

## POUR UNE CRITIQUE ÉTHIQUE DES MOYENS DE PRODUCTION DES ŒUVRES

Alessandro Giovannelli, Carole Talon-Hugon

Presses Universitaires de France | « Nouvelle revue d'esthétique »

2010/2 n° 6 | pages 39 à 50

ISSN 1969-2269

ISBN 9782130580102

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-2-page-39.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

ALESSANDRO GIOVANNELLI

# Pour une critique éthique des moyens de production des œuvres

## Introduction

Le principe le plus général et le plus recevable de l'évaluation artistique est sans doute qu'une œuvre peut avoir plusieurs sortes de valeurs suivant les différents points de vue à partir desquels elle peut être légitimement évaluée: artistique, éthique ou économique, par exemple. S'interroger sur la légitimité de cette pratique de la critique d'art qu'on nomme « critique éthique » revient alors à se demander s'il existe, entre la valeur éthique et la valeur artistique d'une œuvre, une relation telle que la première joue un rôle dans l'évaluation de la seconde – et si oui, quand et comment.

Il existe cependant plusieurs sortes d'évaluations éthiques et autant de formes de critique éthique que de manières légitimes d'évaluer une œuvre d'art. La liste des différentes sortes de valeurs éthiques qu'on peut de prime abord attribuer aux œuvres est sans doute longue, mais on peut les regrouper en trois grandes catégories. Une œuvre d'art peut être moralement louée ou blâmée en raison du point de vue ou de la perspective qu'elle semble approuver, comme lorsqu'on critique l'antisémitisme d'un *Canto* d'Ezra Pound. Les œuvres d'art peuvent être évaluées positivement ou négativement en raison des effets qu'elles produisent (ou qu'elles peuvent produire, ou qu'elles veulent produire, etc.) sur leurs destinataires. C'est par exemple le cas de certaines critiques de films faites par des féministes, qui ne se contentent pas de juger la perspective du film, mais qui affirment en outre qu'une telle perspective peut avoir des effets, bénéfiques ou nuisibles selon les cas, sur la manière dont les femmes sont traitées dans la société. Mais il semble que les œuvres d'art peuvent aussi être jugées en fonction de la manière dont elles ont été produites, c'est-à-dire en fonction de certains aspects de leur processus de création. Il y a là une catégorie de jugement éthique que les débats sur la légitimité de la critique éthique, et plus généralement sur les relations entre valeur artistique et valeur éthique, ont presque complètement ignorée. C'est de cette catégorie de valeur, qui intéresse la critique éthique mais aussi de celles qui lui sont apparentées, que je traiterai ici.

Je soutiendrai que, quel que soit le médium ou la forme d'art retenu, le jugement éthique de ce que j'appellerai les *moyens de production* des œuvres a une place dans l'évaluation artistique de celles-ci, et même qu'il a toujours une place : résulter de moyens moralement louables est un mérite artistique, mais résulter de moyens moralement blâmables est un défaut artistique. Je défends donc une forme de moralisme appelé *moralisme des moyens*, qui s'intéresse à l'incidence de la valeur éthique sur la valeur de l'art. Je me bornerai ici à considérer l'incidence des moyens de productions moralement blâmables. Ces analyses pourront être facilement transposées aux cas positifs d'œuvres produites par des moyens louables, avec peut-être quelques aménagements. En effet, toute action moralement droite n'étant pas pour autant digne d'éloges (ou du moins d'un éloge qui aille plus loin que celui qui convient à ce qui est simplement moralement permis), une thèse moraliste concernant l'incidence positive des moyens moralement louables devra traiter des moyens qui sont vraiment dignes d'éloges, et non de ceux qui sont simplement permis et non blâmables.

Dans ce qui suit, je commencerai par quelques considérations sur ce que signifie « soutenir une position moraliste » à propos de la pertinence artistique de cette catégorie particulière de valeur éthique qui concerne la manière de réaliser l'œuvre (§ 2). Puis je proposerai une définition de la notion de « moyen de production » qui permettra d'étendre l'analyse à toutes les œuvres, quels que soient le genre artistique auquel elles appartiennent et le médium qu'elles utilisent (§ 3). J'écarterai ensuite quelques-uns des arguments de ceux qui contestent la légitimité de ce jugement éthique portant sur les moyens de production des œuvres (§ 4), puis j'examinerai quelques arguments favorables et défavorables à la thèse de la pertinence artistique d'un tel jugement (§ 5). Enfin, j'exposerai rapidement quelques arguments en faveur de deux versions différentes d'un moralisme des moyens (§ 6).

### Types de moralisme et d'autonomisme

Distinguer correctement différentes formes d'évaluation éthique des œuvres n'est pas suffisant : il faut encore situer l'analyse des relations possibles entre l'une de ces formes d'évaluation éthique et l'évaluation artistique, par rapport à d'autres positions théoriques sur le sujet. Procéder ainsi permettra de souligner l'importance de la thèse défendue et de montrer la position qu'elle occupe dans l'ensemble des thèses possibles.

Défendre une forme de moralisme relatif à l'évaluation éthique des moyens de production des œuvres, suppose que l'on considère qu'un tel jugement éthique a sa place dans le jugement artistique. Ceux qui l'admettent ne sont cependant pas pour autant tous moralistes. Ainsi, un *immoraliste* – en bref, celui qui soutient que ce qui est moralement bon ou vrai a un effet négatif sur la valeur artistique et ce qui est mauvais ou faux a sur celle-ci un effet positif – l'admet volontiers. Et, inversement, celui qui soutient que le caractère moralement louable d'une œuvre affecte positivement sa valeur artistique, peut

n'être pas pour autant moraliste. C'est par exemple le cas de Daniel Jacobson, qui a récemment défendu une position qu'il qualifie d'« anti-théorique » et de Matthew Kieran qui soutient un « immoralisme cognitif »<sup>1</sup>. Ces deux auteurs reconnaissent que les œuvres d'art peuvent être artistiquement moins bonnes en raison de leur attitude blâmable, mais ils soutiennent aussi que d'autres œuvres pourraient être, pour cette même raison, artistiquement meilleures. Ni Jacobson ni Kieran ne suggèrent, du moins jusqu'ici, que cette affirmation peut valoir pour des types d'œuvres ou pour des genres artistiques. Ils semblent plutôt suggérer que la manière dont l'évaluation éthique agit, le cas échéant, sur l'évaluation artistique, doit être envisagée cas par cas. Cependant, quand on estime que la relation entre valeur éthique et valeur artistique est à ce point conjoncturelle, on soutient une position qui doit plutôt être considérée comme une forme d'*autonomisme* (l'autonomisme affirmant que la valeur artistique est en fin de compte indépendante de la valeur éthique). En tout cas, nous qualifierons de « moraliste » toute position qui considère que l'action de la valeur éthique sur la valeur artistique est telle qu'une œuvre est meilleure lorsqu'elle est moralement louable et pire lorsqu'elle est moralement blâmable, et nous nous en tiendrons à cette définition.

Il existe bien sûr plusieurs variétés de positions moralistes, allant du moralisme *radical*, qui affirme qu'une relation systématique vaut pour toutes les œuvres, aux formes variées de moralisme *modéré*, qui affirment que la relation vaut pour certaines sortes d'œuvres mais pas pour d'autres. De la même façon, l'autonomisme, c'est-à-dire la thèse selon laquelle la valeur artistique est fondamentalement indépendante de la valeur éthique, admet différentes versions. L'autonomisme *radical* soutient que la valeur éthique n'a rien à voir avec la valeur artistique, alors que l'autonomisme *modéré* soutient que la valeur éthique peut être artistiquement pertinente mais, comme on l'a vu plus haut, pas de manière systématique – certaines œuvres pouvant être artistiquement meilleures, d'autres artistiquement pires, pour la même raison, à savoir parce que l'une et l'autre sont moralement louables.

Les classifications des différentes positions possibles à propos des relations entre valeur éthique et valeur esthétique, y compris celles que je viens d'esquisser, sont utiles dans le contexte de cette discussion. Elles permettent de rendre les choses plus claires et rendent service à ceux qui pratiquent la critique d'art. Dans cette double perspective, le moyen proposé pour distinguer entre l'autonomisme et le moralisme, ainsi qu'entre leurs différentes versions, se révélera utile pour cadrer la discussion qui va suivre, portant sur les relations possibles entre l'évaluation éthique des moyens de production des œuvres et leur évaluation artistique.

De la même façon, l'importante distinction, esquissée au § 1, entre les différentes sortes de jugements éthiques des œuvres – distinction qui permet de *répertorier* correctement différentes sortes d'évaluations – sera utile par la suite: elle permettra à la fois de



1. Daniel Jacobson, « Ethical Criticism and the Vice of Moderation », dans M. Kieran (éd.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* (p. 342-345), Oxford, Blackwell, 2006; M. Kieran, « Forbidden Knowledge: The Challenge of Immoralism », dans J. L. Bermudez et S. Gardner (éd.), *Art and Morality*, Londres, Routledge, 2003.

comprendre pourquoi les théoriciens ont ignoré le jugement sur les moyens de production des œuvres, et pourquoi la position défendue ici ne concerne qu'une des trois catégories de critique éthique, compatible avec les deux autres, aussi bien qu'avec des positions autonomistes.

### Ce qu'il faut entendre par « moyens de production »

Dans une perspective de philosophie générale, il est heureusement possible de donner une définition de ce qu'il faut entendre par « moyen de production » qui s'applique à toutes les formes d'art et à tous les media, et qui permet une discussion enrichissante. Si une œuvre d'art est, au sens large, un « artefact » – c'est-à-dire un produit issu de l'activité humaine s'exerçant sur quelque chose qu'elle forme, qu'elle modifie, qu'elle manipule, mais aussi qu'elle s'approprie, qu'elle contextualise, ou sur quoi elle appelle un certain type d'attention – alors les moyens de production d'une œuvre d'art, définis en un sens très large, renvoient à ce que l'activité artistique forme, modifie, manipule, s'approprie, contextualise, à ce sur quoi elle appelle un certain type d'attention, aussi bien qu'à cette activité elle-même. Ainsi compris, les moyens de production incluent ce qu'Aristote nomme « cause matérielle » autant que ce qu'il nomme « cause efficiente ». Dans le cas d'une sculpture, ils désignent le marbre utilisé, les actions accomplies pour lui donner forme, son modèle, autant que – s'il s'agit d'une œuvre figurative – son sujet. Bien qu'elle soit très large, cette caractérisation des moyens de production permet de les distinguer de ce qu'on peut appeler les « conditions de production ». Il est évident que certaines conditions de production – comme, par exemple, le fait que l'artiste soit vivant – ne sont généralement pas considérées comme artistiquement pertinentes. Mais on peut discuter de la pertinence artistique de *certaines* conditions de production. Par exemple, est-il pertinent pour juger les fresques de la chapelle Sixtine peintes par Raphaël, de savoir qu'elles lui ont été commandées par le pape Jules II? Est-ce que le fait que Paul Gauguin ait abandonné sa famille avant de peindre quelques-unes de ses œuvres (en admettant qu'il ait dû nécessairement agir ainsi pour se consacrer entièrement à son art) joue un rôle dans l'évaluation artistique de celles-ci? Dans ce qui suit, je ne traiterai que des jugements éthiques portant sur les moyens de production; ne perdons pas de vue, cependant, que les arguments que je présenterai valent aussi pour certaines conditions de production. En tout cas, et c'est essentiel, moyens et conditions de production doivent être considérés dans le contexte des pratiques artistiques effectives et singulières qui font de chaque œuvre une œuvre unique. Ainsi, les moyens et les conditions de production de *Running Fence* de Christo et Jeanne-Claude (1976) (des actions ou des événements comme, par exemple, le fait que les artistes ont défendu leur projet devant les commissions des comités concernés et qu'ils ont convaincu les propriétaires des ranchs) sont artistiquement pertinents – alors que normalement, pour des œuvres d'art d'une autre nature, on ne les considérerait probablement pas comme tels. Autre cas: le fait que Brunelleschi a gagné le concours pour la construction de la coupole de la cathédrale de Florence, est-il

pertinent pour l'évaluation de cette œuvre? Le serait-il, s'il s'avérait que le concours avait été gagné grâce à des pots de vin?

Considérons à présent des exemples paradigmatiques de moyens de production pour lesquels l'évaluation éthique est artistiquement pertinente:

- 1° Tremper des poissons rouges vivants dans de la peinture et les laisser agoniser en s'agitant sur une toile, ainsi que semble l'avoir fait un artiste canadien<sup>[2]</sup>;
- 2° Photographier des cadavres (Andres Serrano pour la série *The Morgue*);
- 3° Faire d'un fait divers tragique le sujet d'un film;
- 4° Infliger de mauvais traitements à des hommes, comme cela s'est peut-être produit lors du tournage de *Fitzcarraldo* (1982) avec les indigènes péruviens, ou bien maltraiter les chevaux comme c'était souvent le cas dans les tournages de westerns avant l'époque des effets spéciaux;
- 5° Sacrifier des vies pour construire la grande muraille de Chine, les pyramides d'Égypte ou les cathédrales gothiques (je soutiens que tous ces ouvrages d'architecture sont des œuvres d'art);
- 6° Utiliser des débris du World Trade Center pour réaliser une œuvre (*Where Does the Dust Itself Collect* [2004] de Xu Bing).

### Jugement éthique

Bien sûr, la question de la pertinence artistique d'un jugement éthique ne se pose que si un tel jugement est d'abord possible. Aussi, une manière radicale de supprimer la question consiste-t-elle à soutenir que les objets, et parmi eux les objets artistiques, ne sont pas concernés par le jugement éthique; un sceptique pourrait soutenir que seuls les actions, les personnes, les traits de caractère et peut-être les idées peuvent légitimement faire l'objet d'une évaluation éthique, et que ce n'est jamais le cas des choses. Heureusement, il existe des arguments permettant d'affirmer que les œuvres d'art relèvent bien du jugement éthique. Premièrement, une partie de l'œuvre, voire l'œuvre tout entière, peut consister, directement ou indirectement, en une action. Dans une performance comme *Shoot* de Chris Burden (1971), l'œuvre et l'action qui la réalise (se faire tirer dans le bras) se confondent. Dans la photographie et le cinéma, la scène filmée ou photographiée semble être donnée à voir au spectateur qui n'y a pas assisté, mais qui, si on suit Kendall Walton, la perçoit sans qu'une médiation s'interpose<sup>[3]</sup>. (Comparons de ce point de vue une photographie de la série *The Morgue* de Serrano à une des peintures d'autopsie de Rembrandt.) Par conséquent, le scepticisme dont nous parlons ne vaut pas pour toutes les formes d'art. Deuxièmement, et c'est plus important, le jugement qui déclare une œuvre morale ou immorale en raison de ses moyens de production, n'est pas très différent de celui qu'on porte sur d'autres produits de l'activité humaine, comme lorsqu'on déclare immoral le foie gras ou le veau élevé industriellement, en raison des moyens par lesquels ils ont été produits. Selon certains, consommer quelque chose qui a été produit immoralement, nous associe à son processus de production et, en un sens,

2. L'exemple est rapporté par Marcia Eaton («*Aesthetics: The Mother of Ethics?*»).

3. K. Walton, «*Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*», *Critical Inquiry*, vol. 11, 1984, p. 246-77.

nous en rend complices. L'objet est alors comme pris en tenaille entre deux jugements éthiques, l'un portant sur le procédé par lequel il a été produit, l'autre sur celui qui le consomme. Il est donc bien, au moins de prime abord, candidat à l'évaluation éthique. Troisièmement, dans tous les cas, et quand bien même l'évaluation éthique des objets – contrairement à celle des actions ou des personnes qui les réalisent – serait, *stricto sensu*, une erreur, il y aurait toujours la possibilité d'étendre métaphoriquement ce jugement aux objets. Et ce serait suffisant pour se demander si ce type de situation éthique vaut aussi pour les œuvres d'art. Après tout, si le discours éthique sur ces œuvres – que ce soit celui des critiques ou celui des amateurs – prend effectivement en compte le statut éthique des moyens de production, alors, même si l'évaluation éthique est transmise à l'objet par le biais d'une métaphore ou par tout autre moyen indirect, cela suffit pour poursuivre la recherche sur le rapport possible d'une telle évaluation et de l'évaluation artistique de ces objets.

Une autre manière radicale de soustraire les œuvres d'art au jugement éthique consiste à affirmer qu'en tant qu'œuvres de l'art elles sont immunisées contre l'évaluation éthique (et peut être aussi contre d'autres formes d'évaluation). Pourtant, un ensemble assez considérable d'arguments contredit cette position radicale, et il existe au moins une bonne raison pour la récuser. Comparée à d'autres formes d'évaluation éthique des œuvres (par exemple celles qui portent sur le point de vue qu'elles adoptent ou sur les effets qu'elles produisent sur leurs destinataires), l'évaluation éthique portant sur les moyens de production semble être la moins susceptible d'une exception au nom de l'art. Pour quelle raison en effet, l'art, seul parmi toutes les activités humaines, ferait-il exception? Invoquer une valeur particulière ou un statut spécifique de l'art est difficile à justifier. Peut-on vraiment produire des œuvres par n'importe quel moyen et ne pas être jugé d'un point de vue moral? On peut soutenir un point de vue radicalement opposé et affirmer que les produits de l'art sont des marchandises beaucoup trop superflues pour être produites à n'importe quel prix.

Une position moins radicale restreint la légitimité du jugement éthique aux œuvres utilisant certains *media*. Robert Stecker, par exemple, a soutenu que la reproduction photographique d'un cadavre est d'une nature telle que l'œuvre et son contenu sont inséparables; par conséquent, si le contenu est moralement discutable, l'œuvre l'est aussi (l'idée est que l'image photographique de la scène fait de nous les témoins de l'acte de photographier cette scène). En revanche, à propos des poissons rouges mentionnés plus haut, Stecker conclut que c'est «l'artiste plutôt que l'œuvre qui mérite la critique»<sup>[4]</sup>. Malheureusement, la distinction qu'il établit entre les jugements sur les reproductions photographiques, d'une part, et ceux qu'on peut porter sur les œuvres d'art aux poissons rouges, d'autre part, n'est pas vraiment convaincante. Premièrement, s'il est vrai que, dans ce dernier cas, le point décisif est que nous n'assistons pas à la réalisation de l'œuvre (c'est-à-dire à l'agonie des poissons), il peut en revanche exister des œuvres qui exigent que nous

4. R. Stecker, *Aesthetics and the Philosophy of Art: An Introduction* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2005), p. 208.

connaissions la manière dont elles ont été produites, et peut-être même que nous en faisons indirectement l'expérience. Après tout, même l'expérience du contenu d'une reproduction photographique est indirecte; Walton – comme André Bazin – compare d'ailleurs les photographies à des empreintes. Deuxièmement, même si les différents genres artistiques supposent des expériences de perception de leurs moyens de production nécessairement différentes, il n'en est pas moins vrai que, quel que soit le genre artistique considéré, les moyens utilisés peuvent être si décisifs, pour faire de l'œuvre ce qu'elle est, que ce qu'elle est – et que nous voyons qu'elle est – peut être en un sens « inséparable » de ces moyens (même s'il reste vrai que les jugements éthiques pertinents sont plus fréquemment appropriés à certaines formes d'art ou à certains médias qu'à d'autres).

### Pertinence artistique

Si le jugement éthique, que je traite, a échappé à la vigilance des théoriciens intéressés par la critique éthique de l'art, c'est peut-être parce que, même lorsque des considérations sur les moyens de production paraissent avoir une pertinence artistique, il semble que cela ne soit qu'indirectement, et seulement en ce qu'elles intéressent une autre catégorie de jugement éthique – celle qui porte sur la perspective ou le point de vue de l'œuvre. Il ne fait aucun doute qu'assez souvent et assez naturellement, l'utilisation de certains moyens pour produire une œuvre en dit long sur la perspective que l'œuvre incarne, car choisir d'utiliser un moyen parmi beaucoup d'autres également possibles, et tout aussi convenables, suppose généralement qu'on le préfère aux autres. On pourrait en conclure que l'évaluation éthique des moyens a seulement un intérêt heuristique pour la critique éthique: elle fournit des indices à partir desquels on peut attribuer à l'œuvre la perspective éthique ou le point de vue évaluatif qui sont les siens. Cela ne constitue évidemment pas, comme on l'a vu, un argument en faveur de l'autonomie de la valeur artistique par rapport à la valeur éthique des moyens de production. Le fait que le jugement sur cette valeur ait un rôle heuristique pour d'autres catégories d'évaluations éthiques n'empêche pas, en effet, qu'il ait d'autres rôles artistiquement pertinents. C'est seulement si ces deux dimensions éthiques, celle de la perspective de l'œuvre et celle de ses moyens de production, sont reconnues comme artistiquement pertinentes que certains jugements de la critique d'art peuvent avoir un sens. Ainsi, on peut considérer qu'une œuvre qui adopte une perspective louable, mais qui a été produite par des moyens qui sont en contradiction avec celle-ci, non seulement n'adopte pas sincèrement cette perspective (du moins si l'étude des moyens de production nous permet de l'affirmer), mais encore souffre d'une tension artistique interne: il s'agit d'une œuvre qui, pour le dire de façon métaphorique et un peu grossière, « n'est pas à la hauteur ».

Après avoir établi la liste des valeurs pertinentes pour juger d'une œuvre, le partisan d'un autonomisme radical peut soutenir que la valeur éthique qu'une œuvre a, en vertu de ses moyens de production, n'en fait pas partie, et qu'elle n'affecte pas l'expérience que nous faisons de l'œuvre; après tout, il ne semble pas que le foie gras perde ses qualités





gustatives à cause de la torture que subissent les oies. Si l'on donne à cette proposition une valeur descriptive, elle est bien sûr fautive, car beaucoup de gens sont affectés dans leur expérience de l'art – et même dans celle de la nourriture – par ce qu'ils connaissent la manière dont ces choses ont été produites. Mais si on donne à cette proposition une valeur prescriptive, elle est tout aussi difficile à admettre. Il y a de bonnes raisons pour penser que l'expérience de l'art ne doit pas être comparée à la stimulation des papilles gustatives. Que l'expérience de l'art soit plutôt une expérience complexe, dans laquelle la genèse de l'œuvre intervient à plusieurs titres, est une idée largement acceptée à présent. Appréhender correctement une œuvre d'art – en bref, percevoir ses propriétés esthétiques – suppose une catégorisation correcte de l'œuvre, qui elle-même suppose de considérer, entre autres choses, la genèse de cette œuvre. Percevoir dans une trace de peinture sur une toile une ligne dynamique suppose non seulement le témoignage de l'œil, mais encore la conscience des buts poursuivis et de l'ensemble des circonstances de la genèse de l'œuvre<sup>[5]</sup>. Les moyens de production font partie de celle-ci : ainsi, le dynamisme d'une ligne est en partie lié à la manière dont elle a été produite (à la main ou par une machine, avec une brosse, ou par des éclaboussures, etc.).

En outre, l'évaluation de la valeur artistique peut ne pas se borner à considérer ce qui concerne – et qui rend possible – l'expérience sensible de l'œuvre ; elle peut aussi prendre en compte les éléments de sa genèse. On le voit clairement à propos de l'originalité qui, bien que n'étant pas en tant que telle une qualité perceptuelle, est néanmoins considérée comme une qualité artistique. Et l'originalité a évidemment sa place dans les moyens de production ; pensons à Léonard de Vinci expérimentant de nouvelles substances dans la préparation de ses peintures ; pensons aussi, étant donné l'extension de la définition des moyens de production que j'ai proposée, à l'originalité dans le choix du sujet de l'œuvre.

Donc, l'argument en faveur de l'autonomisme basé sur la non-pertinence artistique des propriétés historiques est mal fondé.

James Harold a contesté la pertinence artistique de cette catégorie de jugement éthique, d'une autre manière. Il soutient que, quand une œuvre est jugée d'un point de vue moral pour le moyen par lequel elle a été produite, elle est jugée pour « des raisons qui ne devraient pas intervenir lorsqu'on juge correctement du mérite artistique d'une œuvre<sup>[6]</sup> ». De telles raisons sont, selon lui, « circonstancielles » et les propriétés sur lesquelles le jugement éthique se fonde, le sont aussi (il juge tout aussi circonstancielles les mauvaises intentions de l'artiste ou les effets de l'œuvre sur les spectateurs). Selon Harold, tous les jugements moraux ne sont pas de cette sorte. Un jugement moral repose sur des raisons circonstancielles quand nous pouvons imaginer quelque œuvre autre sur une « terre-jumelle<sup>[7]</sup> » qui posséderait « les mêmes qualités artistiques » mais qui, par exemple, aurait été produite différemment, et qui par conséquent, « serait telle qu'aucune considération moralement problématique ne s'y appliquerait<sup>[8]</sup> ». Malheureusement, le critère qu'utilise Harold pour distinguer les propriétés circonstancielles des non circonstancielles n'est pas

5. Voir Kendall Walton, « Categories of Art » (*Philosophical Review*, vol. 79, 1970, p. 334-367). Voir aussi Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, 2<sup>e</sup> éd. (Indianapolis: Hackett, 1976, chap. 1) et A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* (Cambridge [Mass.], Harvard University Press, 1981).
6. James Harold, « On Judging the Moral Value of Narrative Artworks », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 64, 2006, p. 260.
7. Référence à l'externalisme sémantique d'Hilary Putnam. Cf. « Sens et référence », 1973. NdT.
8. James Harold, *op. cit.*

convaincant. La définition qu'il donne d'une propriété circonstancielle est, à plusieurs titres, ambiguë et, une fois éclaircie, elle se révèle problématique, fautive ou excessivement générale (et donc peu efficace). Selon une des lectures possibles de la définition de Harold, une propriété est circonstancielle quand l'œuvre peut la perdre sans que cela affecte ses propriétés artistiques. Mais c'est là la définition d'une propriété artistiquement non pertinente – et par conséquent elle ne peut intervenir dans un raisonnement dont le but est précisément de montrer la non-pertinence artistique de certaines qualités, car ce serait supposer ce qu'il faut démontrer. Selon une autre lecture, ce que Harold soutient, c'est que les propriétés circonstancielles sont celles dont l'existence dépend de circonstances. Mais dans ce cas encore, la définition est ambiguë puisqu'elle hésite entre deux sens :

1° dans des circonstances différentes, l'œuvre n'aurait pas la propriété *factuelle* qu'elle a – c'est-à-dire celle d'avoir été produite d'une certaine manière ;

2° dans des circonstances différentes l'œuvre n'aurait pas la propriété *morale* qu'elle a – à savoir, celle d'avoir été produite de manière immorale. Harold affirme que le second sens résulte du premier. Ainsi, dit-il, si la peinture aux poissons rouges avait été créée sur une « terre-jumelle » par des automates en forme de poissons rouges, elle ne serait plus moralement problématique. Cependant, il y a bien là deux sens distincts. C'est bien sûr du second dont le raisonnement de Harold a finalement besoin, car il est supposé montrer que la moralité ou l'immoralité de l'œuvre est circonstancielle.

On notera que dans le premier sens, la propriété factuelle – qu'elle soit circonstancielle ou non – ne semble pas sans pertinence artistique. L'artiste aux poissons rouges n'a sans doute pas simplement utilisé des poissons agonisants comme un moyen commode de disposer au hasard des taches de couleur sur une toile. Et quand bien même ce serait le cas, ce moyen de production affecterait tout de même la valeur artistique de l'œuvre, car celle-ci manquerait de cette sorte de créativité à laquelle j'ai fait allusion plus haut. On peut raisonnablement affirmer qu'un ensemble de traces sur une toile donne naissance à des qualités artistiques différentes, selon que ces traces ont été produites par les convulsions d'un animal agonisant ou par les mouvements d'un automate. Par conséquent, il n'est pas sûr que changer les propriétés factuelles, qui rendent une œuvre moralement problématique, n'affecte pas l'identité de la qualité artistique dont le raisonnement de Harold a besoin.

Ce n'est toutefois pas la seule manière de transformer une œuvre moralement problématique. Si une œuvre était produite exactement de la même manière que celle des poissons rouges, mais sur une « terre-jumelle » sur laquelle tuer des poissons rouges de cette manière ne serait pas moralement mauvais, les propriétés moralement problématiques de l'œuvre disparaîtraient aussi (ce qui revient à la seconde hypothèse qui est indépendante de la première). Malheureusement, Harold ne peut pas non plus choisir cette interprétation de sa distinction entre qualité circonstancielle et non circonstancielle, car elle est si large qu'elle vaudrait pour tous les jugements moraux possibles, y compris finalement pour ceux que Harold considère volontiers comme

artistiquement pertinents. N'importe quelle propriété peut être moralement différente sur une « terre-jumelle » régie par des principes éthiques différents.

Considérons enfin la proposition de Curtis Brown qui défend la thèse d'une pertinence artistique limitée du jugement éthique. Brown propose un « principe autonomiste » selon lequel la genèse de la production d'une œuvre est esthétiquement pertinente seulement quand elle affecte son contenu ou son apparence. Appliquant son principe à la *Nymphe de Fontainebleau* de Benvenuto Cellini, il affirme que la valeur de cette sculpture n'est pas affectée par le fait que Cellini a abusé de son modèle, Catherine, pendant les séances de pose. Malheureusement cet exemple ne nous apprend pas grand-chose, car ces violences ne font pas partie des moyens de production ; il s'agit seulement d'événements en marge de la création – quelque chose dont Cellini se rendait coupable à l'époque où il travaillait à sa statue. Mais surtout, même lorsqu'il est appliqué à des exemples mieux choisis, le principe de Brown ne semble pas capable de rendre compte de la véritable relation de la valeur éthique et de la valeur esthétique. D'une part, le principe semble trop large. Si pendant le tournage d'un film, on maltraite un acteur pour le faire jouer de telle ou telle façon, l'immoralité de ce mauvais traitement intervient dans la dimension artistique de l'œuvre. Cependant, si les lumières qui éclairent le plateau sont produites en maltraitant l'éclairagiste (supposons qu'il ne travaille que parce qu'il est soumis à un chantage), ce mauvais traitement, bien qu'il affecte l'apparence ou le contenu de l'œuvre, ne semble pas entrer en jeu dans la dimension artistique de celle-ci. Une théorie générale de la pertinence artistique du statut éthique des moyens de production doit permettre de distinguer ces deux situations. D'autre part, le principe de Brown paraît trop étroit. Si on l'applique, il semble que le fait que des hommes ont perdu la vie dans la construction des cathédrales gothiques n'ait aucune importance artistique puisque cela n'affecte pas l'apparence de ces cathédrales. Mais on peut au contraire soutenir – même si beaucoup hésitent à le faire – que, dans la mesure où la difficulté de la construction des cathédrales intervient dans leur valeur artistique, son coût en vies humaines devrait être pris en compte.

### Esquisse d'une théorie

Les arguments contre la pertinence artistique du jugement éthique des moyens de production des œuvres ont montré leurs limites. C'est notamment le cas de l'argument de Brown en faveur d'une pertinence artistique limitée de ce jugement. Tout ceci ne constitue pas pour autant un argumentaire en faveur d'un moralisme des moyens. Aussi, je conclurai en esquissant deux versions possibles d'une théorie générale des relations entre évaluation éthique des moyens de production et évaluation artistique des œuvres, théorie qui, si elle est juste, doit valoir pour toutes les œuvres quels que soient leur genre artistique et le *medium* qu'elles utilisent.

La *thèse esthétique* en faveur d'un moralisme des moyens, peut être formulée ainsi : toutes les fois que l'appréhension correcte d'une œuvre d'art suppose que nous percevions

quelques-uns de ses aspects, ou l'œuvre tout entière, comme la « trace » de ses moyens de production (et que nous réagissions en conséquence), le statut éthique des moyens est pertinent pour juger la valeur artistique de l'œuvre. La thèse suggère donc que la pertinence artistique des moyens de production d'œuvres, telles que des installations ou des photographies, n'est que l'« instanciation » d'un fait plus général : chaque fois qu'une œuvre d'art possède un aspect qu'on ne peut appréhender correctement et auquel on ne peut correctement réagir qu'à condition d'avoir conscience des moyens de production utilisés, le statut éthique des moyens a une importance artistique.

Pour étayer cette hypothèse, on notera premièrement que, pour qu'un aspect d'une œuvre (ou l'œuvre tout entière) soit vu comme une trace, il faut le considérer comme le résultat visible ou intelligible de quelque cause (c'est-à-dire qu'il faut que l'œil ou le raisonnement nous fasse remonter de cette trace à ce qui l'a produite). Deuxièmement, appréhender une chose comme la trace du moyen qui l'a produite suppose qu'on range ce moyen dans la catégorie des causes renvoyant à un agent. Ceci est vrai non seulement des causes efficientes d'une œuvre, mais aussi de ses causes matérielles, car il ne faut pas oublier que les matériaux utilisés ont été choisis à l'intérieur d'un ensemble de possibilités (parmi lesquelles se trouve d'ailleurs la possibilité de ne pas réaliser l'œuvre). Par conséquent, appréhender un aspect d'une œuvre comme la trace de son moyen de production, c'est l'appréhender comme la trace d'une action qui visait précisément à produire ce type d'expérience. Ainsi donc, les caractéristiques de l'action – y compris ses caractéristiques morales – interviennent dans cette expérience que nous faisons de l'œuvre.

On remarquera que le statut éthique des moyens dépend des résultats qui sont effectivement obtenus. On peut penser qu'il y a là une difficulté pour la thèse esthétique puisque la valeur artistique qui, selon cette thèse, est affectée par le statut éthique des moyens, se révèle être l'une des causes de la valeur éthique elle-même. Cependant, l'évaluation des moyens et des fins peut justement avoir cette sorte de structure circulaire, non seulement lorsqu'il s'agit d'évaluation éthique, mais chaque fois que l'évaluation d'un produit inclut celle de ses moyens. Ainsi, le choix que fait le chirurgien d'utiliser telle technique opératoire parmi d'autres disponibles est jugé en fonction du résultat obtenu, c'est-à-dire du succès de l'opération ; cependant, ce résultat peut aussi être en partie jugé en fonction du moyen choisi pour l'obtenir. De la même façon, on juge de l'utilisation de tel ou tel ingrédient pour faire un gâteau à partir du résultat obtenu ; mais l'art de la pâtisserie veut qu'on juge aussi le gâteau en fonction des ingrédients qui ont été utilisés pour sa préparation.

La thèse esthétique défend donc une forme modérée de moralisme des moyens : elle soutient que ce n'est que pour les œuvres appréhendées comme des traces (ou comme comportant des traces) de leurs moyens de production, que le statut éthique de ces moyens a une pertinence artistique. Par conséquent, un film réalisé à partir d'un fait divers tragique

est affecté dans sa valeur artistique par l'exploitation de ce malheur, seulement si les spectateurs doivent savoir que le film, ou certaines de ses parties, exploite cette tragédie, et il en est affecté en proportion de l'importance de ces emprunts.

Une *thèse artistique*, cependant, pourrait constituer une forme plus radicale de moralisme des moyens, selon laquelle le statut éthique des moyens de production d'une œuvre influe toujours sur sa valeur artistique.

Le raisonnement qui établit cette thèse artistique se réfère lui aussi aux œuvres comme résultats d'une action, action qui utilise des moyens de production et qui est elle-même un moyen de production. Les œuvres d'art qui résultent de l'emploi de moyens immoraux sont le produit d'une action qui, de ce point de vue, est imparfaite. Or on sait l'importance que l'évaluation artistique accorde à ces qualités de l'artiste que sont l'originalité, l'ingéniosité, le brio, etc.. En un mot, elle célèbre la créativité triomphante. L'argument que j'esquisse en faveur de la thèse artistique consiste à dire que l'imperfection morale des moyens de production, c'est-à-dire le choix moralement imparfait de ces moyens, est un défaut de créativité. Un artiste, qui choisit des moyens de production qui – dans les circonstances de cette production et à la lumière de ce qu'ils provoquent – sont jugés immoraux, manque en ce sens de créativité.

Si la thèse artistique est vraie, alors le moralisme *radical* des moyens est vrai: pour *toutes* les œuvres d'art, le jugement artistique des moyens est artistiquement pertinent – et il l'est dans la mesure où l'évaluation de la performance artistique est elle-même pertinente pour l'évaluation de la valeur artistique des œuvres. En ce qui concerne le statut éthique des moyens de production des œuvres, il se pourrait donc que les deux formes de moralisme, radical et modéré, soient également fondés.

[Traduction de Carole Talon-Hugon]