuvres meilleures ou moins bonnes que celles qu'ils ont appréciées dans le passé. En effet, nous faisons la même chose, mais nous hiérarchisons autrement les mêmes œuvres, sur la base de notre propre expérience. Il ne sert à rien non plus d'invoquer la liste des autres propriétés du critique idéal. On peut après tout dresser pour chacun de nous une liste de propriétés permettant de tirer un plaisir d'œuvres différentes de celles qui enthousiasment ces critiques.

Ce qu'il faut avant tout expliquer, c'est pourquoi les critiques *d'une certaine sorte* ou *identifiés par certains moyens* sont des *indicateurs fiables* des meilleures œuvres d'art, au sens d'œuvres capables de

susciter chez nous les expériences esthétiques les meilleures, des expériences esthétiques qui sont en dernière analyse préférables aux autres. Je me propose de montrer qu'on ne peut le faire qu'en mettant l'accent sur la relation particulière qu'entretiennent ces critiques avec les œuvres de valeur incontestable – c'est-à-dire les *chefs-d'œuvre* – dont l'identification se fait, quoique de manière révisable, par le truchement de la *résistance au passage du temps*.

Cependant, peut-être qu'en réfléchissant encore sur les propriétés qui définissent les critiques idéaux nous en viendrons à découvrir la raison pour laquelle ils nous servent d'indicateurs fiables de ce qui est artistiquement supérieur. Les belles œuvres, dit Hume, sont celles qui sont « naturellement faites » pour nous plaire, mais puisque ces œuvres ne plaisent pas à un homme ordinaire, dans quel sens sont-elles donc « naturellement faites » pour cela ? La réponse, semble-t-il, est qu'elles plaisent si, et souvent seulement si, des obstacles internes à l'exercice de leur pouvoir naturel de nous plaire sont éliminés. S'il en est ainsi, les propriétés définissant le critique idéal peuvent sans doute être comprises comme favorisant l'élimination des obstacles à l'appréciation esthétique, ce qui justifie qu'on tente de les acquérir.

Sans doute certaines de ces propriétés trouvent naturellement leur place dans cette théorie, en particulier l'absence de préjugés : les préjugés nous empêchent d'ordinaire de recevoir d'une œuvre d'art tout le plaisir qu'elle est capable de nous procurer. Il en va de même pour le bon sens : ce dernier est évidemment nécessaire pour apprécier justement des œuvres qui requièrent pensée ou raisonnement et qui ne sont convaincantes qu'à ce prix.

Mais la finesse du goût se conforme-t-elle aussi bien à cette théorie de « l'élimination des obstacles à l'appréciation » ? En d'autres termes, un accroissement de finesse perceptive constitue-t-il toujours un bénéfice esthétique pour la personne chez qui il se produit ? Il se peut que certaines œuvres d'art nous fassent plus d'effet si nous ne cherchons pas à discriminer au maximum leurs éléments individuels mais laissons plutôt émerger une impression holistique. Et la finesse du goût pourrait même être, dans certains cas, un vrai désastre, si elle conduisait à percevoir des nuances que l'artiste lui-même n'aurait pas remarquées. Un exemple en serait, peut-être, les tableaux à grande échelle des peintres minimalistes géométriques comme Barnett Newman ou Ellsworth Kelly.

Examinons maintenant l'usage des comparaisons et le fait de bien connaître une forme d'art : quoiqu'on puisse généralement considérer qu'ils améliorent l'appréciation artistique, il paraît néanmoins



probable que, dans certains cas, on n'ait pas besoin de cela pour avoir des expériences esthétiques enrichissantes. Certaines modes artistiques récentes, comme la musique acousmatique ou l'art des installations, en sont peut-être l'illustration.

Mettons de côté cependant nos doutes sur les cinq propriétés des critiques idéaux. Appelons *goût cultivé* l'ensemble qu'elles constituent. Ce qui manque encore est la justification fondamentale en vertu de laquelle nous devrions tenter d'acquérir, dans la mesure du possible, un tel goût cultivé, ou nous intéresser aux œuvres préférées par les gens de goût cultivé. Bien entendu, un homme dont le goût est cultivé est mieux à même qu'un autre dont le goût est non cultivé de tirer profit des belles œuvres ; ajoutons aussi qu'un homme de goût cultivé est peut-être mieux à même de discerner les propriétés des œuvres quelles qu'elles soient. Mais la question familière surgit de nouveau : en quoi au juste un homme dépourvu de goût cultivé aurait-il un intérêt personnel à l'acquérir, et à abandonner le goût qui est le sien ? Mieux discerner les propriétés d'une œuvre est peut-être un atout pour les spécialistes ou les experts de l'art, mais vous n'êtes ni spécialiste ni expert. Jouir d'œuvres vraiment belles serait sans doute une bonne chose ; mais ne jouissez-vous pas déjà tel que vous êtes d'autres œuvres qui vous conviennent ? À supposer qu'en tant que non-spécialiste, vous tiriez plaisir de toute une gamme d'œuvres – quoique ce ne soit pas celles qui sont, du point de vue des gens de goût cultivé, des œuvres vraiment belles – quelle motivation auriez-vous de changer de programme esthétique, compte tenu des frais réels d'un tel changement, en termes de formation, d'effort et de temps, pour ne pas mentionner les coûts d'opportunité dont parlent les économistes ?

Enfin, on peut aussi se demander pourquoi précisément ces cinq, six ou sept, propriétés sont celles d'un vrai juge. Quel est le lien qui les réunit, qu'est-ce qui les justifie en bloc ? Comment savoir qu'on a énuméré tout ce qui conditionne la meilleure appréciation esthétique possible des œuvres d'art ? En outre et surtout, si l'on s'accorde pour dire que le critère d'« élimination de l'obstacle à l'appréciation » ne s'applique pas dans tous les cas, il faut donner une explication plus profonde du profil du critique idéal qu'esquisse Hume, une explication permettant de donner une raison probante de s'intéresser aux œuvres préférées de ces critiques. L'interprétation de Hume par Mothersill vient à notre secours pour nous permettre de découvrir une telle explication.

D'après Mary Mothersill, l'essai de Hume possède, outre son texte explicite, un sous-texte, et elle soutient que c'est ce sous-texte

qui, légèrement complété, nous offre une solution au problème du goût. L'interprétation de Mothersill souligne la tension entre la doctrine officielle de Hume, qui évoque comme la norme du goût les règles de bonne composition, imparfaitement incarnées dans les vrais juges, et la doctrine officieuse de Hume, qui fait plutôt appel aux chefs-d'œuvre en tant que modèles de la beauté artistique.

La doctrine manifeste de l'essai, explicitement lisible dans le texte, est qu'il existe des règles de bonne composition ou des principes normatifs qui opèrent dans la sphère de l'art, mais que ces règles ou principes sont difficiles à découvrir, ce qui explique pourquoi nous avons recours, dans les cas contestés, aux jugements des vrais juges, qui voient plus clairement les règles et la manière dont elles interagissent. La norme du goût s'incarne dans les jugements de tels critiques parce qu'ils jugent d'après ces règles.

La doctrine occulte, figurant dans le sous-texte de l'essai, est en revanche la suivante : les œuvres qui subsistent dans le temps, les paradigmes d'excellence artistique, constituent la norme du goût dans une forme d'art donnée ; il n'existe pas de règle de bonne composition d'application générale ; et les vrais juges ne sont pas les individus qui ont saisi ces règles non existantes, mais plutôt ceux qui sont particulièrement sensibles à la valeur artistique, et qui sont à même d'identifier et d'expliquer une telle valeur. Mothersill considère que c'est cette doctrine occulte, plutôt que la doctrine manifeste, qui peut résoudre le paradoxe du goût.

À mon avis, Mothersill a raison de souligner le rôle que doivent jouer les modèles inattaquables de la valeur artistique dans la solution humienne au problème de l'objectivité esthétique, si une telle solution peut résoudre ce que j'ai nommé le vrai problème soulevé par les solutions de ce type. Elle a en outre le mérite de rechercher, mieux que ne le font les autres commentateurs, la manière dont peuvent s'articuler les divers éléments évoqués dans l'essai, à savoir la faculté du goût, le profil du critique idéal, l'ensemble des chefs-d'œuvre, et les règles de bonne composition.

Mothersill ne parvient pas toutefois à les articuler de manière entièrement convaincante. Elle refuse, en particulier, d'établir un lien fort entre les chefs-d'œuvre comme paradigmes de beauté et le rôle que jouent les critiques idéaux en guidant l'appréciation des œuvres d'art et en réglant les controverses à leur propos. Elle ne réussit pas à intégrer de manière optimale les deux volets principaux de la solution humienne, à savoir l'appel aux chefs-d'œuvre artistiques qui résistent pleinement au passage du temps, et l'appel aux préférences réfléchies des critiques idéaux : elle rejette trop vite

l'idée que les jugements convergents de tels critiques peuvent nous servir en tant que norme du goût de force probante, même si ce service présuppose une identification antérieure des chefs-d'œuvre comme modèles de valeur artistique.

Évidemment les chefs-d'œuvre eux-mêmes ne peuvent pas servir directement de pierre de touche de la valeur artistique, puisque, en premier lieu, estimer le degré de ressemblance pertinente entre une œuvre donnée et un chef-d'œuvre exige du discernement, et en deuxième lieu, une telle ressemblance ne forme pas une mesure raisonnable de cette valeur, parce que ressembler, même de façon pertinente, aux chefs-d'œuvre précédents n'est ni une condition nécessaire ni une condition suffisante de la valeur artistique. Les chefs d'œuvre ne sont en particulier d'aucun secours quand il s'agit d'arbitrer des controverses ou de guider l'appréciation concernant des œuvres d'art particulièrement originales ou révolutionnaires.

À mon avis, on ne peut résoudre le vrai problème de la norme du goût soulevé par l'essai de Hume qu'en s'appuyant sur une version de la théorie de la valeur artistique comme capacité de susciter les expériences recherchées, et en faisant appel à l'ensemble des chefs-d'œuvre résistant bien au passage du temps, ce qui permet en retour d'identifier les critiques idéaux ou leur profil d'appréciation, et d'obtenir ainsi les instruments de mesure de la valeur artistique. Je me propose maintenant d'esquisser rapidement une théorie de ce genre, qui me semble fidèle, sinon à la lettre, du moins à l'esprit de Hume.

D'après la théorie que je propose concernant la manière d'assembler les éléments de la théorie humienne, il existe chez Hume une réponse au vrai problème, tandis que les autres reconstitutions de la solution humienne au problème du goût n'en voient aucune.

Je ferai d'abord trois remarques sur ma réponse au vrai problème. Premièrement, elle vise la difficulté, centrale pour Hume, de savoir comment concilier les opinions diverses sur les œuvres d'art et comment justifier qu'on n'accorde pas à ces œuvres un respect égal. Deuxièmement, elle attribue un rôle à presque tous les éléments signalés dans la discussion de Hume – je laisse de côté, comme l'a fait Mothersill, les prétendues règles de bonne composition – même s'il ne s'agit pas toujours du rôle exact que Hume paraît leur attribuer. Troisièmement, cette réponse vise le problème général de l'objectivité des jugements portés sur des œuvres d'art, en vue de dissiper le doute récurrent évoqué plus haut – pourquoi se soucier d'apprendre ce qui est vraiment beau ou artistiquement supérieur ?

Si l'on réfléchit à la nature des critiques idéaux, qu'on suppose avoir identifiés sur la base d'un certain critère, il y a des raisons de penser que les œuvres admirées et préférées par cette sorte de spectateurs sont nos meilleurs choix du point de vue esthétique – qu'elles sont les œuvres qui nous donneront le plus probablement le plaisir esthétique le plus élevé. Voici pourquoi. Les œuvres d'art supérieures sont celles dont les gratifications esthétiques sont, dans une certaine mesure, comparables à celles de chefs-d'œuvre universellement reconnus comme exceptionnels. Les œuvres d'art supérieures sont donc celles qui sont admirées et préférées par les spectateurs capables d'apprécier les chefs-d'œuvre ; ces spectateurs sont bien placés pour juger dans quelle mesure les gratifications propres à des œuvres données ressemblent à celles que peuvent nous apporter les chefs-d'œuvre dans les meilleures conditions d'appréciation. De tels spectateurs peuvent être appelés des critiques idéaux. Quelles sont alors les caractéristiques que possèdent de tels critiques ? C'est-à-dire quelles propriétés faut-il avoir pour reconnaître, apprécier, et tirer une satisfaction profonde de ces modèles d'excellence artistique que sont les chefs-d'œuvre ? Il faut en gros avoir les cinq propriétés évoquées par Hume. Les critiques de ce type nous servent bien de papiers de tournesol ou de compteurs Geiger esthétiques : ils nous indiquent les œuvres d'art qui peuvent susciter des expériences esthétiques hors du commun. Si donc on s'intéresse un tant soit peu à l'expérience esthétique, on doit prêter attention à ce que ces critiques recommandent.

Une réponse comme celle que je viens d'esquisser présuppose au moins trois conditions que je n'ai pas encore explicitées. Premièrement, un ensemble de chefs-d'œuvre d'un genre donné, identifiables autrement que comme les œuvres sur lesquelles se portent la préférence et l'approbation des critiques idéaux. Deuxièmement, une raison de penser que les chefs-d'œuvre reconnus d'un genre donné sont vraiment des sommets d'accomplissement artistique. Troisièmement, une raison de penser que les préférences réfléchies des critiques idéaux indiquent les expériences esthétiques qu'il vaut vraiment la peine d'avoir. Ces trois suppositions peuvent comme on va le voir être justifiées.

Voici ma réponse au vrai problème, sous forme schématique.

La valeur artistique centrale d'une œuvre d'art, ce que Hume appelle sa beauté ou son excellence, se réduit, selon toute vraisemblance, à la capacité ou au potentiel qu'a l'œuvre, en vertu de sa forme et de son contenu, de susciter en nous des expériences appréciatives qu'il vaut la peine d'avoir.

Certaines œuvres d'art, qu'on peut appeler des chefs-d'œuvre, résistent singulièrement à l'épreuve du temps. En d'autres termes, elles sont appréciées au fil du temps – c'est-à-dire que leur attrait est *durable* –, par-delà les barrières culturelles – c'est-à-dire que leur attrait est *large* –, et à un niveau ou un autre par quiconque s'y étant exposé, ou presque – c'est-à-dire que leur attrait est *grand*. C'est donc une supposition raisonnable que de dire que de telles œuvres ont une haute valeur artistique ou une capacité de nous plaire esthétiquement, cette valeur étant responsable du fait qu'elles résistent si bien à l'épreuve du temps.

Quoique les chefs-d'œuvre soient donc des paradigmes de valeur artistique et des preuves indéniables de son existence, ces œuvres ne peuvent pas en elles-mêmes servir de norme du goût, et donner un critère efficace et utilisable de la valeur artistique en général. Nous ne pouvons pas, par exemple, faire une comparaison directe entre une œuvre dont la valeur est à déterminer et un chef-d'œuvre du même genre et dire que la première est valable dans la mesure où elle ressemble à ce chef-d'œuvre ou à n'importe quel autre. Les œuvres artistiquement bonnes sont toutes bonnes de manière différente, surtout quand il s'agit d'œuvres novatrices.

Les chefs-d'œuvre, cependant, peuvent servir de pierres de touche pour identifier les critiques capables d'indiquer de manière fiable la valeur artistique et d'en juger le degré. Un critique capable de comprendre, d'apprécier, et d'expliquer des chefs-d'œuvre est le mieux à même de faire la comparaison entre les expériences et les satisfactions que nous procure une œuvre donnée d'un genre donné, et les expériences et satisfactions que les chefs-d'œuvre de ce genre, abordés de façon appropriée, peuvent nous procurer.

Le fait que les expériences fournies par les chefs-d'œuvre soient, somme toute, préférées par les critiques idéaux nous indique qu'elles sont vraiment préférables, c'est-à-dire qu'il vaut en fin de compte la peine de les avoir. Comme l'a dit John Stuart Mill dans une remarque célèbre, la meilleure, et peut-être la seule preuve qu'une expérience ou une satisfaction est supérieure à une autre est la préférence réfléchie pour la première de la part de ceux qui connaissent et apprécient bien les deux.

Les critiques idéaux, identifiés comme ceux qui sont capables d'apprécier au maximum les chefs-d'œuvre d'un genre donné, eux-mêmes identifiés par leur capacité de résister à l'épreuve du temps, possèdent des caractéristiques notables, des propriétés qui garantissent ou facilitent leur capacité d'appréciation optimale. Ces caractéristiques sont, en première approximation, les propriétés proposées

par Hume dans son profil des vrais juges, quoique ce profil général puisse être complété sous certains aspects, et en particulier puisse être enrichi par des desiderata plus détaillés, de manière à définir des profils de critiques idéaux adaptés aux formes d'art particulières.

On a donc raison d'écouter les jugements des critiques idéaux, même si on n'est pas soi-même de leur nombre : on s'intéresse soi-même à la valeur artistique comprise comme capacité de fournir des expériences esthétiques valables, et l'on souhaite accéder aux expériences esthétiques les plus valables qui soient.

Plus brièvement, la justification que l'on a de prêter attention aux jugements des critiques idéaux, telle qu'elle peut être reconstruite ou extraite de l'essai de Hume, est la suivante : dans la mesure où les critiques idéaux s'avèrent aptes et enclins à apprécier les œuvres d'art les plus importantes, les chefs-d'œuvre, et dans la mesure où ils possèdent les propriétés cognitives, sensorielles et émotionnelles facilitant cette appréciation – les chefs-d'œuvre étant indépendamment, quoique de manière révisable, identifiés par la largeur, la grandeur, et la durabilité de leur attrait –, ils sont les meilleurs indicateurs de la valeur artistique des œuvres d'art. Mais si la valeur artistique est à comprendre plus ou moins en termes de la disposition à susciter des expériences intrinsèquement valables dans les conditions favorables, il s'ensuit que la supposition qu'une œuvre d'art *X* soit préférée, somme toute, à une autre œuvre *Y* par un consensus de critiques idéaux donne à un spectateur non idéal qui préfère *Y*, une bonne raison, sinon une raison absolument concluante de poursuivre *X* et de s'efforcer de se transformer pour être mieux à même de l'apprécier.

Pourquoi alors s'inquiéter de ce à quoi est attribué le statut de ce qui est artistiquement bon, c'est-à-dire de ce que les critiques idéaux nous exhortent à poursuivre ? La réponse est qu'on est justifié de croire que les œuvres préférées des critiques idéaux sont capables de nous donner des satisfactions plus désirables, en dernière analyse, que les satisfactions auxquelles on a accès d'ordinaire en tant que spectateur non idéal. Deux choses jouent ici un rôle essentiel : la relation critérielle aux chefs-d'œuvre, à travers lesquels les critiques idéaux sont reconnus comme tels, et les implications dérivées de la préférence ultime des critiques idéaux, ceux qui connaissent bien les satisfactions des deux sortes, celles provenant des chefs-d'œuvre et celles provenant d'œuvres agréables quelconques.

Les critiques idéaux sont les mieux à même de juger le potentiel esthétique des œuvres d'art parce que leurs habitudes appréciatives sont façonnées par et calquées sur des chefs-d'œuvre incontestables,

dont la résistance à l'épreuve du temps témoigne, quoique de manière révisable, d'un potentiel esthétique extraordinaire. Bref, ces critiques idéaux sont nos meilleurs « sourciers esthétiques ».

Les critiques idéaux se trouvent en bonne position pour déterminer si certaines expériences artistiques sont en fin de compte préférables aux autres. Mais heureusement, ils sont tout aussi bien placés pour estimer, de par leur propre formation esthétique, si l'effort nécessaire pour atteindre ces expériences préférables en soi n'est pas trop grand, ou si le prix à payer en termes de préparation intellectuelle ou émotionnelle requise, n'est pas trop élevé relativement à la satisfaction obtenue. Il se peut qu'il y ait des cas de ce type, où il n'est donc pas rationnel de poursuivre des œuvres jugées intrinsèquement supérieures dans ce qu'elles peuvent nous apporter : même en esthétique, les considérations « coût-bénéfice » ont leur place...

Jerrold LEVINSON

*Université du Maryland*

## Références

- BUDD M. (1995), *Values of Art*, Londres, Penguin.
- CARROLL N. (1984), « Hume's Standard of Taste », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43, p. 181-194.
- COHEN T. (1994), « Partial Enchantments of the *Quixote* Story in Hume's Essay on Taste », in *Institutions of Art*, R. YANAL (dir.), University Park, Penn State Press.
- GOLDMAN A. (1995), *Aesthetic Value*, Boulder, Westview.
- GRACYK T. (1994), « Rethinking Hume's Standard of Taste », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52, p. 169-182.
- GRACYK T. (1998), « Kant on Art and Nature », in *The Encyclopaedia of Aesthetics*, M. KELLY (éd.), Oxford, Oxford University Press, p. 41-44.
- HUME D. (1757), « Of the Standard of Taste », in *Essays : Moral, Political and Literary*, Oxford, Oxford University Press, 1965, p. 231-255 ; trad. fr., par R. Bouveresse, « La norme du goût », in *Essais esthétiques II : Art et psychologie*, Paris, Vrin, 1974, p. 79-104.
- JONES P. (1976), « Hume's Aesthetics Reassessed », *Philosophical Quarterly*, 26, p. 48-62.

- KIVY P. (1967), «Hume's Standard : Breaking the Circle», *British Journal of Aesthetics*, 7, p. 57-66.
- KORSMEYER C. (1976), «Hume and the Foundations of Taste», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35, p. 201-215.
- LEVINSON J. (2001), «Aesthetic Properties, Evaluative Force, and Differences of Sensibility», in *Aesthetic Concepts: Essays After Sibley*, E. BRADY & J. LEVINSON (dir.), Oxford, Oxford University Press.
- MOTHERSILL M. (1989), «Hume and the Paradox of Taste», in *Aesthetics: A Critical Anthology*, G. DICKIE, R. SCLAFANI, & R. ROBLIN (dir.), 2<sup>e</sup> éd., New York, Saint Martin's Press, p. 269-286.
- RAILTON P. (1998), «Aesthetic Value, Moral Value, and the Ambitions of Naturalism», in *Aesthetics and Ethics*, J. LEVINSON (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, p. 59-105.
- SAVILE A. (1993), *Kantian Aesthetics Pursued*, Édimbourg, Edinburgh University Press.
- SHELLEY, J. (1994), «Hume's Double Standard of Taste», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52, p. 437-445.
- SHELLEY J. (1998), «Hume and the Nature of Taste», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56, p. 29-38.
- SHINER R. (1996), «Hume and the Causal Theory of Taste», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54, p. 237-249.
- SHUSTERMAN R. (1989), «Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant», *Philosophical Forum*, 20, p. 211-229.
- WIEAND J. (1983), «Hume's Two Standards of Taste», *Philosophical Quarterly*, 34, p. 129-142.
- ZANGWILL N. (1994), «Hume, Taste and Teleology», *Philosophical Papers*, 23, p. 1-18.