



HAL
open science

La "désartification" ou la dépréciation d'une étiquette.

Maud Pouradier

► **To cite this version:**

Maud Pouradier. La "désartification" ou la dépréciation d'une étiquette.. Désartification de l'art. Congrès 2018 de la Société Française d'Esthétique, Société Française d'esthétique; Carole Talon-Hugon, Jun 2018, Paris, France. hal-01799702

HAL Id: hal-01799702

<https://normandie-univ.hal.science/hal-01799702>

Submitted on 4 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

La « désartification », ou la dépréciation d'une étiquette

1^{er} juin 2018, congrès annuel de la Société Française d'Esthétique

Maud Pouradier
Normandie Univ, UNICAEN, Identité et subjectivité, 14000 Caen, France

Dans un siècle, un philosophe ou un historien des idées pourrait commencer ainsi son article ou sa communication :

Le 1^{er} juin 2018, alors que la France achevait de molles commémorations du cinquantenaire de Mai 68, que les dernières universités bloquées rendaient les armes devant Parcoursup, et que bon an, mal an, le trafic ferroviaire reprenait son cours, un événement historique pour toute la culture européenne et occidentale passa inaperçu : la Société Française d'Esthétique, réunissant des philosophes de l'art des différentes chapelles intellectuelles, mais aussi des spécialistes de cinéma, de musique et d'art contemporain, actait la disparition du concept d'art. L'appel à contribution, publié sur le site de la société en avril 2018, semblait pourtant consensuel : la désartification était un vieux concept adornien, permettant de faire le bilan de travaux sociologiques récents sur l'artification, d'en appeler à la passion définitionnelle des philosophes analytiques, et de permettre aux amoureux de la philosophie continentale d'user de la dialectique sans modération. Bien des études de cas pouvaient par ailleurs être menées. Bref, le sujet était parfaitement choisi pour un congrès de société savante réussi, devant célébrer tout à la fois sa diversité, et son unité disciplinaire. Pourtant, l'utilisation à rebours de la désartification adornienne pour décrire la potentielle artification de toutes choses signifiait rien moins que la destruction radicale et définitive de l'art comme concept. Ce qui semble, en 2118, une évidence, était une conclusion difficile à tirer il y a un siècle : l'art ne voulait plus rien dire depuis plusieurs décennies, mais avec l'énergie du désespoir, on avait tenté une refondation scientifique en quittant le navire de l'esthétique pour l'utopique philosophie de l'art. Mais faire une philosophie du phlogistique n'a jamais sauvé un concept de son obsolescence théorique. Si la Société Française d'Esthétique ne finit par se dissoudre qu'en 2032, la date du 1^{er} juin 2018 doit bel et bien être retenue comme mort cognitive officielle de l'art, et partant de l'esthétique et de ses avatars.

Pour malicieuse qu'elle soit, mon anticipation fictive ne s'en veut pas moins philosophiquement sérieuse. Après tout, il y a plusieurs décennies, nos confrères spécialistes de l'éthique ont déclaré la fin de toute question philosophique pertinente sur le bien et le mal : des philosophes d'horizons aussi divers qu'Elisabeth Anscombe, Rawls ou Habermas, ont abandonné le problème du bien et du mal pour privilégier

l'objectif, plus modeste, d'une théorie de l'action juste. Ce changement de paradigme a fait recouvrer à la philosophie morale un objectif clair. Il a permis à des hypothèses clairement identifiables sur l'échiquier philosophique de confronter leurs arguments.

Si, en usant du mot d'art, nous ne faisons que nous agiter nous-mêmes comme si nous agitions un objet d'airain en le frappant¹, il vaudrait mieux l'abandonner une bonne fois pour toutes, afin de trancher si l'esthétique est elle-même un mot vide, ou si elle doit changer de paradigme. Une telle hypothèse ne signifie évidemment pas que l'art n'a jamais eu aucune définition, mais qu'il n'est plus un concept effectif, qu'il n'est plus une étiquette efficace pour décrire le monde humain. Le phlogistique et l'humeur ont été des étiquettes scientifiquement efficaces, dont on peut retracer l'histoire et les définitions successives, mais ces étiquettes sont désormais caduques, obsolètes, dévaluées par rapport à d'autres étiquettes plus efficaces. C'est ce que j'entends en disant qu'à tel terme ne correspond plus aucun concept.

Si elle doit être tirée, cette conclusion est très différente de la thèse selon laquelle l'art est pour nous une chose du passé. Que l'art n'ait plus rien à nous révéler, ou qu'il ait perdu tout sens historique, ne signifie pas pour autant qu'il ne constitue plus un concept clairement identifiable. La thèse hégélienne est précisément l'inverse, puisque c'est par la grâce de la fin de l'art effectif que la religion de l'art laisse la place à une philosophie de l'art. Quant à l'institutionnalisme modéré soutenu par Danto, il est préservé de l'arbitraire par le sens historique du monde de l'art : que l'art soit une chose du passé signifie tout aussi bien que l'histoire est le seul critère permettant *in fine* de trancher sur le statut artistique d'un objet – d'où le rapport ambigu de Danto à la philosophie analytique.

L'hypothèse envisagée ici est plus modeste, quoique plus terrible pour la philosophie : par *art*, nous ne classerions et n'étiquetterions plus rien spécifiquement, mais manifesterions simplement notre attachement à certaines formes de vie². L'étiquette art ne permettrait aucun découpage efficace des pratiques humaines. Dire *art* reviendrait à dire quelque chose comme : *j'aime parler longuement et avec sophistications de mes réflexions à partir d'une expérience sensible et intellectuelle* ou *je préfère aller au théâtre que regarder la télévision* ou encore *je ne suis pas stupide quoique je regarde*

¹ *Cratyle*, 430a

² On applique ici à l'art les propos de Wittgenstein sur les termes religieux dans *Leçons et conversations* [1966], tr. fr. Jacques Fauves, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1992 (2nde édition) et *Remarques mêlées*, tr. fr. Gérard Granel, Paris, Flammarion, « GF », 2002 (3^e édition).

des séries TV, et je sais en tirer des réflexions intéressantes, toutes choses fort intéressantes pour un sociologue, mais qui n'ont aucun intérêt philosophique, sauf à montrer que l'art est devenu un faux problème, une étiquette cognitivement, et donc philosophiquement, dévaluée.

Le terme d'étiquette renvoie évidemment à la philosophie de la connaissance goodmanienne. Mon propos, toutefois, n'a pas besoin d'assumer les présupposés ontologiques de l'auteur de *Manières de faire des mondes*³ : le terme d'étiquette a l'avantage, précisément, d'être métaphysiquement neutre. Après tout, un étiquetage correspondant à la réalité est tout à fait envisageable. Par contre, une étiquette apposée à toutes choses sans exclusive est une étiquette qui a perdu sa fonction de classification et de connaissance du monde. Aucune étiquette verbale n'est plus universelle que *ceci* ou *maintenant*, et pourtant, il n'y a pas d'étiquette cognitive plus pauvre que ces déictiques. En choisissant pour thème de son congrès annuel la *désartification*, alors que le processus d'artification est au centre des interrogations artistiques, esthétiques et désormais sociologiques concernant l'art, notre société savante se demande si elle doit acter le point de rebroussement où l'artification de toutes choses s'est transformée en désartification totale, c'est-à-dire en une déconceptualisation de l'art, les esthéticiens et philosophes de l'art devant alors opter pour un changement de paradigme philosophique.

La voie de la modestie théorique : de l'art aux arts ?

Dans un célèbre article de 1958, Elisabeth Anscombe faisait le constat que les mots de bien et de mal étaient devenus si confus qu'ils n'avaient plus aucune définition minimale acceptable⁴. Il valait donc mieux abandonner la quête définitionnelle du bien et du mal, au bénéfice d'une théorie de l'action juste, qui semblait plus modeste et plus aisément accessible.

C'est à un changement de paradigme philosophique comparable que nous invite Dominic McIver Lopes, dans *Beyond art*⁵. Dans ce livre, le président de la société américaine d'esthétique propose d'abandonner la quête effrénée d'une définition de l'art pour repartir sur le sol, plus modeste mais plus stable, des pratiques artistiques particulières. Ne cherchons plus à caractériser un genre d'entités si vaste qu'il puisse

³ Nelson GOODMAN, *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992 et *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

⁴ Elisabeth ANSCOMBE, *La philosophie morale moderne*, tr. fr. G. Ginvert et P. Ducray, *Klesis*, n°9, 2008.

⁵ Dominic McIver LOPES, *Beyond art*, Oxford, Oxford university press, 2014.

englober les collections du Louvre, un site Internet, un graffiti, une installation visuelle sonorisée et un jeu vidéo. Contentons-nous modestement de partir des pratiques artistiques établies, et des classes d'objets mettant, au moins superficiellement, d'accord un ensemble de personnes raisonnablement intéressées par le sujet. Après tout, si le mode d'existence de l'œuvre d'art picturale a fait couler beaucoup d'encre, nous savons à peu près ce que signifie peindre. Et comme le mode d'existence de l'œuvre d'art picturale, ou la définition de l'art en général, n'intéresse à peu près personne hormis les lecteurs des revues d'esthétique et de philosophie de l'art, on peut abandonner ce qui ressemble à un faux problème ou à une question simplement rhétorique. Plutôt que de définir l'art en général, il est plus intéressant d'essayer de saisir conceptuellement le champ de l'art numérique ou de l'art par ordinateur.

C'est précisément ce que Dominic McIver Lopes a essayé de faire dans son livre de 2010, *A philosophy of computer art*⁶. La démarche de Lopes consiste à différencier l'art par ordinateur des arts traditionnels, ce qui entraîne notamment la mise en valeur du critère de l'interaction. On pourrait cependant objecter à l'auteur de *Beyond art* qu'il n'est pas possible de définir la peinture, la sculpture, le cinéma ou le *computer art* sans prendre en considération leur prétention à l'art. Je suis tout à fait d'accord avec Lopes lorsqu'il considère, de manière pragmatiste, que le problème d'une définition de l'art n'a plus de sens. Mais le sol épistémologique des arts particuliers est tout aussi mouvant, dès lors que leur définition doit inclure leur prétention à l'art, et que les arts particuliers sont eux-mêmes en situation de bouleversement paradigmatique.

Tel est l'enjeu, par exemple, du livre de Harry Lehmann, *La Révolution digitale dans la musique. Une philosophie de la musique*⁷ : bien que la musique soit en retard par rapport aux autres pratiques artistiques, et qu'elle ne soit pas encore pleinement entrée dans la postmodernité, sous l'influence du paradigme schönbergien de *Neue Musik*, sa digitalisation va heureusement entraîner une révolution des concepts, pratiques et institutions musicales, selon Harry Lehmann. La philosophie de la musique n'a pas d'autre tâche, selon l'auteur, que de clarifier les enjeux de ce changement de paradigme : passage d'une culture scripturale à une culture digitale, d'un langage notationnel à l'usage d'échantillons, de la technique polyphonique à la technique sonore, du conditionnement instrumental à la diffusion mécanique par haut-parleurs,

⁶ Dominic McIver LOPES, *A philosophy of computer art*, Londres/New York, Routledge, 2010.

⁷ Harry LEHMANN, *La révolution digitale dans la musique. Une philosophie de la musique*, tr. fr. Martin Kaltenecker, Paris, Allia, 2017.

de la partition à l'enregistrement digital⁸. Notes, partitions et instruments réels ne sont pas voués à être éradiqués de la musique contemporaine postmoderne, mais ils ne sont plus des conditions nécessaires d'exercice et de composition de la musique sérieuse. C'est pourquoi Lehmann considère que la révolution digitale ne justifie pas que la tradition de l'art musical soit considérée comme rompue, au point d'utiliser un autre concept pour décrire ces nouvelles pratiques. Mais on pourrait tout aussi bien arguer, comme Bernard Sève dans *L'instrument de musique*⁹, qu'un tel changement de paradigme justifie la distinction entre ce qui relève de la musique d'une part (à savoir ce qui est sous condition organologique) et ce qui relève de l'art sonore d'autre part (et qui a pour caractéristique de pouvoir se passer d'instrument animé par un être humain pendant l'exécution). Des questions similaires sont soulevées par la digitalisation des autres pratiques artistiques.

Il me semble que c'est un argument en défaveur de la voie théorique et épistémologique proposée par Dominic McIver Lopes dans *Beyond art* : si les arts particuliers rencontrent les mêmes difficultés définitionnelles que l'art en général, du fait d'un passage à la postmodernité accentuée par leur numérisation, alors, certes, nos livres paraîtront plus modestes et sans doute plus concrets, mais l'institution disciplinaire et universitaire nommée « esthétique » n'en sera pas moins dépourvue de sens. De manière caractéristique, du reste, Harry Lehmann réduit la « philosophie de la musique » à une simple clarification conceptuelle des enjeux historiques d'un changement de paradigme culturel. Mais c'est une définition bien pauvre de sa discipline, qui n'est ni plus ni moins que la philosophie tout court, voire la dialectique au sens aristotélicien du terme. Au mieux, Harry Lehmann devrait conclure à la dissolution de la philosophie de la musique au bénéfice d'une philosophie des humanités numériques par exemple (à supposer qu'on puisse donner une délimitation claire de cet objet). La permanence de la musique par-delà le changement de paradigme pourrait tout aussi bien passer pour une vieille croyance dépourvue d'objet, un simple attachement à la forme de vie *mélomane*. Bref, *Beyond art* nous conduit rapidement *beyond arts*. La réussite de nos confrères de philosophie morale venait du fait qu'ils abandonnaient les mots de bien et de mal au bénéfice d'une notion autre, la justice, sur la définition nominale de laquelle chacun pouvait s'accorder (*à chacun selon son dû*, selon la définition formelle proposée dans *Éthique à Nicomaque*). Mais dans une philosophie

⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁹ Bernard SÈVE, *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, Paris, Seuil, 2013.

des arts particuliers, l'universel art, quel qu'en soit le statut métaphysique, est toujours présent. Définir la peinture, c'est définir l'art de peindre, et non la technique pour repeindre les murs de sa chambre.

L'art est-il vraiment victime de l'esthétique¹⁰ ?

De ce point de vue, la situation de l'esthétique ressemblerait plutôt au sombre tableau de l'éthique que présente Alasdair McIntyre dans *Après la vertu* : toutes les valeurs morales, y compris la justice, et toutes les hypothèses éthiques, ne sont plus que des mots incapables de fonctionner conceptuellement et argumentativement, car le cadre théorique qui le leur permettait, la *téléologie*, a disparu. Le remplacement du régime mimétique d'identification de l'art par le régime esthétique d'identification de l'art, pour reprendre l'expression de Jacques Rancière dans *Malaise dans l'esthétique*¹¹, n'est évidemment pas sans rapport avec la destruction du cadre théorique téléologique, qui entraîna dans sa chute le concept de technique. Alors que dans sa version antique comme dans sa version médiévale, la technique est un concept finalisé, elle ne désigne plus qu'un ensemble de moyens neutres, pouvant produire n'importe quelle fin, à disposition d'un technicien lui-même sans intention finale prédéterminée.

Dans cette perspective, toute tentative théorique ou pratique de retour à un cadre conceptuel antérieur à l'esthétique est voué à l'échec, puisqu'elle supposerait, pour réussir, le retour à un cadre téléologique fort, capable de donner une fin claire et unifiée à l'art. Ce cadre téléologique, dans le champ artistique, prit le nom de *mimésis* ou de beau. Sans cadre téléologique, tout retour à une conception antérieure à l'art sera digéré par la postmodernité, dont la caractéristique est d'admettre toutes les fins comme valables. Dans *Les raisons de l'art*¹², Jacqueline Lichtenstein dresse les différents chefs d'accusation contre la posture esthétique, en se référant notamment à Jacques Maritain, dont *Art et scolastique*¹³, publié il y a un peu moins d'un siècle, cherchait à fonder une philosophie de l'art sur les bases du concept médiéval d'*ars*, débarrassé des oripeaux individualistes du concept moderne d'art. Cette tentative philosophique, qui eut une grande influence sur les artistes, avait connu des précédents : William Morris par exemple, en revalorisant les arts mineurs, tentait de supprimer la frontière entre

¹⁰ Carole TALON-HUGON, *L'art victime de l'esthétique*, Paris, Hermann, 2014.

¹¹ Jacques RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2017.

¹² Jacqueline LICHTENSTEIN, *Les raisons de l'art : essai sur les théories de la peinture*, Paris, Gallimard, 2014.

¹³ Jacques MARITAIN, *Art et scolastique*, Paris, La librairie de l'art catholique, 1920.

beaux-arts et artisanat, en s'inspirant des catégories mentales et sociales du Moyen Âge, l'*ars* médiéval apparaissant déjà comme la nouvelle pierre de touche d'une nouvelle conception de l'art, détachée de l'hédonisme esthétique transformant l'art en objet luxueux inutile émanant d'un choix individuel et arbitraire. Maritain ne peut pas toutefois se passer de vieilles notions romantiques comme celle de génie, ou d'originalité, les justifiant par une argumentation pseudo-médiévale. En effet, appliquer au concept moderne d'art la définition thomiste de l'*ars* comme vertu intellectuelle nécessite d'importantes déformations des textes médiévaux, l'*ars* n'ayant pas pour visée, chez saint Thomas comme chez son maître saint Albert, la construction d'un bel objet. Il en va de même pour William Morris, dont l'idée d'une régénération sociale par la résurrection des guildes médiévales puise directement dans l'image romantique de l'artiste sauveur de la société, quoique la collectivité artisanale prime, chez Morris, sur l'individualité artistique.

Mais l'esthétique est-elle vraiment coupable de ce dont on l'accuse ? Le plaidoyer de Jacques Rancière en faveur de l'esthétique, pour séduisant qu'il soit, nous semble cependant anachronique. Pour l'auteur de *Malaise de l'esthétique*, le projet des théoriciens du XVIII^e siècle est précisément de démocratiser le jugement sur l'art, en faisant d'un *sensorium* singulier le critère du jugement sur l'art. Mécaniquement les vieilles frontières entre les arts, et entre l'artistique et le non-artistique, deviennent poreuses. L'art entre en crise identitaire. Pourtant, l'âge de l'esthétique est plutôt celui de l'esprit de système, comme le remarque Giuseppe di Liberti dans *Le système de arts*¹⁴. On peut certes arguer que les propositions de système des beaux-arts ont valeur de remède face au poison à effet définitionnel lent de l'esthétique. On s'empresserait de forger des systèmes avant l'explosion de la catégorie de bel art. Force est de constater que tel n'est pas le cas : si l'on hésite à classer l'art des jardins dans les arts visuels ou l'architecture, leur statut proprement artistique n'est pas en cause. Plus qu'à la dissolution des frontières entre les arts, les divisions et systèmes des beaux-arts proposés par Batteux, Kant, Schelling ou Hegel aboutissent plutôt directement aux thèses modernistes sur la pureté et la spécificité de chaque médium. L'esthétisation de l'art a donc d'abord eu pour effet de remplacer le concept de matière par celui de médium, qui est à la perception ce que la matière est à la forme. Dans cette perspective, l'esthétisation de l'art rapproche certains arts techniquement distincts, comme les

¹⁴ Giuseppe DI LIBERTI, *Le système des arts. Histoire et hypothèse*, Paris, Vin, 2016.

jardins et la peinture, mais sépare les anciens arts du dessin. De manière caractéristique, Kant propose d'ailleurs au paragraphe 51 de la troisième Critique une nouvelle *division* des arts, et non à proprement parler un nouveau *système des beaux-arts* : les frontières sont redéployées, mais la séparation catégorielle entre art et non-art demeure nette. La définition technique du bel art n'est pas abolie, bien que sa visée ultime soit la manipulation de l'expérience – donc du *médium* – et non la formation de la matière. Il est du reste remarquable que la considération du sentiment comme critère de jugement des beaux-arts n'empêche pas Batteux d'être le premier à proposer systématiquement une réduction de tous les arts au principe de l'imitation.

La question contemporaine de savoir si telle technique ou pratique sociale doit être considérée, ou non, comme de l'art, n'a donc tout bonnement rien à voir avec les difficultés théoriques et conceptuelles entraînées par l'esthétisation de l'art. Si le jugement esthétique peut porter sur n'importe quel objet, la frontière entre objet artistique et objet non-artistique ne pose aucune difficulté pour Kant : quoique le génie crée par nature, le statut artistique de ses productions et le statut non-artistique des objets naturels n'est pas en question. Quant à savoir si tout objet peut être considéré comme artistique, la question n'a pas de sens pour un théoricien du jugement esthétique, puisque juger, c'est choisir, et c'est donc également exclure. L'esthétique n'a historiquement aucune difficulté à juger, puisque le cœur de son interrogation est justement le critère de ce jugement. Nous lisons comme une possible inclusion universelle ce qui est conceptualisé comme un critère d'évaluation, et donc d'exclusion : la mauvaise peinture, en régime esthétique, n'est plus de l'art.

L'accusation portée contre l'esthétique d'avoir conduit à la désartification est donc anachronique et conceptuellement non rigoureuse, l'esthétisation de l'art ayant permis tout au contraire une clôture systémique des beaux-arts dépendant étroitement de la finitude du sujet sensible.

Malaise pluraliste dans l'esthétique

Autre différence : l'éthique est une philosophie de la bonne et de la mauvaise action, une philosophie du critère du juste et de l'injuste. L'esthétique souhaite-t-elle encore être la philosophie de l'art et du non-art ? Elle fut longtemps celle du beau et du laid. Aucune discipline ne peut être totalement inclusive : elle doit exclure des objets de son champ. Je nous mets au défi de donner l'exemple d'une pratique que nous

pourrions exclure par principe du champ de l'art. C'est la différence avec nos confrères de philosophie morale : tuer un enfant pour le plaisir, c'est mal, c'est injuste.

Un lieu commun récent sur l'esthétique, et devant être sévèrement nuancé, est celui de la démocratisation qu'aurait entraîné le changement de paradigme artistique : sous critère de jugement esthétique, la corporation des gens de métier déboutée laisserait place à un sens commun auquel chacun peut prétendre. En réalité, si le jugement de goût prétend à l'universalité, c'est bien parce que personne ne pense qu'il est démocratisé, notion quoi qu'il en soit anachronique au XVIII^e siècle. Passer d'un jugement artistique fondé sur un ordre des raisons susceptible d'être appris et discuté publiquement à un jugement de goût fondé sur le sentiment est loin de garantir une telle démocratisation. On pourrait tout au contraire souligner qu'il est difficile de trouver plus aristocratique que la conception humienne du jugement de goût. Du Bos par exemple n'accorde une légitimité au jugement du public que pour immédiatement le tamiser à travers le jugement de l'histoire. Par contre il est vrai que l'esthétique a fait de l'art un concept intrinsèquement évaluatif. Dans le régime esthétique d'identification de l'art, où l'art est jugé par un sentiment intrinsèquement évaluateur (que ce sentiment soit considéré comme purement sensible, ou ayant tout autant des sources sensibles que cognitives), la mauvaise peinture tend à perdre son statut artistique. En régime esthétique, le concept intrinsèquement évaluatif d'art tend à devenir une valeur tout court. Dire d'un objet ou d'une pratique qu'elle est de l'art, c'est avant tout lui conférer une valeur, la reconnaître comme intrinsèquement digne, et méritant une reconnaissance culturelle et institutionnelle. Autrement dit, ce n'est pas l'esthétique qui est responsable de la désartification, mais le jugement esthétique transformé en reconnaissance en dignité morale sous le postulat éthique et politique du pluralisme. Mais faire du jugement esthétique une instance de démocratisation est une erreur catégorielle : si le pluralisme est bien un présupposé démocratique, qu'il faut hiérarchiser avec d'autres valeurs, il ne peut pas être au fondement d'un jugement évaluatif, sauf à renverser le jugement – toujours exclusif – en instance d'inclusion toujours plus grande dans une démocratie artistique devenue l'idée régulatrice ultime des pratiques artistiques de la théorie de l'art. Dans son livre consacrée à la découverte volontariste de la musique de Céline Dion, Carl Wilson énonce de manière très claire ce nouvel idéal artistique et esthétique :

Pour moi, l'âge adulte va consister à devenir démocratique [...]. [C]e que j'entends par démocratie [est] la volonté de se débattre activement avec des gens et des choses qui ne sont pas moi, ce qui fait naître la question périlleuse de savoir à quoi je ressemble¹⁵.

Dans cette perspective, il n'y a plus rien à évaluer, puisque le postulat pluraliste vient remplacer toute élaboration d'un critère d'exclusion et de hiérarchisation. L'esthétique se réduit, tout au plus, à une sociologie de l'art, laquelle a certes ses lettres de noblesse scientifiques et intellectuelles, mais relève d'un paradigme disciplinaire tout à fait différent. Une esthétique qui veut demeurer une réflexion sur les critères d'identification et d'évaluation de l'art, qui adopterait par ailleurs le relativisme épistémologique de la sociologie et le postulat démocratique du pluralisme, se transformerait inmanquablement en vaste entreprise de légitimation intellectuelle de n'importe quelle marchandise culturelle. Et de ce point de vue, il faut sans doute se souvenir de l'avertissement adornien selon lequel l'étiquette « culture » est l'ennemie de la culture. La désartification est un nouvel étiquetage du monde sous le terme de culture, mais de culture transformée en simple marchandise. Il est d'ailleurs curieux que les spécialistes d'esthétique et de philosophie de l'art, si prompts à adopter les postulats épistémologiques de leurs confrères de sociologie, semblent bloqués à un stade obsolète de la sociologie des goûts. En effet, si la distinction sociale ne se manifeste plus, comme le décrivait Bourdieu, par la maîtrise d'un capital culturel homogène et traditionnel et par le dégoût du populaire¹⁶, mais bien au contraire par des goûts esthétiques omnivores¹⁷ soulignant une capacité d'adaptation à tous les milieux, alors il n'est pas sûr qu'en défendant le principe du pluralisme esthétique on n'adopte pas tout simplement l'idéologie de la classe dominante¹⁸. Si le « branché » se caractérise notamment par sa capacité à parler de ses goûts, quels qu'ils soient, selon un même « code linguistique complexe¹⁹ », conduisant à une « gentrification » de son objet, à quel titre le discours que porte l'esthétique diffère-t-il de ce « code linguistique complexe » permettant d'intellectualiser n'importe quoi, non en vue de l'objet dont il traite, mais au bénéfice de celui qui en parle ?

¹⁵ Carl WILSON, Let's talk about love. *Pourquoi les autres ont-ils si mauvais goût ?* [2007], tr. fr. Suzy Borello, Le mot et le reste, 2016, p. 164-165.

¹⁶ Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement de goût*, Paris, Minuit, 1979.

¹⁷ Richard A. PETERSON, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, n°361, 2004, p. 145-164.

¹⁸ C'était déjà l'objection de l'auteur de *La révolte des élites* à l'encontre de Herbert Gans : Christopher LASCH, *Culture de masse ou culture populaire ?* [1981], Castelnau-le-Lez, Climats, 2001.

¹⁹ Richard A. PETERSON, « Le passage à des goûts omnivores... », *op. cit.*, p. 153.

Projet d'esthétique après la mort cognitive de l'art

Il n'y a rien à faire d'un mot vidé de sa teneur conceptuelle : qu'on le veuille ou non, qu'on le regrette ou le déplore, l'art est devenu une étiquette émotiviste. Dans le contexte qui est le nôtre, nous n'avons plus jamais aucun argument sérieux en défaveur de l'inclusion de n'importe quelle pratique culturelle dans la grande famille de l'art. Dire qu'une pratique ou qu'un objet relève de l'art revient simplement à reconnaître la dignité morale de son auteur et des sociétés impliquées par ces pratiques. Cet objectif sympathique n'a rien à voir avec l'esthétique, ni avec ce que le vieux mot d'art signifiait, mais il est inutile sur ce point de vouloir lutter contre l'usage des mots, au moins si l'on considère que l'esthétique a une quelconque vocation à s'adresser à des personnes n'appartenant pas au sérail philosophique. De ce point de vue, je suis d'accord avec les philosophes qui abandonnent purement et simplement le problème de la définition de l'art, quoiqu'il ne faille rien attendre d'une focalisation sur les arts particuliers. La question du mode d'existence des œuvres d'art a certes un intérêt philosophique, mais à peu près aucun intérêt artistique. Du reste, nous passons notre temps à dire à nos étudiants que l'œuvre est loin d'être le seul mode d'être de l'art.

Si l'on refuse d'opter *toujours déjà* pour le paradigme phénoménologique, l'esthétique ne peut pas prendre comme point de départ quelque chose comme la subjectivité, fût-elle maquillée sous le costume du spectateur, du regardant ou du corps percevant. Reste donc l'expérience, mais comme l'a souligné Jean-Marie Schaeffer, il est loin d'être certain qu'une expérience proprement esthétique puisse être identifiée et autonomisée par rapport au reste de l'expérience²⁰ : on est alors contraint, suivant les traces de Dewey, d'utiliser le critère de l'intensité, qui est trop vaste pour justifier l'unité d'une discipline comme l'esthétique, sauf à considérer que l'alpinisme et le sport puissent faire partie de ces objets. Or comme le remarque Dewey, toute expérience réussie a une coloration esthétique, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il s'agisse d'une expérience esthétique, comme toute expérience réussie a une coloration religieuse, ce qui ne justifie pas de faire de toute expérience réussie une expérience proprement religieuse. Du reste, le succès de *L'art comme expérience*²¹, ou du moins de la

²⁰ Jean-Marie SCHAEFFER, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

²¹ John DEWEY, *L'art comme expérience*, tr. fr. sous la dir. de J.-P. Cometti, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2010.

affadie qu'en fait Shusterman dans *L'art à l'état vif*²², vient notamment du fait qu'elle est susceptible d'artialiser à peu près n'importe quoi.

Il faut donc que l'esthétique sorte de son *ethos* démocratique, qui n'a rien à voir avec sa discipline et revient tout simplement à une erreur catégorielle. Par conséquent, l'urgence est moins de pouvoir inclure toujours davantage que de pouvoir exclure certains objets de son champ scientifique, ce qui ne veut pas dire qu'on ne leur accolera pas l'étiquette d'art, puisque celle-ci ne veut à peu près plus rien dire de précis sur le plan cognitif. L'esthétique n'a donc pas d'autre urgence que de penser ses catégories, puisque l'expérience est pour elle un objet trop vaste. Quelles sont les catégories de l'expérience ? Comment l'expérience peut-elle se décrire ? Ce projet fondamental de l'esthétique française, de Souriau à Mikel Dufrenne, mériterait d'être réactualisé, et ne peut l'être que par la Société Française d'Esthétique. À côté des catégories esthétiques traditionnelles comme le beau, le gracieux, l'harmonieux et l'élégant, il faut désormais faire place aux nouvelles catégories, utilisées couramment à propos des pratiques contemporaines, et qui n'ont à ce jour pas fait l'objet d'une clarification philosophique sérieuse : le troublant, le dérangent, le complexe, l'interactif, l'immersif – liste non exhaustive – qui pourrait se voir chacun consacrée une séance d'un séminaire trimestriel. En outre, comme le remarquait déjà Robert Blanché²³, l'esthétique ne peut faire l'économie d'une étude des catégories dépréciatives *en tant que dépréciatives* (et non pas en tant qu'elles peuvent faire l'objet d'une autre évaluation, selon un autre point de vue, qui pourraient les rendre positives) : non seulement le laid et le *kitsch*, mais aussi le plat, le pauvre, l'artificiel, le convenu. Ainsi on sauverait l'esthétique de ce faux postulat épistémologique qu'est le pluralisme démocratique, et qui est une confusion entre l'esthétique et la sociologie de l'art.

Rien de plus classique, me direz-vous, que ce projet esthétique, sauf que jusqu'à présent, la catégorisation de l'expérience a été polluée par la question définitionnelle de l'art : le livre de Dewey pose des difficultés à partir du moment où l'intensité n'est plus seulement étudiée comme une catégorisation de l'expérience, mais comme un critère, qui plus est unique, d'identification de l'art. Assumons donc le positionnement théorique de l'esthétique, interrogeons-nous sur les catégories de l'expérience. Il se trouve qu'une sphère importante d'objets techniques et artisanaux se montreront

²² Richard SHUSTERMAN, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, tr. fr. C. Noille, Paris, Minuit, 1992.

²³ Robert BLANCHÉ, *Des catégories esthétiques*, Paris, Vrin, 1979.

particulièrement riches d'enseignement. L'usage veut qu'on les désigne par l'étiquette art, mais il est probable que celle-ci sera bientôt détrônée. Le modèle de l'œuvre, la figure individuelle de l'artiste, le modèle forme-matière ou forme-médium : autant d'éléments fondamentaux du vieux concept d'art, qui étaient demeurés stables depuis la Renaissance, et qui sont devenus accidentels. Ils ne sont même plus des points de référence négatifs, comme dans l'avant-garde. Il est donc probable qu'on ne puisse atteindre une définition de l'art plus performante que l'art *comme expérience*, si tant est qu'on prenne au sérieux les différentes manières dont l'expérience se catégorise.

De ce point de vue, le fonctionnalisme, attendant à l'air du temps pragmatiste, pourrait devenir un paradigme normal pour notre discipline, si tant est qu'on le nuance. La force du fonctionnalisme est qu'il est neutre métaphysiquement. Dans sa version goodmanienne, il plaît autant aux philosophes analytiques qu'aux pragmatistes et aux héritiers de Deleuze, Lyotard ou Louis Marin, avides du vieux concept de « dispositif ». On saute toutefois trop aisément du fonctionnalisme au fonctionnalisme esthétique, or bien des dispositifs fonctionnent de manière efficace, sans pour autant que ce fonctionnement soit esthétique. Tenter de produire un système de nos catégories esthétiques apparaît ainsi comme la seule voie scientifiquement valable de notre discipline, la philosophie de l'art étant la plupart du temps l'autre nom de notre désarroi.