

RÈGLES, USAGES, INNOVATION

L'expression consiste dans l'imprévisibilité. Si je savais exactement quelle grimace un tel portera sur le visage, quel mouvement il fera, il n'y aurait alors ni expression du visage ni geste.

Ludwig WITTGENSTEIN

Les remarques qui suivent visent principalement à montrer que les difficultés liées à ce qui oppose normativité et innovation doivent pouvoir trouver un début de solution dans une conception de la règle qui, en restaurant la part de l'*usage*, permette de concevoir la possibilité de l'innovation au cœur même de la règle, ainsi que la normativité implicite des pratiques que nous tenons pour innovantes. Je m'en tiendrai toutefois à une mise en relief de ce que la philosophie de l'art doit à une conception probablement erronée ou du moins confuse de la règle et de la normativité, et à des réflexions limitées, puisque je laisserai délibérément de côté les propriétés caractéristiques des usages potentiellement innovants – je n'en considérerai plus exactement que la *possibilité* en laissant par conséquent la question ouverte. À défaut d'entrer dans une analyse de ces propriétés, il me paraît utile d'en dire quelques mots à titre liminaire.

La conception de la règle qui me guide se trouve chez Wittgenstein ; elle est solidaire de l'importance acquise par les usages dans sa seconde philosophie. Cette importance se manifeste à deux niveaux. À un premier niveau, comme Brandom s'est efforcé de l'explicitier, toute règle reconduit aux usages par rapport auxquels elle prend un sens. Ce niveau est celui de ce que l'on peut appeler les « usages primaires ». Ils correspondent, à peu de choses près, à ce que Wittgenstein appelle la « grammaire de notre langage », à ceci près qu'ils ne permettent pas d'attribuer un sens aux mots, puisque précisément ce sens est toujours fonction d'usages toujours

particuliers, comme le rappelle opportunément Putnam¹. Autrement dit, la règle ne peut pas avoir le même sens ici que dans les cas, également analysés par Putnam, où les usages en illustrent les pures et simples possibilités d'application. Toujours à ce niveau, toutefois, il faut encore tenir compte d'une seconde chose, le fait que ces usages, et la façon dont ils se conjuguent dans des situations pragmatiquement définies, sont à l'origine d'une « expérience des mots » et d'un « attachement aux mots » qui leur donne une signification ou peut-être plus exactement ce que Wittgenstein appelle une « physionomie » dans ses réflexions sur la philosophie de la psychologie². On a toutes les raisons de penser que la « physionomie » des mots joue un rôle majeur dans le fonctionnement du langage, et peut-être dans la possibilité de suivre une règle. D'un point de vue esthétique, on a affaire ici à ce qu'on pourrait appeler une esthétique immanente de la langue qui entre en relation étroite avec les usages esthétiques du langage. Dans cette dimension, des règles sont également impliquées, mais elles possèdent un statut implicite et indirect qui plonge dans ce que Wittgenstein appelle une forme de vie. Le sentiment de l'indicible auquel tout cela peut donner lieu est essentiellement lié à la façon dont tout jeu de langage entre en relation, de manière complexe, avec la totalité d'une culture. C'est, me semble-t-il, la principale raison pour laquelle les usages « primaires » – ceux que l'on peut considérer comme de signification littérale – admettent la possibilité d'usages autres, que Wittgenstein appelle « secondaires » et qui se rencontrent à différents degrés et à différents niveaux dans les situations où un mot, une expression, se trouvent apparemment investis d'une signification insolite, du genre de celle qu'on associe à l'art ou à l'humour, par exemple³. L'erreur, dans ce cas, consiste à parler d'une autre signification, là où nous n'avons affaire qu'à un usage singulier – plus ou moins – qui ne prend un sens à nos yeux que parce qu'il fait jouer en même temps une « expérience de la signification », une « physionomie », et de toute façon un contexte d'usages et d'apprentissages préalables qui en sont la condition.

En art, sans nul doute, en particulier dans les pratiques innovantes, les « usages secondaires » jouent un rôle majeur – il est d'ailleurs parfaitement concevable qu'ils acquièrent une fonction

1. Putnam 2000.

2. Cf. Wittgenstein 1953 et 1971.

3. Voir Wittgenstein 1953, 2^e partie, XII, et Cometti 1997, chap. 6, ainsi que Cometti 2000a.

« primaire » dans certaines conditions. Mais on voit bien qu'ils permettent de spécifier et de compléter la thèse wittgensteinienne de l'usage, tout en n'étant évidemment pas d'une essence différente des pratiques immédiatement normatives, celles où l'on suit une règle. Si cette hypothèse a un sens, la considération des « usages secondaires » aurait certainement permis d'aller plus loin que je ne suis allé et de justifier davantage l'idée d'une absence de hiatus entre normativité et innovation.

Innovation et originalité

En un sens, l'esthétique est logée à la même enseigne que la philosophie du langage ou l'épistémologie : une théorie qui ne parvient pas à rendre compte de l'« innovation », ou du moins à en intégrer la possibilité, ne peut offrir qu'une vision restreinte et insuffisante de son objet. Bien entendu, « innover » peut s'entendre de diverses façons. La seule originalité – thématique, stylistique, voire technique – relève de l'innovation, mais celle-ci peut aussi revêtir des formes plus radicales pouvant aller jusqu'à un bouleversement en profondeur des usages qui entrent dans notre représentation de l'art et dans les attentes qui en font partie. Il y a, de ce point de vue, une gradation entre ce que représentent, par exemple, Coleman Hawkins, Benny Golson et John Coltrane ou Ornette Coleman pour la musique de jazz, et entre Millet, Manet et Smithson ou Nam June Paik pour les arts visuels. Le problème qui se pose à la philosophie de l'art dans ces différents cas, en particulier dans le second, est déjà patent dans la doctrine kantienne du génie. Le génie, dans ce qu'il a d'inimitable, est la source même de l'originalité et de l'innovation, qui seules peuvent faire de l'œuvre d'art cet objet unique, irréductiblement singulier, qu'enveloppe la notion même des « beaux-arts ». D'un autre côté, on ne peut laisser au seul génie le soin de fixer la norme, car ce serait l'exposer à la *Schwärmerei* et à l'arbitraire, raison pour laquelle il appartient au goût, selon Kant, de rogner les ailes au génie⁴. Autrement dit, il faut bien que la force innovante du génie se plie à la norme, sans quoi il n'y aurait plus ni goût, ni norme, ni originalité, et on ne comprendrait même pas que l'art puisse répondre à des attentes ou se prêter à quelque compréhension.

Le compromis kantien du goût et du génie reste beaucoup trop obscur pour apporter une solution au problème qu'il pose. Il porte

4. Cf. Kant 1986.

toutefois la marque d'un défi auquel je ne crois pas qu'une philosophie de l'art puisse se soustraire, en ce qu'il fait de l'innovation à la fois une condition et une menace du type de valeur qui entre dans notre concept d'art et de sa dimension normative. C'est à ce problème que je voudrais m'attaquer, dans l'espoir d'apporter quelques éléments de clarification.

Je partirai, pour cela, de deux assumptions. La première concerne le *contenu normatif* du concept d'art. La seconde consiste à voir dans l'*innovation*, comme je l'ai déjà partiellement indiqué, une condition de ce qui entre dans ce concept⁵. Pour commencer, je montrerai que les théories qui satisfont la première hypothèse échouent généralement à remplir les exigences de la seconde. Un rapide examen des difficultés qu'elles rencontrent à ce sujet devrait nous permettre de mieux en comprendre les raisons et de nous orienter ensuite vers une ébauche de résolution de ce que l'on peut tenir pour une figure du paradoxe de la *règle* et de l'*usage*, en un sens que je tâcherai d'éclairer chemin faisant.

Le contenu normatif de notre concept d'art peut recevoir diverses interprétations dans les théories contemporaines de l'art. La manière dont on l'aborde – ou dont on lui rend justice – oscille généralement entre plusieurs positions qui se définissent elles-mêmes en fonction d'un double pôle, selon qu'elles privilégient la considération des jugements et réactions esthétiques ou celle des *propriétés artistiques* attribuables aux « objets » comme tels. Sous ce rapport, l'*esthétique* et l'*artistique* remplissent une fonction paradigmatique qui réitère à sa manière le schéma bipolaire de la révolution copernicienne⁶. Ce schéma, fondé sur les rapports présumés du « sujet »

-
5. Je considère le contenu *normatif* du concept d'art, autant que l'élément d'innovation qui en fait partie, comme des faits « grammaticaux », associés à des conditions qui ne sont pas celles du seul langage, mais qui ne renvoient en rien à quelque *essence* de l'art, pas plus qu'à quelque condition transcendantale. Le fait est que les attentes que renferme le concept d'art se sont substituées à celles de la notion du beau dans l'idée des beaux-arts ; d'autre part, un art qui n'innoverait pas, de quelque manière, nous paraîtrait en deçà de ce que nous en attendons.
 6. Tantôt, pour paraphraser Kant, c'est le sujet qui se règle sur l'objet (ontologies réalistes), tantôt l'objet qui se règle sur le sujet (subjectivisme). À défaut de se soustraire à ce qu'il faut bien considérer comme une source permanente de perplexité philosophique, on se sent obligé, comme Genette 1994 et 1997, de distinguer l'esthétique de l'artistique et, tout en faisant valoir le caractère subjectif de l'évaluation esthétique – et sa faculté à se porter vers des objets qui ne sont pas forcément artistiques – de rechercher d'autre part un moyen de distinguer les objets spécifiquement artistiques. Les « symptômes de l'artistique », par opposition aux « symptômes de l'esthétique » goodmaniens répondent à cette nécessité

et de l'« objet », trouve sa principale illustration dans un certain nombre de conceptions que je présenterai rapidement, et dans lesquelles se concentrent la plupart des positions théoriques actuellement disponibles. La question des normes y reçoit chaque fois une solution particulière, avec les conséquences qui en résultent à la fois pour le statut de l'esthétique et celui de la critique d'art.

Trois variantes d'une esthétique dualiste

Les trois premiers types de conceptions qui s'imposent à l'attention présentent ceci de commun qu'elles dissocient, de façon marquée, les deux pôles mentionnés, et qu'elles font porter le poids de la dimension normative des phénomènes esthétiques à l'un ou à l'autre.

(a) Pour le *subjectivisme idéaliste*, la seule dimension normative qui se puisse imaginer est celle qui se manifeste dans les évaluations auxquelles donne l'attention qu'un sujet porte à un objet, en fonction des raisons ou des attentes qui motivent son attention. La « relation esthétique » est conçue de telle manière que le prix attribué à un objet d'attention esthétique – et les ressources que cela mobilise – y est distingué des traits ou des propriétés susceptibles de qualifier cet objet comme artistique⁷. L'attribution d'une valeur, d'un point de vue spécifiquement esthétique, repose sur des ressorts strictement subjectifs, que ce subjectivisme en appelle à des choix individuels ou qu'il contienne en son principe une « prétention à l'universalité ». La position « hédoniste » de Gérard Genette et de Jean-Marie Schaeffer en constitue un exemple⁸. Elle privilégie implicitement une conception de l'évaluation qui privilégie les « qualités esthétiques », ce qui la place en porte-à-faux avec son souci de mettre en évidence la spécificité de l'artistique par rapport à l'esthétique. Elle révèle par là sa parenté avec ses sources kantienne et une inspiration idéaliste, les seules facultés du sujet pouvant être la source de l'évaluation et de la reconnaissance d'une dimension normative aux « objets attentionnels ».

présumée dans *L'Œuvre de l'art*. On a beau se réclamer du fonctionnalisme, on ne reste pas moins tributaire de schémas au sein desquels l'image de l'objet demeure influente. Voir, à ce sujet Cometti 2000b.

7. Genette 1994 et 1997 ; Schaeffer 2000.

8. Genette et Schaeffer font du plaisir, contre les « théories spéculatives » que Schaeffer 1994 analysait opportunément dans *L'Art de l'âge moderne*, la seule fin de l'art. Bien qu'ils se démarquent nettement des philosophies centrées sur la seule considération des « qualités esthétiques », et bien qu'ils ne les conçoivent nullement en termes de propriétés intrinsèques objectivables, en privilégiant le plaisir, ils n'en privilégient pas moins celles-ci au regard de l'appréciation subjective.

Aussi tient-elle le type d'attribution propre au jugement de goût pour « constitutivement illusoire », avec pour contrepartie une analyse des objets de l'attention esthétique axée sur la recherche de propriétés susceptibles d'en définir le caractère artistique, distinctes de celles qui entrent dans le statut artefactuel des objets considérés⁹.

(b) Pour l'*objectivisme réaliste*, en revanche, dont les sources sont beaucoup plus anciennes, bien qu'on en retrouve des variantes dans la période moderne et contemporaine, ce sont les propriétés *objectivement* – « réellement » – possédées par les objets de l'attention esthétique qui commandent l'évaluation, et c'est sur elles, par conséquent, que se règle le jugement. Le modèle en est, si l'on veut, pré-copernicien, et une conséquence non négligeable en est la localisation des critères dans le champ de ces propriétés, conçues comme étrangères à la convention et à l'arbitraire du goût¹⁰.

(c) Enfin, pour ce que j'appellerai le *subjectivisme dualiste*, conception qui peut donner l'impression de cumuler les avantages des deux positions précédentes, le jugement esthétique, quoique d'essence subjective, est associé à des qualités (relationnelles) qui ont leur pendant objectif dans des propriétés réelles des objets, fussent-elles dispositionnelles. Un exemple en est offert par Hume, dans le fameux texte sur « The Standard of Taste » et dans l'appel qu'on y trouve à des « qualités secondes ». Cette conception présente d'incontestables avantages, puisqu'elle ancre l'évaluation et les normes que celle-ci présuppose dans un champ de relations causales, soustrait au pur et simple subjectivisme relativiste, et même à la présupposition kantienne d'une universalité du goût (un *sensus communis*), puisqu'il est possible d'y faire une place à un certain type de conventions et d'apprentissages, comme le texte de Hume le laisse supposer¹¹. En outre, ce modèle s'illustre dans l'hypothèse d'un « critique idéal » à même de légitimer les évaluations qu'il rend possibles. Pour

9. C'est la position de Genette 1997. Genette y renoue d'une certaine façon avec Kant, en ce qu'il tient en effet l'attribution de propriétés spécifiques aux objets esthétiques pour une « illusion spécifique », liée à la forme des jugements esthétiques, et en ce qu'il y recherche cependant un moyen de distinguer les œuvres d'art des simples artefacts, comme Kant, dans la troisième *Critique*, avec la notion de « génie » au § 46.

10. Bien que ces critères, comme l'exemple de l'art classique l'a historiquement montré, finissent bien entendu, tôt ou tard, par apparaître comme des conventions.

11. Voir Hume 1974, ainsi que Michaud 1998. Michaud y articule curieusement une perspective inspirée des jeux de langage wittgensteiniens et un appel aux qualités secondes.

prendre un exemple plus proche de nous, la position de Michaud dans son livre *Critères esthétiques et Jugement de goût* peut être tenue pour représentative de cette articulation. Michaud emprunte à Hume les avantages des « qualités secondes » et à Wittgenstein sa notion de « critère ». Les qualités secondes autorisent des évaluations qui possèdent un corrélat objectif, tout en s'accordant – en tout cas selon Michaud – à un pluralisme du goût qui permet de concevoir l'existence de critères en les pluralisant.

Il y aurait beaucoup de choses à dire sur cette position intermédiaire et sur ce qu'elle présente de paradigmatique du modèle dualiste que je me suis efforcé d'illustrer jusqu'à présent. On pourrait y ajouter, à titre de raffinement supplémentaire, l'hypothèse d'une survenance du mental sur le physique. Mais je laisse cette hypothèse de côté¹².

Normativité et innovation

Bien qu'elles nous soient les plus familières, les trois positions qui ont retenu notre attention ne sont pas les plus convaincantes, et elles le sont d'autant moins que, conformément à mon hypothèse de départ, la conception des normes qui s'y manifeste ne laisse pas beaucoup de place à l'innovation, sinon précisément comme un acte individuel dont la dimension à la fois novatrice et normative serait abandonnée à l'irrationalité des choix contingents. Essayons de voir rapidement en quoi avant de nous orienter vers d'autres hypothèses.

Que peut signifier « innover » pour une conception comme (a) ? L'innovation, si l'on entend par là le fait de proposer à l'appréciation un objet qui, par l'un des traits au moins qui le qualifient comme appartenant à l'art, se démarque significativement des objets qui entrent dans cette catégorie¹³, est destinée à y prendre un caractère

12. On pourrait plus précisément l'analyser à la lumière des réflexions que Putnam consacre au modèle matérialiste cartésien de l'esprit dans Putnam 2000. Les « qualités secondes », autant que la « survenance » de J. Kim y apparaissent liées aux présupposés hérités de ce modèle. Sur la survenance en esthétique, voir Pouivet 1999.

13. Un exemple simple d'innovation, de ce point de vue, serait celui de l'usage des couleurs par les Fauves, ou de la technique dodécaphonique dans les premières œuvres sérielles de Schönberg. On a affaire, à chaque fois, à des traits parfaitement descriptibles, qui ont une signification normative, mais qui échappent au champ des « règles » entérinées par l'usage.

arbitraire auquel peut seulement répondre une réaction tout aussi arbitraire. Car ou bien l'acte innovant porte sur des traits – peu importe lesquels – qui entrent en contradiction avec les normes d'appréciation en vigueur, et dans ce cas une dimension évaluative et normative s'y trouve impliquée qui ne peut pas avoir pour réponse une appréciation de part en part facultative et subjective ; ou bien on accorde à la subjectivité une souveraineté telle qu'il devient parfaitement vain de parler d'innovation, sinon pour désigner par là ce qui se révèle correspondre de façon parfaitement aléatoire aux goûts idiosyncrasiques d'un individu, dans telle ou telle condition et à tel ou tel moment¹⁴. Autrement dit, ce que (a) ne parvient pas à intégrer, c'est la dimension *normative* des pratiques artistiques, les normes qu'on est obligé de leur associer, et la *dimension normative de l'innovation* elle-même, laquelle ne peut recevoir un éclairage du seul arbitraire individuel.

Passons maintenant à (b). Cette fois-ci, on passe de l'arbitraire de l'appréciation individuelle et de ce qu'elle rend incompréhensible à la perspective d'innovations fondées sur des normes préalables et conçues comme autant de variations. Un tel modèle, je ne crois pas qu'il soit nécessaire de s'y attarder, s'accorde mal avec ce que nous savons des pratiques innovantes qui appartiennent à l'histoire de l'art, en particulier dans les situations où nos repères génériques, nos typologies, nos éventuelles hiérarchies, et jusqu'au contenu même de notre notion d'art en subissent les effets¹⁵. Seul (c) semble résister à ce qui est ici en question. Mais ce n'est qu'une apparence, car ou bien on fait porter le poids de la légitimité des évaluations

14. Ce passage mérite quelques éclaircissements supplémentaires. Dans les exemples qui précèdent, à titre d'illustration, on peut dire que les traits « innovants », tels qu'ils se manifestent de manière perceptible dans les « objets » offerts à l'appréciation, possèdent une dimension normative étant donné que le sens qu'ils revêtent, positivement ou négativement, se définit par rapport à des normes préalables. D'autre part, en tant qu'ils sont pragmatiquement offerts à l'appréciation (ils renferment une « prétention » de cette nature), ils possèdent une signification évaluative, au sens où ils en appellent à une évaluation. Ces traits ne sont pas posés en quelque sorte sur les objets, de l'extérieur, comme un nuage institutionnel, ils leur appartiennent en ce qu'ils participent de la *pratique* qui leur est liée. Il s'agit d'une dimension de leur jeu de langage.

15. C'est un fait d'une large fraction de l'art du XX^e siècle qu'il a contribué à bouleverser et redéfinir les genres, tout en problématisant le contenu même de notre concept d'art. En ce sens, il est vrai que l'art a mis en son centre la « question de l'art », jusqu'à développer une dimension méta-artistique qui s'est parfois substituée à un souci artistique « tout court », c'est-à-dire à un engagement normatif défini.

sur les « qualités secondes » – et donc sur une forme d’ancrage objectif –, auquel cas on se heurte au même genre de difficulté que (b) ; ou bien on fonde l’argument sur la pluralité des jeux de langage et l’on se heurte au même genre de difficulté que (a), si bien que loin de cumuler les avantages présumés de (a) et de (b), on hérite de leurs inconvénients.

À vrai dire, ces difficultés sont caractéristiques des conceptions dualistes¹⁶. On voit s’y concentrer les paradoxes de la règle, de l’usage et de l’innovation, la règle étant supposée régir les usages, l’innovation, quant à elle, étant supposée échapper à la règle, sans pouvoir toutefois être totalement étrangère à toute règle ou à toute dimension normative. Aussi la question revient-elle à se demander si la source de ces difficultés ne réside pas dans une certaine conception de la règle.

Une façon de surmonter la dimension arbitraire des évaluations dont il vient d’être question consiste à tenir pour identiques les conditions qui entrent dans le processus de production d’une œuvre comme œuvre d’art et celles qui sont présumées par l’appréciation esthétique. Dans une hypothèse comme celle-là, les mêmes normes sont impliquées à chacun des deux niveaux considérés. Les conditions qui entrent dans la production d’une œuvre sont tenues pour intrinsèquement normatives, mais elles participent d’un cadre dont l’appréciation mobilisatrice de normes est elle-même solidaire. On peut donner plusieurs exemples de ce modèle qui rappelle l’hypothèse (b), mais qui postule un ciment commun aux deux pôles constitutifs des phénomènes esthétiques. La philosophie hégélienne de l’Esprit postule des conditions de ce genre ; elle se distingue en cela de la critique kantienne¹⁷. L’idée d’un « monde de l’art » illustre aussi cette communauté de principe : les conditions qui définissent un objet comme appartenant à l’art sont de même nature que celles qui nous permettent de l’identifier et de l’apprécier¹⁸. Enfin, quoique d’inspiration différente, une conception comme celle de Wollheim

16. Cf. Putnam 2000.

17. La notion de « monde de l’art », chez Danto, ainsi que ce qui le rapproche de plus en plus de Hegel dans ses derniers écrits en constitue également un exemple. Cf. Danto 1988.

18. *Ibid.* L’« interprétation », au sens de Danto, joue en amont et en aval. L’inconvénient est que sa force de pénétration reste parfaitement occulte, aussi occulte que celle du *Geist* hégélien, dont on comprend bien qu’il est « partout et nulle part », mais sans que cela soit plus éclairant qu’un vulgaire appel à l’air du temps.

dans *Art and its Objects* ou *Painting as an Art* repose sur une idée semblable, à ceci près que c'est l'idée wittgensteinienne de forme de vie qui en fournit le principe¹⁹. Cette hypothèse, à la différence des précédentes, surmonte en partie les difficultés des conceptions dualistes ; elle laisse également entrevoir un statut légèrement différent de la règle. En cela elle se rapproche des solutions qui, comme celle de Dewey, de Beardsley ou de Goodman, se sont efforcées de rompre, que ce soit au bénéfice de l'« expérience esthétique » ou d'un fonctionnalisme d'inspiration nominaliste, avec les métaphysiques idéalistes ou intellectualistes dont le modèle sous-jacent est essentiellement cartésien²⁰. À vouloir toutefois aller plus loin, comme je me suis efforcé d'en suggérer la nécessité, il me semble que deux conditions doivent être remplies. Il faut en premier lieu s'orienter vers un examen plus satisfaisant de la dimension normative des pratiques artistiques, et il faut aussi forger une conception de la règle plus attentive à ce qu'elle doit aux usages.

Sur le premier point, une clarification de ce qui entre dans le contenu normatif de notre concept de l'art peut aboutir à ceci, que je présenterai sous la forme d'une définition :

Nous appelons « œuvre d'art » la configuration objective qu'acquiert, dans certaines conditions – historiques, sociales et institutionnelles – un complexe d'actions et de réactions auquel nous attribuons une valeur et une dimension normative. Cette dimension est indissociable d'un contexte d'usages. Les règles ou les critères qu'on est factuellement conduit à leur associer acquièrent ou peuvent acquérir un statut explicite, toujours lié cependant à un statut implicite qui n'en est pas dérivé²¹.

Cette « définition » ne me paraît pas seulement de nature à rendre compte, mieux que ne le permet la thèse de l'« identité normative », de

19. Cf. Wollheim 1968 & 1987. Wollheim mobilise une conception de l'intention artistique dont les conditions sont présentes et jouent un rôle normatif, là aussi, en amont et en aval.

20. Cf. Beardsley 1981 ; Dewey 1980 ; Goodman 1990. C'est tout particulièrement le cas pour Dewey, qui adopte une vision interactionniste de l'« expérience esthétique » et pour Goodman qui s'en tient strictement aux conditions et aux modes de fonctionnement des symboles.

21. En simplifiant, on peut dire que l'œuvre d'art, définie de la sorte, intègre dans sa définition les conditions contextuelles de son activation et de son fonctionnement. L'idée qu'une œuvre, bien qu'elle ne s'y identifie pas, est liée à un *habitat* physique (un objet) est ici abandonnée. Le concept goodmanien d'activation s'ouvre sur cette reconception.

la dimension normative des pratiques artistiques et des conditions de l'innovation. Dans le cas de l'« identité normative », l'éclairage qu'autorise l'idée de forme de vie ou ses équivalents fait clairement obstacle à une réelle compréhension de l'innovation. Les seules possibilités qui se puissent imaginer sont celles qu'autorise un bouleversement radical des formes de vie²². Il y a peut-être quelque chose de vrai dans cette idée, mais il serait tout de même très excessif de penser qu'aux différentes révolutions artistiques ont correspondu des révolutions tout court. D'autre part et de toute façon, comme le montrerait le cas des théories institutionnelles, la possibilité d'expliquer, grâce à un ciment universel, pourquoi des objets que rien ne permet de distinguer des autres objets se voient reconnaître des qualités ou un statut esthétiques, n'explique évidemment pas le passage d'un paradigme à un autre, le propre des innovations artistiques étant d'avoir toujours un temps d'avance sur le « monde de l'art » à venir. De ce point de vue, ce dernier concept est un concept vide, ou plus précisément un concept qui se mord la queue.

Sur le second point, maintenant, l'un des obstacles à une meilleure compréhension des innovations et à leurs capacités normatives – j'entends par là ce qu'il y a en elle de normatif en puissance, et qui serait de nature à justifier la singulière vertu que nous prêtons aux œuvres d'art d'être à elles-mêmes leur propre norme, comme on l'entend dire quelquefois – tient en grande partie à une conception de la règle qui en privilégie l'*explicite*. Par exemple, l'une des raisons qui permettent de parler des périodes de « transition » ou de « crise », comme on en parle en histoire de l'art, c'est-à-dire en des termes qui mettent clairement en balance des *critères* clairement établis et des *pratiques* jugées aberrantes, dépourvues de sens ou d'intérêt, repose en grande partie sur l'existence de règles explicites et sur des conditions de légitimation qui élèvent leur fonction normative au rang de principe. Ce qu'il y a ou peut y avoir d'*implicite* dans les pratiques tenues pour transgressives ou innovantes se heurte au privilège de l'*explicite* et à ce que l'on tient alors pour la « force de la règle »²³.

22. Wittgenstein 1978, en raison de l'importance qu'il accorde aux formes de vie, aboutit à cette conviction à propos des problèmes philosophiques, par exemple.

23. J'emprunte les notions d'explicite et d'implicite à Brandom 1994. La « force de la règle », son caractère contraignant, vécu comme extérieur, est clairement liée au statut explicite de la règle.

Règles et usages : l'explicite et l'implicite

Curieusement, cette façon de concevoir les règles et le fonctionnement des règles ne s'articule pas seulement à une normativité qui embrasse aussi bien les traits tenus pour artistiquement et qualitativement pertinents que les critères qui imposent l'appréciation des objets ; elle entre étroitement en relation avec la conviction qu'aucune règle ne peut réellement rendre compte de ce qui appartient à titre essentiel à une œuvre d'art, et qui demeure soustrait au dicible²⁴. Ces convictions, étroitement solidaires malgré les apparences, reposent sur une confusion de l'explicite et de l'implicite de la règle, de son rapport aux usages, et probablement sur un modèle tout aussi critiquable de l'esprit²⁵. La confusion tient à ce que les *applications* de la règle – les usages par conséquent – sont conçues comme un effet de la règle identifiée à son statut explicite. La conception qui s'y rattache est celle que Brandom appelle « régulateur » et à laquelle il attribue un statut dérivé ou du moins un statut tel qu'il ne puisse être dissocié d'un champ d'applications particulières. L'implicite de la règle, auquel il faut se référer pour en comprendre l'explicite, correspond à ce que Wittgenstein s'est efforcé de mettre en lumière dans ses réflexions sur les règles. La règle ne se distingue pas de l'application de la règle, sinon en cela que son statut explicite lui donne une apparence d'autonomie et de souveraineté, lequel ne doit cependant pas faire illusion, car il ne permet pas d'en concevoir l'application²⁶.

24. La difficulté tient ici à ce que les tentatives visant à faire entrer dans une définition ce qui nous paraît essentiel dans une œuvre d'art, et qui se présente sous une dimension normative, se heurte à un échec. D'où la conviction d'un ineffable. Il s'agit en partie d'une illusion due au fait que nous identifions la normativité avec le statut explicite de la règle. Comme le suggèrent plusieurs remarques opportunes de Wittgenstein, il y a toutefois toujours moyen d'« expliquer » de diverses manières en quoi, par exemple, telle ou telle façon de jouer les *Variations Goldberg* (à la Gould, par exemple), est juste ou correcte. Les explications verbales, les exemples, les comparaisons font partie de ces moyens ; ils possèdent manifestement une dimension normative, même si celle-ci ne s'explicite pas forcément dans une règle, puisque les facteurs contextuels qui en font partie jouent un rôle qu'on ne saurait négliger.

25. Cf. Brandom 1994 et sa tentative visant à substituer à un paradigme représentationnel, omniprésent dans les travaux de philosophie de l'esprit (voir aussi Putnam 2000) un paradigme inférentiel : « Cette stratégie d'exploration sémantique qui fait de l'inférence son concept majeur s'oppose à celle qui a dominé depuis les Lumières, et qui fait de la représentation son principal concept » (p. xv).

26. Brandom 1994, xvi : « Les normes explicites comme règles présupposent des normes implicites dans les pratiques, car une règle qui spécifie comment quelque

Je renvoie sur ce point à Brandom et à son commentaire du paradoxe wittgensteinien de la règle dans les *Philosophische Untersuchungen*. M'intéresse plutôt, dans la ligne de ce que j'ai essayé de développer jusqu'ici, le bénéfice qui peut en être tiré pour une compréhension de l'innovation. À ce sujet, on observera tout d'abord qu'au regard d'une conception soucieuse de l'implicite de la règle, les pratiques innovantes ne bénéficient pas d'un statut ontologique distinct des règles et des pratiques qui entrent dans le champ ordinaire de fonctionnement et d'application des règles explicites. En outre, une telle conception est certainement de nature à éclairer la nature et le mode de fonctionnement des règles et des critères qui paraissent être impliqués dans les *comportements* esthétiques en général, tout en nous permettant de comprendre en quoi les *objets* esthétiques se conçoivent dans un champ d'actions et de réactions.

Pour dire les choses plus clairement, je dirai qu'une façon correcte d'aborder la question des innovations artistiques ne consiste pas à raisonner dans les termes d'un conflit de règles ou d'interprétations, mais d'*usages*. Ce sont les usages artistiques – les *faire* et les *façons* de faire – qui sont normatifs, au sens où ils ne sont pas dissociables des règles qui leur sont implicitement immanentes, bien qu'elles puissent, dans des conditions bien déterminées, acquérir un statut *explicite*²⁷. Les pratiques artistiques constituent même un exemple particulièrement éclairant de la double dimension implicite et explicite de la règle et de ses conditions. Interpréter le statut explicite des règles à la lumière des usages, c'est se donner les moyens de comprendre que des usages qui s'écartent, par quelque trait que ce soit, des « règles » – mais en fait des usages – explicitement reconnues, voire énoncées, appartiennent néanmoins à un champ normatif qui ne nous propulse en rien dans un horizon inouï du sens qui en appellerait à la souveraineté du génie. Pour comprendre l'innovation, il faut la banaliser, c'est-à-dire la reconduire aux usages et à l'implicite de la règle. Les innovations artistiques – celles

chose peut être fait correctement doit être appliquée à des circonstances particulières, et appliquer une règle dans des circonstances particulières est quelque chose qui peut être accompli correctement ou non ».

27. Dans les conditions que les théories institutionnelles s'efforcent de thématiser, notamment. Le statut explicite prend alors corps dans un « monde de l'art », au sens de Howard Becker, c'est-à-dire dans des conditions sociologiquement définies qui font entrer les traits considérés dans un cadre générique. Un musicien blanc comme Gerschwin, par exemple, compose ses mélodies à partir d'une assimilation de la tradition noire qui se prête à une formulation en termes de règles.

qui sont généralement appelées à prendre place dans le champ explicite de la règle, que ce soit à leur avantage ou à leur désavantage – sont toujours des innovations d'*usage*. L'une de leurs caractéristiques paradoxales est toujours de *s'apparenter* à une famille d'usages préalablement répertoriée, sans toutefois tomber sous la juridiction de règles répertoriées²⁸.

Mais pour comprendre ce qui prend ici l'apparence d'un paradoxe, il faut se tourner vers la pluralité des jeux de langage. On peut avoir le sentiment que le renversement à la Brandom, et plus généralement le passage d'une conception dominée par l'explicite de la règle à une conception en termes d'usages, ne nous fait pas gagner grand chose ; plus précisément, on peut avoir le sentiment que d'un point de vue normatif, l'antinomie qui paraît soustraire la règle à l'innovation et l'innovation à la règle demeure insoluble et que sa résolution reste subordonnée à la levée d'un paradoxe du même type que celui des règles, puisque pour penser le passage d'une règle à une autre – si du moins on veut éviter l'arbitraire et si l'on doit admettre que le geste innovant est lui-même normatif – une règle supplémentaire paraît nécessaire, et ainsi de suite à l'infini. Tâchons cependant de voir ce qu'il en est.

Il me semble que ce paradoxe tient en partie à ce que nous raisonnons à partir d'une image « explicite » de la règle – pour ne pas dire d'un « système de règles », exactement comme si innover consistait à changer la règle – et ainsi à changer de jeu²⁹ – sans raison identifiable et sous la seule autorité d'une décision individuelle – auquel cas il faudrait admettre qu'une règle puisse valoir pour un seul individu (suivre une règle tout seul) – ou encore à substituer une absence de règle à la règle, ce qui serait tout aussi absurde, car cela reviendrait à priver l'usage novateur de sa dimension normative,

-
28. La parenté joue sur des usages et elle modifie le réseau des parentés codifiées, celles qui font croire à une essence. Un excellent exemple serait ici fourni par l'usage que fait Picasso de sa collection de photographies africaines, avec les inflexions d'usages que la mobilisation d'autres usages induit. Ici, on s'aperçoit qu'un facteur majeur d'innovation, comme le montreraient d'autres exemples empruntés au cubisme, repose sur l'importation, dans un champ d'usages codifiés, d'usages hétérogènes, non artistiques ou non tenus pour tels, qui le deviennent par extension des parentés. Voir l'exposition *Le Miroir noir – Picasso, sources photographiques (1900-1928)*, Paris, Musée Picasso, 12 mars – 9 juin 1997.
29. Dans une interprétation stricte (grammaticale) de la règle, celle qu'autorise l'exemple des échecs dans la seconde philosophie de Wittgenstein, changer de règle c'est changer de jeu. Mais cette expression n'est pas claire, car que doit être le statut de la règle innovante pour qu'il en résulte effectivement un changement de jeu ?

et à s'en remettre à l'éventualité d'un acte après coup, tout aussi arbitraire, lié à l'intervention extérieure de quelque « institution »³⁰. Sous ce rapport, il est parfaitement vain de faire appel à la pluralité des jeux de langage comme à autant de critères, avec l'idée qu'on peut toujours créer de nouveaux jeux comme autant de conventions; et c'est également pourquoi les théories institutionnelles ne permettent pas de répondre aux questions qui leur sont posées : elles se bornent à une espèce de tautologie qui nous garantit que ce qui est reconnu est reconnu et en tant que reconnu vaut comme de l'art. On peut y voir la contrepartie des échecs qui ont marqué la recherche de « propriétés » objectives. À défaut de s'en remettre à des traits objectivement identifiables, on s'en remet à une sorte de *décret*, là où il faudrait s'intéresser à la dimension normative des *usages* – en général – et des usages artistiques en particulier³¹.

Parler de règle ou de critère, du point de vue d'une philosophie de l'usage, peut se concevoir de deux façons. Dans le cas des pratiques artistiques, la règle ou le fait de suivre une règle renvoie à un ensemble d'actes coordonnés, articulés de telle manière qu'ils s'organisent selon une cohérence propre qui leur confère une dimension normative. La règle possède alors un statut implicite qui entre en rapport avec d'autres règles ou d'autres pratiques normative selon des modalités qui n'entrent pas forcément en relation avec une règle ou un jeu de règles explicites, et qui peuvent donc modifier les configurations familières des usages. Dans ce cas, l'usage possède une portée d'innovation articulée à une dimension normative implicite. Le fait que, comme le suggère Wittgenstein, tout jeu de langage communique avec la totalité de nos jeux de langage est très étroitement lié à cela³². L'innovation, en ce sens, se conçoit dans un contexte de jeux de langage et de formes de vie apparentés, au même titre que les usages qui entrent dans l'extension du mot art,

30. De ce point de vue, les théories institutionnelles sont affectées d'un double défaut. D'une part, elles ignorent la dimension normative des pratiques artistiques comme pratiques, et non pas seulement comme une catégorie d'actes répertoriée par des institutions. Comprendre une institution, c'est comprendre un ensemble de pratiques, dont celles de l'art font partie, et non pas l'inverse. Les théories institutionnelles, en ce sens, inversent le jeu de la règle. D'autre part, elles n'expliquent jamais que ce qui est déjà clair.

31. C'est l'erreur de Thierry de Duve 1989. Le « nominalisme pictural » de Duchamp doit d'abord être compris comme *geste*, et donc comme *usage*, et non comme un effet d'un décret verbal. Duchamp lui-même, de ce point de vue, était plus « wittgensteinien » que ne l'était de Duve.

32. Cf. Wittgenstein 1971, p. 28 par exemple : « C'est une culture tout entière qui ressortit à un jeu de langage ».

et qui peuvent toujours en accueillir de nouveaux en étendant ou en modifiant le réseau des parentés³³.

Bien entendu, la règle peut aussi se voir attribuer un statut apparemment distinct des usages lorsqu'elle acquiert une existence explicite ou plus explicite, du type de celle qu'elle acquiert dans un « monde de l'art »³⁴. Dans ce cas, elle remplit une fonction de communication et de reconnaissance qui s'illustre dans des évaluations consensuelles, bien que subordonnées aux frontières d'un groupe. Une telle règle – ou si l'on préfère une telle normativité – ne s'oppose toutefois qu'en apparence à l'innovation, car elle ne se conçoit toujours, elle-même, qu'en relation avec un contexte d'usages particuliers et sur un mode implicite³⁵. Le fait que nous puissions, comme Wittgenstein y insiste dans ses *Leçons sur l'esthétique*, apprécier la justesse d'un accord ou d'une suite harmonique, la lecture d'un poème ou la hauteur d'une porte, sans pour autant en indiquer la règle, en illustre bien le caractère implicite, présent dans les phénomènes et les comportements esthétiques. Ce type de normativité, étant celui des usages et des inférences auxquelles ils donnent lieu dans un contexte nécessairement socialisé, est également présent dans toute innovation reconnue comme telle. Ce qui nous empêche d'en comprendre le sens, et nous expose aux paradoxes précédemment mentionnés, trouve sa source majeure dans une sublimation des règles qui n'a rien à envier à la sublimation qui marque les différentes formes de rapport à l'art dans notre culture.

Jean-Pierre COMETTI

Université de Provence

33. Le concept de *parenté* ou de *ressemblance familiale* demeure ici essentiel, en dépit des critiques dont il a été l'objet en esthétique depuis Morris Weitz. On pourrait le montrer en mettant en relief le rôle qu'il joue implicitement dans des théories comme les « théories historiques de l'art ». Voir Levinson 1997.

34. Voir note 23.

35. Cf. Brandom 1994, 21 : « Les règles ne s'appliquent pas elles-mêmes ; elles déterminent la correction de l'acte seulement dans le contexte de pratiques de distinction de ce qui est correct et de ce qui ne l'est pas. Concevoir ces propriétés pratiques d'application comme gouvernées elles-mêmes par des règles aboutit à une régression sans fin ». Il s'agit d'un argument décisif contre une conception platonicienne (réguliste) des normes.

Références

- BEARDSLEY M. (1981), *Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 2^e éd.
- BRANDOM R. (1994), *Making it Explicit, Reasoning, Representing, & Discursive Commitment*, Cambridge (Mass.) Harvard University Press.
- COMETTI J.-P. (1997), *La Maison de Wittgenstein*, Paris, PUF.
- COMETTI J.-P. (2000a), *Art, modes d'emplois*, Bruxelles, La Lettre volée.
- COMETTI J.-P. (2000b), «Activating Art», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58, 3, p. 237-243.
- DANTO A. (1988), «Le monde de l'art», in *Philosophie analytique et esthétique*, D. LORIES (éd.), Paris, Klincksieck, p. 183-198.
- DEWEY J. (1980), *Art as Experience*, New York, Perigee Book.
- GENETTE G. (1994), *L'Œuvre de l'art*, 1, «Immanence et transcendance», Paris, Le Seuil.
- GENETTE G. (1997), *L'Œuvre de l'art*, 2, «La relation esthétique», Paris, Le Seuil.
- DUVE T. de (1989), *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit.
- GOODMAN N. (1990), *Langages de l'art*, trad. fr. J. Morizot, Nîmes, J. Chambon.
- HUME D. (1974) [1757], «De la norme du goût», in *Essais esthétiques*, 2, trad. fr. R. Bouveresse, Paris, Vrin, p. 79-104.
- KANT E. (1986) [1790], *Critique de la faculté de juger*, trad. fr. A. Philonenko, Paris, Vrin.
- LEVINSON J. (1997), *L'Art, la musique et l'histoire*, trad. fr. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Combas, L'Éclat.
- MICHAUD Y. (1998), *Critères esthétiques et Jugement de goût*, Nîmes, J. Chambon.
- POUIVET R. (1999), *L'Ontologie de l'art*, Nîmes, J. Chambon.
- PUTNAM H. (2000), *The Threefold Cord, Mind, Body, and World*, New York, Columbia University Press.
- SCHAEFFER J.-M. (1994), *L'Art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard.
- SCHAEFFER J.-M. (1998), *Les Célibataires de l'art*, Paris, Gallimard.
- SCHAEFFER J.-M. (2000), *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF.
- WITTGENSTEIN L. (1953), *Philosophische Untersuchungen*, trad. fr. P. Klossowski, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1961.

- WITTGENSTEIN L. (1971), *Leçons et Conversations*, trad. fr. J. Fauve, Paris, Gallimard.
- WITTGENSTEIN L. (1978), *Remarques mêlées*, trad. fr. G. Granel, Mauvezin, TER.
- WOLLHEIM R. (1968), *Art and its Objects*, New York, Harper and Row ; trad. fr. R. Crevier, *L'Art et ses objets*, Paris, Aubier.
- WOLLHEIM R. (1987), *Painting as an Art*, Princeton, Princeton University Press.