

## **Rendre justice à la diversité et à la complexité des conduites esthétiques**

Qu'est-ce que l'esthétique ? La réponse ne peut appartenir à la seule sociologie, étant donné que, comme l'a souligné Pierre Francastel, « *la reconnaissance du caractère absolu et commun à toute l'humanité de l'émotion artistique rattache le Beau non plus à un modèle établi mais à l'exercice d'une faculté primordiale de l'espèce* » (Francastel, 1968, 1707). Des formes multiples et diverses d'esthétique se retrouvent dans toutes les cultures et c'est bien ici que commencent les difficultés, car la notion d'esthétique, comme à peu près toutes les notions utilisées dans les sciences humaines et sociales, ne correspond pas à un concept défini par des conditions nécessaires et suffisantes d'appartenance, mais constitue ce que Wittgenstein appelait un « *prédicat de ressemblance de famille* » : s'il y a des traits communs aux esthétiques d'une culture A et d'une culture B et des traits communs à celles d'une culture B et d'une culture C, rien ne garantit l'existence de traits communs à A et C et il n'y a même pas le plus souvent dans les autres cultures de mot correspondant à ce que nous entendons par esthétique. La seule démarche possible est donc de procéder par enquêtes comparatives qui nous permettent de progresser dans la connaissance de cet ensemble ouvert que nous continuerons, provisoirement et sous bénéfice d'inventaire, à appeler esthétique. Mais, pour en arriver à une authentique esthétique comparée, qui n'en est encore qu'à ses débuts (Eberfeld und Wohlfart, 2000 ; Hussain and Wilkinson, 2006), il faut se débarrasser d'une série d'obstacles qui en jalonnent le chemin.

### **I. Le monde clos de l'esthétique**

En effet l'esthétique est trop souvent encore enfermée dans une série de clôtures qui en limitent arbitrairement le champ et lui donnent un aspect presque provincial. C'est d'abord une esthétique à peu près exclusivement européenne ou occidentale, qui n'éprouve guère le souci d'élargir l'enquête aux autres cultures, qu'il s'agisse des grandes cultures lettrées (mondes indien, arabo-islamique, chinois ou japonais) ou des cultures de tradition orale, dont les œuvres se sont pourtant vu reconnaître, sous le nom d'arts premiers, la dignité du Grand Art. D'où l'extrême intérêt de recherches comme celle à laquelle s'attache depuis longtemps François Jullien lorsqu'il confronte les deux traditions esthétiques chinoise et européenne (Jullien, 2010 et 2014). C'est ensuite une esthétique qui se borne à commenter quelques grands textes philosophiques, de Platon à saint Augustin, saint Thomas, Hume, Kant, Schopenhauer, Nietzsche ou Heidegger, comme si les philosophies de l'art, avant tout contraintes par les nécessités du système dans lequel elles s'insèrent, nous en révélaient la vérité, vérité dont seuls les philosophes seraient dépositaires. Et ces liens étroits entre esthétique et philosophie conduisent habituellement à une conception essentialiste, l'idéal étant d'aboutir à une définition simple par conditions nécessaires et suffisantes d'appartenance. C'est aussi une esthétique d'en haut, qui concerne à peu près exclusivement les goûts et préoccupations des couches supérieures de la société. Depuis l'apparition des sociétés stratifiées, l'art est d'abord le Grand Art fait pour les couches dirigeantes et l'esthétique se limite aux petits mondes de ce qui est reconnu comme art dans les cultures « d'en haut » et envisage l'art de façon privilégiée sous la forme de l'objet, tableau ou sculpture, entreposé dans un musée. C'est enfin une esthétique héritière de toute la tradition dualiste de la pensée occidentale, qui établit une hiérarchie entre l'esprit et le corps, entre les plaisirs spirituels et les plaisirs matériels, à laquelle correspond une hiérarchie sociale qui oppose classes dominantes et classes dominées.

On commence à mettre en question ces limitations (Grignon et Passeron, 1989) et cela d'autant plus que l'art moderne et contemporain a fait éclater les frontières de l'art traditionnel

tandis que les goûts se sont à la fois diversifiés et mêlés. Aussi le temps est-il sans doute venu de procéder à un véritable renversement de perspectives pour parvenir à une authentique anthropologie esthétique (Molino et Lafhail-Molino, sous presse). Le travail le plus urgent est de commencer à faire l'inventaire de l'extraordinaire diversité de l'esthétique à travers les temps, les espaces et les sociétés.

## II. L'arc-en-ciel des réalités esthétiques

J'ai jusqu'à maintenant parlé d'esthétique, mais le mot, tard venu, recouvre en fait trois dimensions qu'il importe de bien distinguer (Molino, 1975, 2009) : s'il s'applique originellement aux réactions d'un sujet devant des réalités spécifiques, il correspond aussi aux stratégies de fabrication de certains artefacts — œuvres de l'art ou de la technique — ainsi qu'aux propriétés caractéristiques de ces réalités. L'esthétique au sens large comprend donc à la fois les processus de fabrication ou poïétique, l'esthétique au sens restreint et originel, que je préfère appeler esthésique pour bien en souligner l'autonomie, et enfin l'ensemble des réalités auxquelles peut s'attacher une expérience esthétique. Comment alors aborder le monde mal défini des réalités auxquelles s'attachent, ici ou là, des réactions qui nous semblent plus ou moins proches de celles que nous qualifions d'esthétiques ? Il existe dans toutes les sociétés que nous connaissons un vocabulaire ou plus exactement un champ lexical de la beauté. Il est certain que les champs et les termes ne correspondent pas exactement d'une culture à une autre et constituent des prédicats de ressemblances de famille, mais il est difficile de contester l'affirmation par laquelle Franz Boas commençait son *Art primitif* : « *Il n'est pas d'être humain qui ne connaisse une forme ou une autre de plaisir esthétique. Aussi divers que soient les idéaux du beau, le plaisir que procure la beauté est dans l'ensemble partout du même ordre.* » (Boas, [1927] 2003, 39). Le vocabulaire de la beauté est ainsi un des moyens qui permettent de mieux connaître les mondes encore largement inconnus de l'esthétique en faisant l'inventaire des réalités auxquelles s'applique ce vocabulaire et des réactions qu'elles provoquent. Il y a eu, dans les sociétés longtemps qualifiées de « primitives », des enquêtes concernant le lexique de la beauté et les réalités auxquelles il s'applique, comme celle par exemple de Graburn et Stern consacrée aux Inuits (Graburn and Stern, 1999) ou celle de Jeremy Coote consacrée à des tribus pastorales nilotiques comme les Dinka (Coote, [1992] 2006). Le même type d'enquête s'impose dans nos sociétés, bien que les esthéticiens et les sociologues ne semblent guère enclins à le pratiquer, car les réponses de jeunes filles et jeunes gens de nos sociétés mettraient aussitôt en question nos classifications et nos hiérarchies de valeur. En attendant les résultats de ces enquêtes, on possède déjà assez de données pour esquisser une première carte de ces réalités.

Une première constatation s'impose : l'esthétique ne se limite pas aux mondes de l'art d'en haut. Il convient de dépasser les conceptions trop étroites de l'art en donnant la place qui leur revient à ce que l'on a trop longtemps appelé arts mineurs, prolongés aujourd'hui par les arts décoratifs, le design et l'esthétique industrielle, qui constituent une des sources majeures de l'expérience esthétique de nos contemporains. Il convient aussi d'accorder une large place aux beautés naturelles, qui ont été largement laissées de côté par l'esthétique, depuis longtemps obsédée par les problèmes posés par l'art moderne et contemporain. On pense d'abord au paysage, thème artistique qui n'apparaît pas dans toutes les cultures, car il exige pour émerger un certain nombre de conditions (Berque, 2006) ; dans les cultures dans lesquelles existe un art du paysage se produit le phénomène que l'on a appelé artialisation (Roger, 1978, 1997), c'est-à-dire la dialectique qui unit alors le paysage perçu et le paysage représenté : la perception des paysages réels est largement influencée par les représentations artistiques diffusées dans la société,

tableaux et publicité. Le paysage dont il vient d'être question est un paysage pour l'élite, élite du monde chinois, japonais ou européen. Mais n'y aurait-il émotion esthétique que pour le paysage destiné à l'élite ? Avant le paysage vu, contemplé, il y a le paysage (mais faut-il parler de paysage, qui place le spectateur en face et en dehors de son objet ?) ou mieux le pays et la terre vécus par le paysan ou le chasseur, conservés sous la forme de photo ou rejaillissant sous forme de souvenir après un départ ou un exil. Il ne faut pas oublier la beauté du vivant, des êtres, humains ou animaux, et d'abord la beauté du corps humain, inséparable de l'attrait érotique, ce qui manifeste clairement l'impureté irréductible de l'expérience esthétique, qu'illustre magnifiquement le fragment 16 de Sapho : « *Il y en a qui affirment que la plus belle chose du monde c'est une troupe de cavaliers, d'autres une troupe de fantassins, d'autres une flotte de navires ; je dis moi que c'est ce qu'on aime* ». Mais il ne s'agit pas seulement de l'être humain : toutes sortes d'animaux peuvent être l'objet d'une expérience esthétique, le cheval chez Homère, la chamelle dans la poésie arabe antéislamique, ainsi que les vaches et bœufs que célèbrent les bergers Dinka du Soudan du Sud (Coote, [1992] 2006).

La beauté ne réside pas seulement dans la nature, elle est aussi présente dans les objets techniques et c'est peut-être un des points que l'esthétique traditionnelle avait le plus de difficultés à accepter, tellement nous vivons encore dans le cadre, déjà assumé par Kant, de l'opposition entre utilitaire et non utilitaire. Or, comme Boas puis Leroi-Gourhan l'ont montré, il existe une « esthétique fonctionnelle », résultat d'un jeu complexe entre formes et fonctions, entre solutions techniques et styles ethniques (Leroi-Gourhan, 1965 : « L'esthétique fonctionnelle », 120-137) : n'y a-t-il pas des voitures ou des tablettes plus belles que les autres ? Et la place de l'esthétique technique n'a fait que grandir avec les nouvelles techniques qui, depuis deux siècles, ont donné naissance à de nouvelles pratiques, de la photographie au cinéma et jusqu'à la beauté des fractales et des mondes virtuels créés par l'ordinateur (Molino, 1993). Et il ne faut pas craindre d'aller chercher l'esthétique jusque dans les beaux gestes et la beauté des actions : ne parle-t-on pas fréquemment d'un beau mouvement dans un match de football, d'un beau crochet du gauche dans un match de boxe et n'admire-t-on pas la virtuosité du violoniste ou du skieur ? Sans oublier que l'on a longtemps vanté la beauté du combat et de la guerre, jusqu'à Apollinaire, authentique combattant qui a chanté la « Merveille de la guerre ».

Je voudrais terminer cette revue rapide et incomplète des réalités esthétiques par ce que j'appellerai, de façon provocatrice, les objets de plaisirs « anesthésiques », anesthésiques puisque, selon la vulgate kantienne, ce qui est du simple ressort de l'agréable ne participe pas de l'esthétique (et remarquons que la psychologie esthétique a longtemps distingué sens esthétiques, vue et ouïe, et sens anesthésiques, tact, goût et odorat). Dans une remarque du paragraphe 67 de *l'Anthropologie du point de vue pragmatique*, Kant constate avec étonnement que les langues modernes désignent la faculté du jugement esthétique par un terme qui renvoie à un instrument des sens destiné à la simple différenciation des nourritures, le goût (Kant, 1986, 1058-1059). N'y aurait-il pas dans cette donnée linguistique l'indice de son enracinement physiologique ? Aujourd'hui encore, les théoriciens de l'esthétique prennent toutes les précautions du monde pour ne pas mêler l'esthétique à ce qui ne serait pour Kant que simple agrément, que ne dépassent pas ceux qui « *s'en tiennent à la jouissance des simples perceptions sensibles que procurent la table et la bouteille.* » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 42, in Kant, 1985, 1084). Que faire alors du symposion grec, du festin médiéval, de l'éloge largement répandu du vin et des boissons enivrantes, des drogues traditionnelles ou contemporaines ?

### **III. L'infinie variété des expériences et des conduites esthétiques**

Ces réalités dont nous venons de faire un inventaire provisoire sont-elles l'objet d'un même type de réactions que l'on pourrait rassembler sous une étiquette unique ? « *Toute l'esthétique moderne repose sur une hypothèse qui a été étrangement peu discutée, l'hypothèse selon laquelle il existe une espèce distincte d'activité mentale présente dans ce que l'on appelle expériences esthétiques* » (Richards, [1924] 1967, 6). Kant a distingué le beau et le sublime, mais c'est bien dans sa tradition que se situent toutes les tentatives de fournir une liste des caractéristiques de ce que l'on appellera tout à tour jugement, expérience ou attitude esthétique, caractéristiques parmi lesquelles revient fréquemment l'idée de contemplation désintéressée, non utilitaire. Il faut pourtant reconnaître qu'il s'agit de ce que l'on a pu appeler « le mythe de l'attitude esthétique » (Dickie, 1964) ou, selon l'expression d'I. A. Richards, « le fantôme d'un état esthétique » (Richards [1924] 1967, 6). Et Richards entend au contraire montrer que les expériences esthétiques « *sont étroitement semblables à bien d'autres expériences, qu'elles en diffèrent seulement dans les relations entre leurs constituants et qu'elles sont seulement un développement supplémentaire, une organisation plus fine d'expériences ordinaires et qu'elles ne sont en rien une nouvelle et différente espèce de chose. Quand nous regardons un tableau, lisons un poème ou écoutons de la musique, nous ne sommes pas en train de faire quelque chose d'absolument différent de ce que nous faisons sur le chemin du musée ou quand nous nous habillons le matin.* » (Richards, [1924] 1967, 10).

C'est dans cette perspective qu'apparaissent la nouveauté et l'intérêt de l'analyse en composantes proposée par Jean-Claude Passeron. D'une part elle rompt avec les analyses externes qui s'intéressent exclusivement à la stratification des goûts et des publics et s'inscrit ainsi dans le mouvement de retour à une sociologie des œuvres qui avait été amorcé par le Colloque de Marseille 1985 (Moulin, 1986). Elle entend d'autre part rompre avec les analyses des philosophes et esthéticiens soucieux de délimiter les contours d'une expérience esthétique pure et spécifique, car il ne s'agit plus ici d'une expérience « pure », mais d'un mixte dans lequel interviennent de multiples facteurs. Et on peut penser que des analyses de ce type vont de plus en plus largement s'ouvrir sur les progrès des neurosciences qui, au-delà de la tradition de l'esthétique expérimentale des XIX-XX<sup>e</sup> siècles avec laquelle elles renouent, permettront de rendre compte avec de plus en plus de précision des processus cognitifs de la perception esthétique. Je pense en particulier, pour la perception visuelle, aux travaux de Zeki (Zeki, 1999) et de Livingstone (Livingstone, 2002) et, sur un plan plus général, aux recherches du neuroscientifique V. S. Ramachandran, qui distingue neuf « lois » de la perception esthétique, parmi lesquelles on retrouve des caractéristiques privilégiées par de nombreuses traditions artistiques comme la régularité, la symétrie ou le contraste (Ramachandran [2011] 2012, 192-244).

Mais l'observation d'un tableau n'est, me semble-t-il, qu'une expérience esthétique parmi d'autres. Pour donner une idée de la diversité de ces expériences, je voudrais montrer comment elles se distribuent sur un axe « faire/participer/regarder-écouter/méditer », qui va de la fabrication et de la participation à une activité collective à l'observation et à la contemplation pour aboutir à la méditation qui conduit au-delà de l'objet. On oppose souvent esthétique au sens restreint d'esthésique (*aisthesis*) à la création, mais c'est ériger en barrière infranchissable ce qui n'est qu'une frontière variable et que beaucoup n'hésitent pas à franchir. On parlait naguère de connaisseurs pour désigner ceux qui considéraient que, pour bien apprécier une œuvre, il fallait avoir une idée de la façon dont elle avait été faite. Et je voudrais insister sur l'importance, aujourd'hui plus que jamais, de l'amateur, le mot étant pris dans la seconde acception du mot pour désigner celui qui pratique un art pour son plaisir : le musicien, le peintre, l'écrivain ou

poète amateurs n'ont-ils pas quelque chose comme une double expérience esthétique ou une expérience redoublée ? Par ailleurs, de nombreuses expériences esthétiques sont non des contemplations, mais des pratiques, dans lesquelles le plaisir est ressenti par ceux-là mêmes qui agissent : comme il y a des arts de la poïesis, il y a des arts de la praxis, qui ne visent pas à produire un objet. Le philosophe Alain n'hésitait pas à faire entrer dans la liste canonique des arts les arts du geste, avec la danse, l'acrobatie, l'escrime et l'équitation, ainsi que les arts du spectacle, comprenant aussi le cortège, la cérémonie et la fête (Alain, 1920 et 1931). Et ces arts de la praxis sont souvent en même temps des arts de la participation, dans lesquels le plaisir de l'individu est à la fois reflété et multiplié par le plaisir des autres.

C'est ici que s'insèrent les expériences fondées sur le regard, qui sont généralement prises comme expériences types, et il faut évidemment leur donner toute la place qu'elles méritent, mais, dans la série dans laquelle elles s'inscrivent, elles prennent un sens différent. D'abord en ce que ce sont des conduites actives, qui impliquent des stratégies de la part du spectateur et ensuite parce qu'elles sont d'une grande variété. C'est bien ce dont témoignent les enquêtes menées par Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler auprès des visiteurs de musée (Passeron et Pedler, 1991). Si l'on passe de la peinture à la musique, expériences et conduites sont évidemment différentes et, dans ce cas, les travaux de François Delalande nous donnent une idée de la variété des attitudes possibles lors de l'audition d'une même œuvre musicale. Il propose en effet de distinguer, parmi d'autres, trois « conduites d'écoute » caractéristiques (Delalande, 2013) : une écoute taxinomique, dans laquelle l'auditeur cherche à dégager la structure technique de la pièce pour en avoir une vision globale ; une écoute figurative, dans laquelle la forme est interprétée comme un récit et enfin une écoute empathique, au cours de laquelle une rêverie contemplative est nourrie par le matériau musical au fur et à mesure de son déroulement. L'observation d'un tableau ne peut-elle nous conduire à rêver ?

On s'étonnera peut-être de voir figurer la méditation parmi les modalités d'exercice des expériences esthétiques, mais on vient de voir comment les écoutes figuratives et empathiques analysées par François Delalande nous orientent bien dans cette voie. Après avoir défini la perception esthétique comme contemplation, l'anthropologue Jacques Maquet la rapproche des techniques de méditation pratiquées dans le bouddhisme ou le yoga (Maquet, 1993, 49-63). C'est bien dans un mode contemplatif que s'installe le lettré chinois qui déroule une peinture et dépasse la forme du paysage pour s'imprégner de son atmosphère, comme le disciple de saint Ignace se représente les personnages et les lieux d'un mystère pour en faire le point de départ de sa méditation et comme chacun de nous voit dans une vieille photo le déclencheur de souvenirs.

Je n'ai pas jusqu'à maintenant parlé de jugement esthétique, alors que, pour la tradition kantienne, l'expérience esthétique est d'abord jugement : Kant précise bien que c'est le jugement de goût, « l'appréciation qui juge de l'objet », qui précède le sentiment de plaisir et non l'inverse (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 9, in Kant, 1985, 974-978). On voit ici à l'œuvre le coup de force que fait subir l'intellectualisme de Kant et de la tradition dualiste à l'expérience commune en récusant ce qui est sa caractéristique fondamentale ; elle est d'abord réaction du corps et de la personnalité entière, comme celle qui nous fait immédiatement rejeter la nourriture ou pousser un cri de satisfaction. On comprend alors pourquoi Kant constate que « *ceux qui ne poursuivent sans cesse que la jouissance (car c'est bien là le terme qui désigne la quintessence du plaisir) se dispensent volontiers de tout jugement* » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 3, in Kant, 1985, 962). C'est le point sur lequel insiste Jean-Claude Passeron lorsqu'il rappelle que, pour Wittgenstein, la réaction esthétique est beaucoup plus proche du réflexe et de l'interjection que du jugement. Mais si l'on en reste là, je crois que l'on est encore victime de la tradition

dualiste : la réaction physiologique n'est qu'un élément de notre réponse, dans laquelle le symbolique est déjà présent. Il s'agit, si l'on veut, d'un fait psycho-physiologique total, auquel participe l'ensemble de notre histoire personnelle et en particulier un protosymbolique qui se transformera en jugement et en raisons qui le justifient. Par ailleurs, les réactions immédiates ne constituent qu'un premier moment : on peut revenir sur sa première impression, l'approfondir ou la modifier. Enfin la comparaison est là dès le début : apprécier, c'est comparer plus ou moins explicitement aux autres nourritures, aux autres paysages, aux autres tableaux dont on a fait l'expérience. Et la comparaison s'inscrit naturellement dans un cadre social : nous comparons nos goûts à ceux des autres et c'est le point de départ de la culture « agonistique », inséparable des pratiques esthétiques comme de toutes les autres, des concours de poésie présents dans de nombreuses cultures jusqu'aux Salons et aux prix des sociétés modernes.

#### **IV. Esthétique et société**

Expériences et conduites esthétiques font partie de la culture au sens large et anthropologique du mot et reposent évidemment sur les processus complexes par lesquels l'individu s'intègre dans cette culture. Pour décrire cette intégration, la sociologie utilise souvent la notion d'habitus proposée par Bourdieu, notion qui, ce qui n'a guère été remarqué, est la transposition « savante », grâce au renvoi à saint Thomas et Panofsky (avec effet sinon de légitimité du moins de « légitimation culturelle »), de la « *basic personality structure* » de Kardiner (Kardiner, 1939) et de la famille de notions apparentées couramment utilisées dans l'anthropologie et la psychologie sociale américaines des années 50, notions qui étaient bien connues en France à la suite de la thèse de Mikel Dufrenne, *La Personnalité de base, un concept sociologique* (Dufrenne, 1953). C'est une des grandes innovations de Bourdieu d'avoir transposé de l'ethnologie aux sociétés stratifiées la notion anthropologique de culture, ce qui fait ainsi passer d'une conception purement socio-économique à une conception culturelle des classes sociales qui ne les réduit plus à l'existence d'une simple conscience de classe.

La notion traditionnelle de culture convient pour les communautés que l'on peut qualifier d'élémentaires, dans lesquelles les variations individuelles ne s'inscrivent pas dans des sous-cultures différenciées : les conduites de type artistique et esthétique, telles qu'ont pu les étudier les ethnologues, témoignent d'une grande homogénéité (Morphy and Perkins, 2006). Tout change avec les sociétés stratifiées qui sont, dès leurs premières formes, caractérisées par l'existence de classes caractérisées par des cultures distinctes. C'est dans ces sociétés qu'émerge le « Grand Art », qui n'apparaît que lorsque les surplus prélevés par les élites leur permettent d'en assurer la réalisation. Il est certain que l'on peut décrire cet art comme une manifestation de « *conspicuous consumption* » qui affirme et soutient le pouvoir des classes supérieures tout en marquant leur distance par rapport aux classes inférieures. Mais, comme le fait remarquer Bruce G. Trigger, spécialiste des « premières civilisations », cette explication fonctionnaliste est insuffisante : la plupart des œuvres étaient isolées par de hautes murailles qui les séparaient des gens du commun, sans parler de celles qui, au fond des temples ou des tombes — bien qu'elles soient celles que nous connaissons le mieux parce que ce sont souvent les seules conservées — n'étaient vues que par quelques prêtres ou par des morts (Trigger, 2003, 541). Que l'on fasse intervenir ici le symbolique au sens habituel ou le sacré, l'essentiel est de reconnaître la force créatrice et organisatrice de la fonction symbolique qui nous permet de parler du monde et de le penser et donne ainsi naissance à la culture. Avec ces premières civilisations commence la grande séparation entre ce que Robert Redfield a appelé la « grande tradition », correspondant au style de vie des classes supérieures urbaines, et la « petite tradition » des classes inférieures habitant de

petites communautés rurales (Redfield, 1960), séparation qui existe non seulement entre ville et campagne mais aussi entre classes urbaines. On voit alors se construire au long de l'histoire toutes sortes de relations entre styles de vie différenciés selon les groupes mais aussi reliés par de multiples liens de personnes et d'éléments culturels, et il est sans doute plus exact d'interpréter cette stratification non seulement en termes de légitimité mais aussi selon une dialectique complexe et constamment changeante des goûts et des groupes.

**Jean Molino**

Janvier 2015, Complément au débat avec Jean-Claude Passeron, « Le mixte et le singulier : épistémologie des sciences sociales et théories de l'esthétique ».

## **Références**

ALAIN, 1920 : *Système des Beaux-Arts*, Paris, N.R.F.

ALAIN, 1931 : *Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*, Paris, N.R.F.

BERQUE, Augustin, 2006 : « Paysage », in Mesure, Sylvie et Savidan, Pierre, (éd.), *Le Dictionnaire des sciences humaines*, Paris PUF, 856-858.

BOAS, Franz, [1927] 2003 : *L'Art primitif*, Paris, Adam Biro, 2003.

COOTE, Jeremy, [1992] 2006 : « 'Marvels of Everyday Vision'. The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-keeping Nilotes », in Morphy, Howard and Perkins, Morgan, eds., *The Anthropology of Art. A Reader*, Oxford, Blackwell Publishing.

DELALANDE, François, 2013 : *Analyser la musique, pourquoi, comment ?*, Paris, INA.

DICKIE, George, 1964 : « The Myth of the Aesthetic Attitude », *American Philosophical Quarterly* 1, 56-65.

DUFRENNE, Mikel, 1953 : *La Personnalité de base, un concept sociologique*, Paris, PUF.

EBERFELD, Rolf und WOHLFART, Günther (eds.), 2000 : *Komparative Ästhetik : Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa*, Académie du Midi, Köln, ed. chôra.

FRANCASTEL, Pierre, 1968 : « Esthétique et ethnologie », in *Ethnologie générale*, J. Poirier (éd.), Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1706-1729.

GRABURN, N. et STERN, P., 1999 : « Ce qui est bien est beau. Un regard sur la beauté chez les Inuit du Canada », *Terrain*, n° 32, mars 1999, 21-36.

GRIGNON, Claude, PASSERON, Jean-Claude, 1989 : *Le Savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et littérature*, Paris, Le Seuil/Gallimard (Collection « Hautes

Etudes »).

HUSSAIN, Mazhar and WILKINSON, Robert (eds.), 2006 : *The Pursuit of Comparative Aesthetics. An Interface Between the East and West*, Farnham, Ashgate.

JULLIEN, François, 2010 : *Cette étrange idée du beau*, Paris, Grasset.

JULLIEN, François, 2014 : *Vivre de paysage ou l'Impensé de la Raison*, Paris, Gallimard.

KANT, Emmanuel, 1985 : *Critique de la faculté de juger*, in *Œuvres philosophiques*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.

KANT, Emmanuel, 1986 : *Anthropologie du point de vue pragmatique*, in *Œuvres philosophiques*, tome III, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.

KARDINER, Abraham, 1939 : *The Individual and His Society*, New York, Columbia University Press.

LIVINGSTONE, Margaret, 2002: *Vision and Art. The Biology of Seeing*, New York, Abrams.

MAQUET, Jacques, 1993 : *L'Anthropologue et l'esthétique*, Paris, Métailié.

MOLINO, Jean, 1975 : « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, n° 17, 37-62.

MOLINO, Jean, 1993 : « De l'esthétique à l'ordinateur », in *L'Art aujourd'hui*, Paris, Éditions du Félin, 21-32 ; repris in Patrick Barrer, éd., *(Tout) l'art contemporain est-il nul ?*, Lausanne, Favre, 2000, 161-166.

MOLINO, Jean, 2009 : *Le Singe musicien*, Arles/Paris, Actes Sud/INA.

MOLINO, Jean et LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, sous presse : « Pour une autre esthétique », in François Félix (éd.), *XI DONG / EST-OUEST. Voies esthétiques*, Lausanne, L'Âge d'Homme.

MORPHY, Howard and PERKINS, Morgan, 2006 : *Anthropology of Art. A Reader*, Oxford, Blackwell Publishing.

MOULIN, Raymonde, éd., 1986 : *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation française.

PASSERON, Jean-Claude, PEDLER, Emmanuel, 1991 : *Le Temps donné aux tableaux*, Documents du CERCOM/IMEREC, 2 volumes.

RAMACHANDRAN, V. S., [2011] 2012 : *The Tell-Tale Brain. Unlocking the Mystery of Human Nature*, London, Windmill Books.

REDFIELD, Robert, 1960 : *The Little Community. Peasant Society and Culture*, The University

of Chicago Press.

RICHARDS, Ivor Armstrong, [1924] 1967 : *Principles of Literary Criticism*, London, Routledge and Kegan Paul.

ROGER, Alain, 1978 : *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier.

ROGER, Alain, 1997 : *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

TRIGGER, Bruce G., 2003 : *Understanding Early Civilizations. A Comparative Study*, Cambridge University Press.

ZEKI, Semir, 1999 : *Inner Vision : An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press.