

COMMENT L'ESTHÉTIQUE CHOISIT-ELLE SON ART ? ÉTAT DES LIEUX AU XXI^e SIÈCLE.

Maud Pouradier

(Université de Caen Normandie, Identité et subjectivité)

Résumé

Cet article porte sur un impensé épistémologique : la manière dont le philosophe choisit une sorte d'art pour construire une théorie de l'art. La cartographie de l'esthétique du XXI^e siècle met en exergue trois paramètres : celui de la période historique (avons-nous affaire à une philosophie de l'art contemporain, de l'art du passé ou de l'art de l'avenir ?), celui du médium et celui d'une plus ou moins grande particularisation. Cette cartographie, en fonction du choix artistique, renouvelle la perception des frontières théoriques et idéologiques.

Abstract

This paper treats of an epistemological unthought principle: how philosophers choose a kind of art in order to construct a theory of art in general. Cartography of contemporary aesthetics underlines three parameters of this choice: historical parameter (is it a philosophy of contemporary art, of past art or of future art?), medium's parameter or parameter of universal or particular. This cartography, constructed in function of artistic choices, renews perception of theoretical and ideological frontiers.

Dans un ouvrage publié quelques mois après sa mort, *La Nouvelle aura*, paru en 2016, Jean-Pierre Cometti défendait une dernière fois une philosophie pragmatiste de l'art. Au cœur de son livre, Cometti oppose l'option philosophique du contextualisme et l'option philosophique de l'essentialisme par la décision de faire de Marcel Duchamp ou d'Andy Warhol l'exemple artistique paradigmatique de la philosophie contemporaine de l'art¹. L'essentialiste impénitent qu'aura été Danto toute sa vie apparaît, dans ces pages de Cometti, comme le jouet de l'entreprise d'auto-auratisation de Warhol : il finit par croire au pouvoir ontologique de transfiguration du banal par l'artiste. Pour Cometti, Marcel Duchamp est ce que le philosophe de l'art doit penser : l'art n'est pas un ensemble d'objets constituant un domaine ontologique identifiable. L'art est l'ensemble des événements et des facteurs permettant, dans un contexte donné, de faire fonctionner des objets ordinaires de manière esthétique. Au-delà de l'opposition entre un essentialisme artistique (plus ou moins modéré) et un contextualisme esthétique (plus ou moins conventionnaliste), Cometti souligne qu'une thèse philosophique sur l'art est incarnée dans un choix artistique. Le choix d'un fait artistique dépend de la valorisation antérieure d'une thèse philosophique sur l'art, et d'un critère d'évaluation historique et artistique sur ce qui *compte* artistiquement.

S'il y a bien une figure rhétorique privilégiée du philosophe de l'art, c'est celle de regretter avec amertume que les spécialistes d'esthétique ne s'intéressent pas ou ne connaissent pas l'art de leur temps. C'est habituellement pour se mettre soi-même en scène comme le défricheur d'une *terra incognita*. Plutôt que d'accorder des médailles aux courants philosophiques ou aux personnalités philosophiques en fonction de leur traitement ou de

¹ Cometti J-P., *La Nouvelle Aura. Économies de l'art et de la culture*, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2016, p. 138-141.

leur intérêt pour l'art « contemporain » (qu'on l'entende en un sens historique ou en un sens qualitatif), il me paraît plus judicieux, à la suite de la suggestion du regretté Jean-Pierre Cometti, de comprendre *comment une philosophie choisit son art*, ce que ce choix révèle de ses thèses, de ses présupposés, de ses arguments, et de son style. Bien que l'allure de ce texte soit celle d'un panorama, son objet est surtout de comprendre comment un choix artistique s'articule à une thèse philosophique, comment une philosophie choisit son art. Dans un premier temps, on s'intéressera à la dimension historique d'un tel choix : privilégie-t-on le contemporain, y est-on indifférent ou hostile ? Dans un deuxième temps, on considèrera le paramètre culturel : choisit-on ce qui relève de la « haute culture », y est-on indifférent, ou choisit-on volontairement ce qui relève de la culture ordinaire, de la culture populaire ou de la culture du quotidien ? Dans un dernier temps, on s'interrogera sur la signification de la sectorisation de la philosophie de l'art par « genre » ou « médium ».

A. L'art contemporain doit-il être l'objet de l'esthétique ?

1. La philosophie de l'art définie comme une théorie de l'art contemporain

1.a. Le présupposé épistémique d'un donné incritiquable

Dans un article de 2006, Jacques Morizot remarquait que le philosophe peut adopter trois stratégies face à la désorientation provoquée par l'art contemporain : 1) l'ignorance volontaire, 2) la stratégie consistant à montrer que l'expérience esthétique demeure valide moyennant quelques ajustements, 3) la stratégie de la philosophie de l'art consistant à trouver un nouveau concept pour admettre ces nouveaux objets dans la classe des œuvres d'art². La première stratégie est sujette à diverses interprétations (nous y reviendrons). La troisième stratégie est foncièrement révisionniste, et l'on peut craindre qu'elle ne consiste à remplir d'eau un tonneau percé, sauf à adopter une définition institutionnelle³ ou récursive⁴ de l'art. La deuxième stratégie a quant à elle la propriété d'être foncièrement conservatrice sur le plan philosophique. Il est ainsi remarquable que la situation française⁵ que décrivait Marc Jimenez en 2005 dans la *Querelle de l'art contemporain* est très largement derrière nous, du moins sur le plan philosophique⁶. Le philosophe est parfois indifférent à l'art contemporain, mais la philosophie n'a pas pour autant un Jean Clair⁷ ou un Marc Fumaroli⁸. Elle n'a pas non plus un Michael Fried⁹. Qu'on considère que le défunt professeur au Collège de France ou que l'ancien directeur du musée Picasso soient de fieffés réactionnaires, ou de gentils classiques égarés dans la postmodernité, ou encore qu'on craigne que Michael Fried n'ait une génération critique de retard, n'est ici pas la question : on peut tout simplement s'étonner de la situation. Est-ce véritablement rassurant que la philosophie de l'art ne produise plus de considérations inactuelles, en un sens ou en un autre ? La position consensuelle

² Morizot J., « La nouvelle vitalité de la philosophie de l'art », in *Figures de l'art*, n°10, 2006, p. 37.

³ Dickie G., « Définir l'art » in Genette G., *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992.

⁴ Levinson J., *L'Art, la musique et l'histoire*, Paris, Éditions de l'éclat, 1998.

⁵ Dans *La Madone du futur*, Arthur Danto explique que la « querelle de l'art contemporain » est typiquement française, en raison des subventions publiques dont bénéficie la création artistique.

⁶ Le livre d'Yves Michaud, « *L'Art, c'est bien fini* », paru aux éditions Gallimard en 2021, est un brûlot infraphilosophique.

⁷ Clair J., *Considérations sur l'état des beaux-arts* [1983], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2015.

⁸ Fumaroli M., *L'État culturel : une religion moderne*, Paris, Fallois, 1991.

⁹ Fried M., *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine* [1998], tr. fr. F. Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2007.

philosophiquement consiste à prendre les objets et les pratiques de l'art contemporain comme un *donné* à penser, absolument incritiquable, soit par sentiment d'incompétence intériorisé, soit par principe (les philosophes n'ont surtout pas à donner leur avis sur l'art – *un point c'est tout*). Remarquons que cela n'a pas toujours été le cas, et qu'un philosophe comme Roman Ingarden se permettait, à l'aune de son concept d'œuvre picturale, de discriminer entre différents types de peintures abstraites qui lui étaient contemporaines, et d'évaluer esthétiquement et artistiquement certaines œuvres en fonction de ce critère¹⁰. Rien de surprenant là-dedans : au fond, on voit mal pourquoi le philosophe serait le seul à ne pouvoir exercer un jugement critique sur ce qu'il apprécie selon ses propres intérêts, ce qui ne veut pas dire qu'un tel jugement ne puisse être lui-même critiqué et révisé. À l'exception de Baudrillard¹¹ – dont l'œuvre est à la limite de la philosophie et de la sociologie – les principaux acteurs de la querelle française de l'art contemporain, que cite Jimenez, ne sont pas des philosophes, mais des acteurs institutionnels, des historiens de l'art ayant souvent un rôle institutionnel, et des sociologues comme Nathalie Heinich¹². Mais par contrecoup, l'art contemporain est devenu, de manière globale, absolument consensuel philosophiquement, du moins en France. Il est paradoxal de remarquer que nombre d'ouvrages philosophiques portant sur l'art contemporain ont pour principal objectif de souligner qu'au fond, rien ne change philosophiquement : nos schèmes conceptuels sont parfaitement adaptés à la nouvelle donne artistique depuis les années 1960, et il n'y a pas de quoi s'inquiéter sur le plan conceptuel. Est exemplaire de cette démarche le livre de 2013 que Marianne Massin a consacré à l'expérience esthétique dans l'art contemporain¹³. Selon l'auteur, si les paramètres de l'expérience esthétique sont modifiés par l'art contemporain, l'idée d'expérience esthétique, *ceteris paribus*, demeure pertinente. Pour Marianne Massin, l'attention fine sollicitée par une installation contemporaine est commensurable avec celle que nous avons en regardant l'ombre de la manche de la Vierge dans une Annonciation du Quattrocento. Plus récemment, on peut également penser au livre de Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual (*Esthétique de la rencontre. L'énigme de l'art contemporain*¹⁴), qui commence par s'étonner du caractère « indisponible » des œuvres contemporaines, de leur réussite esthétique et cognitive qui ne ressemble parfois à rien d'autre qu'à une « bonne blague », mais qui s'interdit par la suite toute forme de critique, et s'acharne à montrer que rien n'a changé, que toute expérience esthétique véritable a toujours été une « rencontre individuante », telle que la décrit John Dewey dans *L'Art comme expérience*¹⁵. Qu'on rencontre une œuvre singulière des beaux-arts, ou une œuvre contemporaine « indisponible » voire « indigeste », il n'y a pour le philosophe aucun changement de paradigme fondamental à effectuer, d'où la conclusion assez consensuelle sur l'esthétique de la « rencontre individuante ». L'art contemporain, une fois de plus, n'est étudié que pour montrer ce qui a toujours été là. Cette démarche conservatrice vis-à-vis de son objet comme de sa méthode devrait susciter la perplexité. Pourrions-nous imaginer un seul instant que les spécialistes de philosophie politique considèrent l'état de la démocratie occidentale au XXI^e siècle comme un donné, s'interdisent par principe la moindre perspective critique, et s'acharnent à montrer que les concepts plurisécularisés

¹⁰ Ingarden R., *Sur la peinture abstraite*, tr. fr. Marc de Launay, Paris, Hermann, 2013.

¹¹ Jimenez M., *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005, p. 159-161.

¹² Heinich N., *Le Triple Jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998.

¹³ Massin M., *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2013.

¹⁴ Morizot B., Zhong Mengual E., *Esthétique de la rencontre : l'énigme de l'art contemporain*, Paris, Seuil, 2018.

¹⁵ Dewey J., *L'Art comme expérience* [1934], tr. fr. sous la dir. de J.-P. Cometti, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010.

de représentation politique, d'individu ou de citoyenneté ne nécessitent qu'un très léger toilettage ? Que les spécialistes de philosophie morale expliquent que l'avènement des questions écologiques ou des nouvelles possibilités médicales ou biotechniques nécessitent tout au plus un petit aménagement de la *Critique de la raison pratique* ? La tâche de la philosophie n'est certes pas de produire des révolutions, ou de tout réviser en permanence dans nos schèmes conceptuels, mais on doit peut-être s'inquiéter d'une discipline, l'esthétique *stricto sensu*, où le conservatisme devient le consensus paradigmatique, voire un principe épistémique.

1.b. Le postulat d'une affinité entre philosophie et art contemporain

Au-delà de ce « consensualisme esthétique », il y a la possibilité d'une véritable option philosophique en faveur du contemporain, que celui-ci s'entende en un sens historique ou en un sens qualitatif. Arthur Danto a thématiquement philosophiquement ce privilège du contemporain, en reconfigurant l'hégélianisme¹⁶. L'art est désormais pour nous une chose du passé, ce qui n'est rien d'autre que dire que, dénué de toute tension historique, il est devenu simplement *contemporain*. L'art est alors assujéti philosophiquement, marionnettisé par la philosophie. Dès lors, l'art contemporain manifeste moins ce qui compte pour une société que ce qui compte *philosophiquement* à un moment donné.

Sans faire nécessairement référence à Danto, les philosophes qui élisent l'art contemporain comme objet d'étude privilégié, voire comme unique objet d'étude, présupposent une affinité entre art contemporain et philosophie contemporaine. Elle peut être de trois sortes. L'art contemporain peut être traité comme un ensemble d'expériences de pensée réalisées ou prêtes à l'emploi. Il peut également être considéré comme le sismographe de ce que la philosophie doit penser dans le présent. L'art contemporain peut enfin apparaître comme le miroir d'une philosophie s'affirmant comme contemporaine.

(i) L'art contemporain comme terrain d'interrogation sur « ce qu'il y a »

Dans « The Artworld », Danto faisait l'hypothèse que l'art contemporain était une ontologie de l'art incarnée¹⁷. De manière moins spéculative, l'art contemporain peut apparaître comme un terrain d'expérimentation pour une ontologie de l'art, voire pour une ontologie tout court. L'art contemporain est alors réduit à une classe d'objets bizarres, rendant plus difficile et excitante une définition efficace de l'art, ou donnant à l'ontologie des cas concrets plus amusants ou variés que d'ordinaire (c'est par exemple un chapitre du manuel d'ontologie d'Achille Varzi¹⁸).

Mais loin de constituer un champ d'expérimentation objectif et neutre, la classe des objets artistiques contemporains pertinents pour la philosophie sera élue en fonction des thèses philosophiques soutenues explicitement ou au soubassement de la réflexion. Par exemple, lorsque la phénoménologie fait une incursion dans l'art contemporain, elle s'intéresse plus volontiers à des objets qui conviennent « toujours déjà » à sa méthode. C'est par exemple le cas du livre de Bruce Bégout consacré à l'ambiance, où l'art contemporain est abordé à travers le prisme des installations, des expositions, des scénographies¹⁹. Face à l'inflation des ontologies réalistes de l'objet, le phénoménologue trouve dans l'art contemporain une expérience vécue rétive à sa réduction chosale, que seule la méthode

¹⁶ Danto A., *La Transfiguration du banal : une philosophie de l'art* [1981], tr. fr. Cl. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2019.

¹⁷ Danto A., « The Artworld », in *The Journal of philosophy*, 1964, vol. 61, n°19, p. 571-584.

¹⁸ Varzi A., *Ontologie* [2005], tr. fr. J.-M. Monnoyer, Paris, Ithaque, coll. « Sciences et métaphysique », 2010.

¹⁹ Bégout B., *Ambiance*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2020.

phénoménologique peut saisir. Les installations, les expositions-œuvres, servent aussi le projet anti-ontologique de Jean-Pierre Cometti, quoique ce soit dans une veine méthodologique opposée. *Art et facteurs d'art*²⁰ se présente comme une investigation neutre sur l'art contemporain, montrant peu à peu un tableau des faits en faveur d'un contextualisme goodmanien (*il n'y a pas d'art*, mais il y a des « facteurs d'art », des *art makers*, qui font fonctionner des objets esthétiquement). Mais le privilège accordé aux installations, aux expositions, au rôle artistique des « curateurs », est déjà commandé par une thèse pragmatiste et contextualiste. Faire de l'installation, de l'exposition ou du *curating* le pouls battant de la pratique contemporaine de l'art revient à destituer la question ontologique, pour défendre une pragmatique de l'art propre à absorber toutes les « dédéfinitions » de l'art.

(ii) L'art contemporain comme signe de ce qu'il est urgent de penser

La deuxième sorte de « choix du contemporain » est plus directement d'inspiration hégélienne, la thèse de la « fin de l'art » en moins : c'est la démarche consistant à faire de l'art le lieu privilégié de la « pensée du présent ». On sait que c'est le slogan foucauldien : la philosophie n'est plus la métaphysique, la philosophie n'est plus la pensée de l'homme, la philosophie n'est plus la quête de l'universel ou de la vérité. Philosophier, c'est penser le présent²¹, penser ce qui compte en ce moment. Mais penser le présent n'est pas facile, parce qu'on ne voit pas ce qui est présent dans le présent : notre présent est envahi de vieilles archives, de concepts lestés d'histoire arrivant en bout de course. Le philosophe est alors tenté de déléguer sa veille du présent à l'artiste, lui-même passé, entre la modernité et la postmodernité, du statut de génie de l'avenir à celui de héraut de l'actuel. En France, on peut penser ici à des ouvrages à prétention philosophique comme ceux de Nicolas Bourriaud sur l'art de l'anthropocène²², et au vaste champ de l'esthétique de l'environnement, qui accorde une place importante à l'art environnemental ou à l'art écologique.

(iii) L'art contemporain, miroir d'une philosophie se voulant contemporaine

Mais il y a une troisième sorte de « choix du contemporain » : celle consistant à discerner la contemporanéité spirituelle de la philosophie et de l'art. Un certain art, qualitativement contemporain, agit comme critère d'identification du contemporain philosophique, lui-même fonctionnant en retour comme critère d'identification de l'art qui compte, de l'art véritablement contemporain. Au-delà de la philosophie et de l'art du XXI^e siècle, cette thèse relevant d'une philosophie implicite de l'histoire, repousse d'autant plus vigoureusement toute idée de *Zeitgeist* qu'elle la véhicule sous le manteau. Elle est partagée par tout un pan de l'esthétique contemporaine, en particulier française, et s'applique volontiers aux périodes antérieures. Elle consiste à identifier ou révéler des « affinités électives » entre tel artiste et tel philosophe, sans nécessairement chercher quelque source historique justifiant la comparaison. S'il est assez aisé d'imaginer que Fra Angelico avait une bonne connaissance des thèses de saint Albert le Grand et saint Thomas d'Aquin, justifiant le rapprochement que fait Didi-Huberman entre la construction de l'image par Fra Angelico et les thèses des grands dominicains du

²⁰ Cometti J-P., *Art et facteurs d'art. Ontologies friables*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2012.

²¹ Foucault M., « *What is Enlightenment ? (Qu'est-ce que les Lumières ?)* » [1984], *Dits et Écrits*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1381-1397.

²² Bourriaud N., *Inclusions : esthétique du capitalocène*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021.

XIII^e siècle²³, il est moins fondé historiquement de transformer l'art de Fragonard en manifestation picturale de thèses commensurables avec celles de Diderot²⁴. De telles constructions esthétiques ne se justifient qu'en supposant quelque *Zeitgeist*, ou quelque Esprit habitant conjointement l'art et la philosophie, et se manifestant à travers cette conjonction. Lorsqu'il s'agit d'un art et d'une philosophie qui nous sont historiquement contemporains, le critère de la conjonction agit comme validation simultanée de la thèse philosophique et de l'art qui l'exprime explicitement ou implicitement, intentionnellement ou par coïncidence. Je crois que c'est la thèse au soubassement de l'ouvrage collectif sur le réalisme publié sous la direction de Pauline Nadrigny et Wilfried Laforge²⁵. C'est aussi le sens du livre de Frédéric Pouillaude consacré aux *Représentations factuelles*²⁶. L'auteur commence par remarquer l'inflation de l'art documentaire dans différents *media*, qu'il s'agisse de la vidéo, du cinéma, de la performance, du théâtre, ou de la littérature dite factuelle. Après la limitation de ce nouveau genre artistique, par-delà les divisions habituelles par « pratique » ou « médium » – le genre des « représentations factuelles » –, Frédéric Pouillaude considère qu'il faut renoncer à la tentation de rapprocher cet événement de contemporanéité de l'événement philosophique massif qu'a constitué l'émergence de nouveaux réalistes, qui au-delà de leur diversité ont pour caractéristique d'affirmer l'indépendance et l'inamendabilité du réel. En effet, ces mouvements ont pour caractéristique de penser le réel en dehors du cadre représentationnel, tandis que la notion artistique de réalisme est consubstantielle à celle de représentation, celle-ci fût-elle non fictionnelle. Pourtant, dans la conclusion du livre, c'est bien la référence aux nouveaux réalistes qui semble fonder la légitimité de la nouvelle catégorisation générique de « représentation factuelle ». Frédéric Pouillaude aurait pu se passer d'une telle conclusion : sa mise en exergue d'une nouvelle classe d'objets artistiques, listée en début de volume, et sa proposition conceptuelle pour la définir, sont suffisamment assises dans la réalité des pratiques artistiques pour être justifiées. Cette référence, repoussée comme une tentation, puis embrassée avec une certaine ferveur, est la marque caractéristique d'un « choix du contemporain » présupposant une affinité élective de la philosophie « qui compte » et de l'art « qui compte », que cette dernière relève d'une référence explicite, d'un *Zeitgeist* qui ne dit pas son nom, ou d'une supposée « intuition commune » pouvant être exprimée selon différentes modalités²⁷.

2. La philosophie mécontemporaine de l'art

2.a. Différents choix du « passé »

Face aux divers « choix du contemporain », il faut faire place au « choix du mécontemporain », non au sens de ce que fut la critique de l'art contemporain par des personnalités intellectuelles comme Fumaroli, mais au sens d'une indifférence philosophique au « terrain de jeu artistique contemporain ». Quand l'art contemporain est à l'heure de l'interartialité et de l'hybridation, la phénoménologie privilégie la peinture moderne ou moderniste, dont la vocation serait de manifester la phénoménalité (le visible

²³ Didi-Huberman G., *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 2009. C'est également l'entreprise de Thibaut Gress dans *L'Œil et l'intelligible*, publié en 2 volumes aux éditions Kimé en 2015.

²⁴ Grosos P., *L'Artiste et le philosophe*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2016.

²⁵ Crignon C., Laforge W., Nadrigny P., *L'Écho du réel*, Milan, Mimesis, 2021.

²⁶ Pouillaude F., *Représentations factuelles*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2020.

²⁷ Philippe Grosos expose cette thèse philosophique et méthodologique dans l'introduction de *Le Cinéaste et le philosophe*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2020.

étant supposé en être le paradigme). Exemplaires de cette démarche sont les textes de Jean-Luc Marion sur Courbet²⁸ et sur la grande peinture moderniste dans *La Croisée du visible*²⁹. On peut également penser à la série de livres de Philippe Grosos sur la peinture de la préhistoire³⁰.

Au-delà du cas particulier de la phénoménologie, comment interpréter cette indifférence tranquille au contemporain, dans un contexte philosophique où le consensus présentiste devrait conduire à de fortes prises de position ? Comme le remarque Pierre-Henry Frangne dans son article « Qu'est-ce qu'interpréter philosophiquement une œuvre d'art ?³¹ », le commentaire philosophique d'une œuvre est devenu un genre littéraire à part entière. De ce point de vue, on comprend qu'un philosophe ayant atteint une certaine notoriété *se doive* de consacrer un livre à un artiste ou à une œuvre, et qu'un choix classique est plus adapté au genre auquel on décide de sacrifier, quitte à le justifier en faisant du peintre un phénoménologue sans le savoir. Si le commentaire philosophique d'une œuvre d'art est d'abord un lieu d'élaboration d'une pensée philosophique, l'affinité du philosophe en question avec l'œuvre qu'il évalue à l'aune de ses propres critères n'a peut-être pas besoin de justification. Si l'on a quelque scrupule à utiliser l'œuvre d'art seulement comme un moyen, et non également comme une fin, il faut tout au plus supposer – mais c'est une présupposition énorme, à la signification peu claire – que l'artiste peut poser une question philosophique, voire y répondre par ses moyens propres. Mais si l'on s'intéresse à ceux qui font profession d'esthétique et de philosophie de l'art, l'indifférence à l'art contemporain doit être interprétée philosophiquement. L'intérêt de Philippe Grosos pour l'art préhistorique, antérieur à l'écriture, sert clairement une esthétique de l'expression contre le sémiotisme. Mais il s'agit là d'une démarche tout à fait singulière. Si l'on sort des frontières nationales, il peut s'agir, notamment dans l'esthétique contemporaine britannique, d'affirmer le primat de l'appréciation esthétique, considérée indépendamment des conditions locales ou historiques³². Il est d'ailleurs intéressant de constater que chaque numéro du *British journal of aesthetics* contient au moins un, voire plusieurs articles sur le jugement de goût kantien, ce qu'on ne trouve ni dans le *Journal of aesthetics & art criticism* (où Kant a clairement disparu), ni dans la *Nouvelle revue d'esthétique*. Pour décrire cette capacité, on privilégie donc les œuvres canoniques, selon une méthode déjà préconisée par Hume dans *The Standard of taste*. On trouve également un tel classicisme des références artistiques et littéraires dans l'esthétique évolutionniste et la bioesthétique. Ce projet de recherche reste encore marginal en France³³, mais ce qui est frappant, quand on se plonge dans le corpus principalement anglo-saxon et américain sur la question, c'est le remarquable conservatisme des références artistiques. Bien sûr, ces approches naturalistes donnent lieu à des critiques de nature humaniste³⁴ ou plus politique³⁵, mais vu de France, on

²⁸ Marion J-L., *Courbet ou la peinture à l'œil*, Paris, Flammarion, 2013.

²⁹ Marion J-L., *La Croisée du visible* [1996], Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

³⁰ Grosos P., *Signe et forme. Philosophie de l'art et art paléolithique*, Paris, Cerf, 2017, *Lucidité de l'art*, Paris, Cerf, 2020 et *Des profondeurs de nos cavernes*, Paris, Cerf, 2021.

³¹ Frangne P-H., « Qu'est-ce qu'interpréter philosophiquement une œuvre d'art ? » in R. Pouivet et V. Granata (dir.), *Épistémologie de l'esthétique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020.

³² « Ce n'est pas la découverte de propriétés accessibles dans l'œuvre qui lui confère une valeur mais c'est le fait que nous pouvons faire l'expérience que quelque chose vaut en soi qui donne sens à notre usage de l'art ». Jacques Morizot, « La nouvelle vitalité de la philosophie de l'art », *op. cit.*, p. 40.

³³ A été traduit en français le livre de Lorenzo Bartalesi, *Histoire naturelle de l'esthétique*, tr. fr. S. Burdet, Paris, CNRS éditions, 2021.

³⁴ Raymond Tallis, *Aping mankind*, Durham, Acumen, 2011.

³⁵ Carsten Strathausen, *Bioaesthetics : making sense of life in science and the arts*, Minneapolis & London, University of Minnesota press, 2017.

pourrait croire que de telles recherches visent à annihiler définitivement l'étude des humanités, alors que c'est tout l'inverse : il s'agit clairement de revivifier les humanités dans ce qu'elles ont de plus classique, de plus traditionnel, de plus canonique, en s'opposant éventuellement aux propositions venues des sciences humaines de déconstruire ou de critiquer le canon établi. Le darwinisme littéraire et le cognitivisme littéraire de Blakey Vermeule³⁶ par exemple, s'appuient sur la littérature anglaise la plus classique : selon l'auteur de *Pourquoi nous nous soucions des personnages littéraires*, nous nous intéressons aux personnages de Jane Austen parce qu'ils exercent notre intelligence sociale, ce qui explique en retour la puissance et la permanence de la forme roman, qu'il s'agit de défendre.

2.b. Retour vers le futur : critique esthétique et politique du contemporain

Mais il existe une forme symétrique de mécontemporanéité philosophique : celle qui critique le présentisme philosophique et artistique au nom du futur, incarnée par les *Notes pour un art futur* de Ludger Schwarte³⁷. Celui-ci ne critique pas seulement les formes artistiques contemporaines, mais plutôt leur présentisme, justifié en retour par une philosophie conservatrice complaisante. En asseyant l'éternel présent de l'art contemporain, la philosophie de l'art justifie l'immobilisme social et politique. Or il n'y aurait pas d'art sans notre capacité à « arter », à « faire de l'art », et ce « faire » instaure le nouveau, instaure un avenir. Il serait aisé, ici, de faire le lien avec la pensée kantienne, puis romantique, du génie. La référence kantienne n'est d'ailleurs pas loin, puisqu'il s'agit de penser les « conditions de possibilité » d'un art futur. Contre la pensée hégélienne d'une fin de l'art qui nous installe dans un éternel contemporain vidé de tout espoir, il faut penser la futurité intrinsèque de l'art. Pas d'exemple artistique, donc, dans ce traité philosophique, non seulement parce qu'il traite des conditions de possibilité d'un « art futur », mais parce qu'il ne s'agit pas de faire le procès de pratiques artistiques en particulier. Il faut penser les conditions de possibilité d'une nouvelle percée vers l'avenir par un art dont le régime d'historicité ne serait plus le présentisme. La démarche de Ludger Schwarte bat ainsi en brèche l'idée selon laquelle une esthétique s'évaluerait à la manière dont elle court après les exemples concrets, en tentant désespérément de se positionner sur un terrain où elle ne peut qu'être déboutée par d'autres discours (critique d'art, histoire de l'art ou musicologie, et même sociologie de l'art). Le fait est que lorsqu'on lit la *Critique de la faculté de juger*, on croit parfois entrapercevoir un art d'avant-garde que Kant ne pouvait connaître – la peinture abstraite, le cinéma abstrait – tandis que l'esthétique hégélienne – louée pour son érudition artistique – nous fait parcourir magnifiquement le passé avant de nous enfermer dans l'éternel présent où plus rien n'est vivant. C'est une évidence, il n'y a pas d'érudition de l'avenir.

B. Les arts actuels contre le paradigme philosophique de l'art contemporain

Mais l'art le plus contemporain, au sens historique du terme, n'est peut-être pas l'art contemporain, au sens institutionnel du terme. On peut ainsi considérer que sur le plan de la philosophie de l'art, l'avènement du cinéma, au XX^e siècle, est beaucoup plus important et considérable qu'une plaisanterie duchampienne ou même que *Le Grand Verre*, et qu'une philosophie du rock est beaucoup plus urgente qu'une énième réflexion sur les ready made musicaux de John Cage. C'est le choix de l'actuel contre le

³⁶ Blakey Vermeule, *Why do we care about literary characters ?*, Baltimore, JHU press, 2010.

³⁷ Ludger Schwarte, *Notes pour un art futur* [2016], tr. fr. O. Mannoni, Paris, Les presses du réel, 2019.

contemporain. Deux raisons peuvent le justifier : la critique matérialiste de l'autonomie de l'œuvre d'art, ou la critique politique d'une hiérarchie des arts.

1. L'intérêt matérialiste pour les arts actuels

Le modèle philosophique de la préférence matérialiste pour les arts actuels est Benjamin³⁸. Au XXI^e siècle, c'est Maurizio Ferraris qui exprime le plus clairement l'intrication entre ontologie matérialiste et intérêt pour les arts actuels. Dans *Documentalité*³⁹, Ferraris consacre un chapitre aux œuvres d'art, et se détourne assez rapidement de l'art dit contemporain. Selon le penseur italien, la philosophie de l'art se caractérise par ce qu'il appelle l'« extraordinarisme », c'est-à-dire l'idée selon laquelle l'œuvre n'est pas du tout une chose, qu'il y aurait un saut ontologique de l'un à l'autre. Le modèle en est pour lui Heidegger⁴⁰, mais on retrouverait cet extraordinarisme dans la phénoménologie d'Ingarden, ou dans la philosophie analytique de Danto. Or selon Ferraris, il faut revenir à l'idée que l'œuvre d'art est d'abord une chose (ce qui serait, selon lui, la principale leçon à retenir de Duchamp et Warhol), acquérant le statut d'objet social grâce à un réseau d'inscriptions.

On a beaucoup insisté sur la provocation, sur le fait que l'urinoir suggérait que n'importe quoi peut devenir une œuvre d'art, et on n'a au contraire pas tenu compte de l'élément ontologiquement constructif, à savoir le fait que ce geste montrait que *l'œuvre d'art est essentiellement une chose*⁴¹.

De ce point de vue, l'art dit contemporain met la philosophie de l'art sur une fausse piste, à moins que ce ne soit les artistes qui aient pris trop au sérieux l'extranormalisme philosophique : l'art dit contemporain tente de cacher qu'il est d'abord constitué de choses. Il masque la platitude de son ontologie de base, ce que ne font pas du tout les arts actuels. C'est pourquoi ce sont ces derniers qu'il faut commencer par étudier pour proposer une ontologie du monde social efficace, prenant acte de l'entrée du numérique dans nos vies.

[P]ar « art contemporain », on se réfère souvent à l'art visuel d'avant-garde, [mais] ce dernier n'est nullement le plus exemplaire. C'est indubitablement celui qui est le plus difficile à comprendre, mais, heureusement, il y a toute une quantité d'autres types d'art agréables et on ne peut plus compréhensibles et, ajouterai-je, tout aussi esthétiquement dignes. Je parle de l'art pop, de choses comme les romans et les films grand public, comme les concerts de rock⁴².

Cette option philosophique matérialiste pour les arts actuels est particulièrement manifeste en philosophie de la musique. Dans la philosophie analytique anglo-saxonne, on peut penser à *Musical works and performances*⁴³ de Stephen Davies, qui accorde une

³⁸ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, tr. fr. F. Joly, Paris, Payot & Rivages, 2013.

³⁹ Maurizio Ferraris, *Documentalité : pourquoi il est nécessaire de laisser des traces* [2009], tr. fr. S. Plaud, Paris, Cerf, 2020.

⁴⁰ Heidegger, *De l'origine de l'œuvre d'art : première version*, tr. fr. Cl. Layet, Payot & Rivages, 2014.

⁴¹ Maurizio Ferraris, *Documentalité*, op. cit., p. 420.

⁴² *Ibid.*, p. 419.

⁴³ Davies S., *Musical works and performances : a philosophical exploration*, Oxford, Clarendon Press, 2004.

grande importance aux musiques actuelles, en tant qu'elles sont intrinsèquement des musiques d'enregistrement. Le rock est la première musique née après les techniques d'enregistrement, et conçue pour le disque. L'intérêt pour les musiques actuelles permet ainsi à Stephen Davies de s'opposer à l'idéalisme impénitent des philosophes de la musique (comme Peter Kivy⁴⁴ ou Jerrold Levinson⁴⁵), qui tendent toujours à définir la nature de l'œuvre musicale comme une structure sonore dont l'exécution serait une instantiation plus ou moins accidentelle. Les musiques actuelles permettent au contraire de s'intéresser à la matérialité de la musique, à prendre au sérieux ses différentes formes d'inscription matérielle. C'est également le soubassement du livre de Harry Lehmann sur la musique digitale⁴⁶. Au-delà d'un appel, quelque peu démagogique, à la démocratisation de la musique « sérieuse », le philosophe allemand insiste sur ce que les conditions matérielles d'inscription et de transmission de la musique changent aux possibilités formelles de la musique. Selon le diagnostic pessimiste de Harry Lehmann, la musique sérieuse contemporaine entre dans un combat perdu d'avance avec la notation et les formations instrumentales issues du XIX^e siècle, alors que les conditions matérielles de la production de musique ont changé.

2. L'esthétique influencée par les *cultural studies* : l'aplanissement des arts

La seconde raison pour laquelle on peut privilégier les arts actuels au détriment de l'art dit contemporain est le refus de distinguer la haute culture de la culture populaire – distinction qu'Arthur Danto maintient jusque dans ses dernières publications. Parmi les penseurs de la démocratisation de l'esthétique, on peut distinguer deux héritages : celui de *L'Art comme expérience* de John Dewey, selon lequel l'expérience esthétique est dans la continuité des expériences réussies ordinaires, et celui des « formes de vie » wittgensteiniennes.

2.a. La valorisation deweyenne des arts populaires pour élargir le concept d'expérience esthétique

Dans la première veine, à la suite de *L'Art à l'état vif* de Richard Shusterman⁴⁷, on a vu apparaître dans les congrès d'esthétique et dans les revues d'esthétique internationales de multiples articles sur le rap, la pop musique⁴⁸ et toute la pop culture en général. À titre d'exemple, le numéro d'automne 2020 du *Journal of aesthetics and art criticism* (revue d'esthétique adossée à la Société américaine d'esthétique) était consacré à l'art du *stand up*, et la dernière livraison de 2021 comprend plusieurs articles discutant du livre de Stephen Davies sur les pratiques d'ornement de soi-même que sont le tatouage, le maquillage et la parure⁴⁹. On peut également inclure dans cet héritage deweyen l'intérêt

⁴⁴ Kivy P., *Introduction to a philosophy of music*, Oxford, Clarendon Press, 2002.

⁴⁵ Levinson J., *Essais de philosophie de la musique : définition, ontologie, interprétation*, tr. fr. Cl. Canonne et P. Saint-Germier, Paris, Vrin, 2015.

⁴⁶ Lehmann H., *La Révolution digitale dans la musique : une philosophie de la musique* [2012], tr. fr. M. Kaltenecker, Paris, Allia, 2017.

⁴⁷ Shusterman R., *L'Art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, tr. fr. Ch. Noille, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

⁴⁸ Gayraud A., *Dialectique de la pop*, Paris, Éditions de la Philharmonie, coll. « La rue musicale. Culture sonore », 2018.

⁴⁹ Davies S., *Adornment : what self-decoration tells us about who we are*, Londres, New York et Oxford, Bloomsbury Academic, 2020.

pour les jeux vidéo, tant dans leur dimension ontologique qu'esthétique⁵⁰. Il s'agit moins d'abandonner tout projet de définition philosophique de l'art, ou de défendre une vision moins élitiste de la pratique artistique, que d'attirer l'attention sur d'autres traits de l'expérience esthétique : ses aspects corporel (contre l'idée kantienne de désintéressement), ludique (contre la notion kantienne de « libre jeu des facultés », qui ne permet pas de jouer *stricto sensu*), interactif (contre le modèle du jugement de goût singulier) et immersif (contre la distanciation impliquée par la contemplation). L'exemple des arts actuels est en effet un argument efficace contre la vision kantienne du jugement esthétique.

2.b. La démocratisation wittgensteinienne de l'esthétique

L'inflation des études inspirées de Stanley Cavell incarne une inspiration plus wittgensteinienne, selon laquelle l'art qui compte est celui qui participe d'une « forme de vie » démocratique. Le philosophe américain a certes proposé une « ontologie du cinéma » dans *La Projection du monde*⁵¹, mais c'est plutôt la transformation de notre forme de vie par le cinéma, et notre éducation démocratique et morale par le cinéma, qui focalisent l'attention. Cette inspiration cavellienne se déplace désormais vers les séries télévisées, à la faveur des publications de Sandra Laugier⁵². Ce qu'il y a de frappant dans cette « philosophie du cinéma », c'est son détournement complet des questions traditionnelles de la philosophie de l'art. Par exemple, dans sa *Philosophie des films*⁵³, Noel Carroll s'intéresse à la question de l'œuvre filmique, à ses critères d'appréciation, à la question de savoir si le cinéma en trois dimensions institue ou non un nouveau genre artistique ou type d'œuvre, et dans quelle mesure le film d'animation peut être considéré, ou non, comme faisant pleinement partie de l'art cinématographique. Bref, une philosophie analytique du cinéma tout à fait classique. Mais la veine cavellienne tire plutôt la philosophie du cinéma du côté de la philosophie de la littérature : les questions essentielles deviennent celles de savoir comment le cinéma construit une fiction, comment cette fiction agit sur nous, et comment elle peut servir une éducation morale (dans une perspective qui nous rapproche de Martha Nussbaum, dont la philosophie du roman est tout simplement une éthique, et absolument pas une esthétique⁵⁴). Les études philosophiques sur les séries télévisées prennent exactement le même tournant, alors qu'on aurait pu croire que dans le pays de Deleuze, on aurait eu pour les séries télévisées des projets commensurables à *Image-mouvement* et *Image-temps*⁵⁵.

⁵⁰ *Esthétique des jeux vidéo*, sous la dir. de Stello Bonhomme et C. Talon-Hugon, dossier de la *Nouvelle revue d'esthétique*, n°11, 2013 ; *Objets, œuvres et mondes virtuels : problèmes esthétiques*, sous la dir. d'A. Anne-Braun, d'A. Declos et de V. Granata, dossier de la revue *Klesis*, n°52, 2022.

⁵¹ Cavell S., *La Projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma* [1979], tr. fr. Ch. Fournier, Paris, Vrin, coll. « Philosophie du présent », 2019.

⁵² Laugier S., *Nos vies en séries : philosophie et morale d'une culture populaire*, Paris, Climats, 2019 et *Les Séries : laboratoires d'éveil politique*, Paris, CNRS éditions, 2023.

⁵³ Carroll N., *La Philosophie des films* [2005], tr. fr. sous la dir. d'Eric Dufour, Paris, Vrin, 2015.

⁵⁴ Nussbaum M., *La Connaissance de l'amour : essais sur la philosophie de la littérature* [1990], tr. fr. S. Chavel, Paris, Cerf (coll. « Passages »), 2010.

⁵⁵ Deleuze G., *Cinéma* (2 vol.), Paris, Éditions de Minuit, 1983-1985.

C. La philosophie des arts particuliers

1. L'hyperspécialisation et ses impasses

Un autre paramètre du choix artistique est celui du médium privilégié, sans qu'on sache toujours s'il faut lui accorder un sens philosophique fort, ou s'il ne s'agit que d'occuper un espace. La logique institutionnelle veut en effet que toute expression artistique finisse par avoir « sa » philosophie : il y a désormais des manuels de philosophie de l'architecture, récemment vient de paraître un *Handbook* de philosophie de la sculpture, il y a une philosophie de la danse, de l'art par ordinateur, une philosophie de la performance, une philosophie de la vidéo, etc. La nature universitaire a horreur du vide, c'est vrai en philosophie de l'art comme dans toutes les spécialités et sous-disciplines philosophiques. Mais le vide pourrait se combler autrement. Or il se remplit par une logique d'hyperspécialisation. Peu d'auteurs assument de proposer une philosophie de l'art en général⁵⁶ ou une philosophie de l'œuvre d'art, ou de proposer – pourquoi pas ? – un système des nouveaux arts ou des nouveaux médiums. Si on y réfléchit, c'est assez curieux, car c'est au moment où les anciennes frontières semblent caduques qu'une partie non négligeable de la philosophie se sectorise. Il y a évidemment un gain non négligeable dans la connaissance empirique précise des objets dont le philosophe traite : le philosophe évite, autant que faire se peut, de confondre trois tableaux, et de prendre des souliers de citadin pour des sabots de paysan. Mais que peut-on véritablement attendre de la philosophie quand elle se spécialise ainsi ? La raison d'une telle désaffection pour la philosophie de l'art *en général* réside peut-être tout simplement dans la fin du *concept* d'art, ce qui est au fond la thèse de Carole Talon-Hugon depuis plusieurs années maintenant⁵⁷ : à force d'être élargi, le mot d'art n'est plus capable d'avoir une extension limitée, de sorte qu'il n'a plus valeur de concept opératoire. Carole Talon-Hugon y voit un résultat des pratiques artistiques d'avant-garde, puis postmodernes. Mais un tel élargissement conceptuel ne pourrait avoir lieu sans un mouvement théorique parallèle. Sur le plan philosophique, il s'agit d'un postulat nominaliste implicite : au fond, seuls sont réels les objets individuels, il n'y a pas de « classe naturelle » des objets artistiques. Il faut donc soit proposer un nouvel étiquetage des objets artistiques (par exemple l'étiquette « art par ordinateur », qui ne recoupe pas exactement la classe des objets étiquetés par « art virtuel ») – mais il est à craindre que d'autres disciplines produiront des étiquetages plus pertinents, en premier lieu l'histoire de l'art, la musicologie, l'histoire littéraire, etc. – soit s'adonner à une description infinie des œuvres singulières, en présupposant de manière quelque peu obscure qu'il y a de la philosophie *dans l'art*. Or s'il est évident qu'un artiste peut travailler à partir d'une thèse philosophique ou d'un texte philosophique, voire élaborer une philosophie personnelle écrite ou non-écrite, la manière dont une œuvre d'art *philosopherait* est moins claire.

On peut suggérer que le regain d'intérêt pour la discipline honnie de l'*esthétique* est l'expression d'une tentative de sortie de l'hyperspécialisation de la philosophie de l'art, qui risque de dissoudre le discours philosophique sur l'art dans une description infinie d'objets singuliers, au motif d'une hypothétique « philosophie immanente à l'art ». Ce retour de l'esthétique peut prendre la forme de l'esthétique continentale de Jacques Rancière, voyant dans le nouveau régime artistique instauré au XVIII^e siècle une promesse

⁵⁶ Dominic Mclver Lopes en a fait un principe méthodologique dans *Beyond art*, Oxford, Oxford University Press, 2014, traduction française de Nicolas Rialland à paraître aux Presses universitaires de Rennes.

⁵⁷ Talon-Hugon C., *L'Art victime de l'esthétique*, Paris, Hermann, 2014.

démocratique⁵⁸, celle de l'esthétique britannique s'intéressant à la manière dont la perception peut être évaluative selon des critères bien spécifiques⁵⁹, ou de l'esthétique environnementale.

2. La résistance de l'iconicité à la réduction sémiotique : une expression du réalisme philosophique

Toutefois, cet éclatement des spécialités n'a pas totalement remis en cause la prééminence de la peinture dans le discours philosophique du XX^e siècle, mais il me semble qu'au XXI^e siècle, elle a changé de signification.

Il est monnaie courante de reprocher au courant phénoménologique d'avoir privilégié la perception visuelle dans son approche de l'art, encore qu'il faille souligner qu'au sein même de la phénoménologie, ce reproche a pu être fait (je pense par exemple à Dufrenne, dans *L'Œil et l'oreille*⁶⁰, ou à la *Phénoménologie de l'écoute*⁶¹ de Günther Anders). Ce privilège de la perception visuelle est toutefois loin d'être le propre de la tradition phénoménologique : les études sur l'iconicité sont légion depuis les textes déjà anciens de Gombrich⁶² et de Richard Wollheim⁶³. En France, l'auteur contemporain le plus connu sur ces questions est Dominic McIver Lopes⁶⁴, grâce aux travaux de Laure Blanc-Benon sur le réalisme pictural⁶⁵. Cette importance accordée à la peinture, et à la peinture figurative en particulier, ne doit pas être interprétée de la même manière que le classicisme de l'esthétique évolutionniste ou de la bioesthétique. Il s'agit plutôt d'une réaction au sémiotisme de Nelson Goodman, et en particulier au conventionnalisme de la représentation⁶⁶. En s'attachant à la spécificité de reconnaissance visuelle (par opposition au décodage de signes), ces auteurs refusent de rabattre l'iconicité sur la signification, la représentation sur la dénotation, et tentent de fonder l'opinion du sens commun selon laquelle, effectivement, il y a des peintures plus réalistes que d'autres, indépendamment des habitudes culturelles. Dans cette perspective, l'intérêt pour l'iconicité participe du mouvement « réaliste » en philosophie : il y a des propriétés objectives, de l'objet pictural lui-même, qui justifient son évaluation selon le critère du « réalisme ».

La philosophie de l'art n'a pas affaire à un donné factuel : elle doit élire l'art ou les œuvres d'art dont elle traite, au détriment d'autres. Cartographier la philosophie de l'art du XXI^e siècle en fonction de ces choix fait apparaître des principes épistémiques, parfois des présupposés métaphysiques, divergents. La plus grande ligne de fracture est certainement celle entre les théories philosophiques de l'art contemporain, et les philosophies minorant ou dévaluant l'art contemporain. Il est difficile de justifier un intérêt quasi exclusif pour l'art contemporain sans présupposer une certaine philosophie

⁵⁸ Rancière J., *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

⁵⁹ Nanay B., *L'Esthétique, une philosophie de la perception* [2016], tr. fr. J. Morizot, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021.

⁶⁰ Dufrenne M., *L'Œil et l'oreille* [1987], Paris, Nouvelles éditions Place, 2020.

⁶¹ Anders G., *Phénoménologie de l'écoute*, tr. fr. M. Kaltenecker et D. Meur, Paris, Éditions de la Philharmonie, coll. « La rue musicale », 2020.

⁶² Gombrich E., *L'Art et l'illusion* [1971], tr. fr. G. Durand, Paris, Phaidon, 2002.

⁶³ Wollheim R., *Painting as an art*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

⁶⁴ McIver Lopes D., *Comprendre les images : une théorie de la représentation* [1996], tr. fr. L. Blanc-Benon, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

⁶⁵ Blanc-Benon L., *La Question du réalisme en peinture : approches contemporaines*, Paris, Vrin, 2009.

⁶⁶ Goodman N., *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles* [1968], tr. fr. J. Morizot, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

de l'histoire. Dans une certaine mesure, on peut classer les philosophies des arts actuels dans la catégorie des philosophies minorant l'art contemporain. Le principe épistémique sous-jacent semble être le suivant : il convient que la philosophie de l'art s'intéresse à ce qui compte pour le plus grand nombre, et non pas à ce qui compte pour une élite. Derrière le rôle social et politique de l'art, c'est la place de la philosophie dans la cité qui est mise en abyme. Un dernier paramètre partage les esthétiques se pensant comme des philosophies *de l'art*, et les esthétiques se pensant comme une somme de philosophies *des arts particuliers*. Mais s'il n'existe pas de philosophie de l'art, mais uniquement des philosophies des arts particuliers, l'esthétique est-elle un domaine philosophique légitime, au même titre que l'éthique, la philosophie de la connaissance ou la métaphysique ? Si la philosophie de l'art abandonne sa prétention à l'universalité, ne risque-t-elle pas de se dissoudre dans l'histoire de l'art, ou de devenir un genre particulier de critique d'art ? Il est inéluctable qu'une esthétique choisisse « son art » ou « ses œuvres d'art ». On peut toutefois regretter que trop souvent, ce choix prenne la forme d'un « donné » non interrogeable, alors qu'il révèle toujours des présupposés philosophiques décisifs.