

Arthur Danto, portrait du philosophe en artiste et critique

ENTRETIEN

Dix ans avant son décès en octobre 2013, nous rencontrions le philosophe américain Arthur Danto à Paris, à l'automne 2003, à l'occasion de la parution, en Français, de *La Madone du futur*¹ – recueil de critiques d'art parues dans l'hebdomadaire américain *The Nation*. Quelques semaines plus tard allait par ailleurs se tenir un colloque consacré à sa théorie de la fin de l'art à l'Université de Murcia en Espagne (du 1^{er} au 3 décembre 2003²). Entre textes critiques publiés dans des magazines à destination du grand public et travail théorique de fond visant à repenser les conditions philosophiques d'existence des œuvres d'art à l'époque contemporaine, l'œuvre de Danto a connu un retentissement qui traverse les limites du monde académique comme du « monde de l'art » qu'il a notamment contribué à placer au cœur de la définition de l'art de notre temps.

L'auteur de *La Transfiguration du banal*³ et de *L'Assujettissement philosophique de l'art*⁴ a situé de manière incontournable, qu'on le suive ou qu'on le critique, la question du rapport entre art et philosophie au temps où l'art se fait concept ou « conserve », privé apparemment de formes sensibles ou choisissant d'emprunter celles du supermarché. De cette période de l'histoire philosophique de l'art, ouverte entre autres décapsulages par le *ready made* duchampien, les « Boîtes Brillo » (*Brillo boxes*, 1964) d'Andy Warhol

constitueraient l'œuvre paradigmatique pour Arthur Danto, posant à ses yeux le problème clé de l'« indiscernabilité ». Que s'est-il ajouté à l'objet ordinaire qui le gratifie du statut d'œuvre ? Énigme que Danto, dans la tradition de la philosophie analytique, entend clarifier en bannissant toute spéculation métaphysique. Pourtant, « l'esthétique analytique » héritière de la philosophie du langage de Wittgenstein ou de pionniers comme Nelson Goodman, ne trouve pas en Arthur Danto son plus pur représentant. À travers notamment son rapport théorique à l'histoire (qui force la référence à Hegel), mais aussi son expérience esthétique-pratique d'artiste puis de critique engagé dans l'expérience des œuvres, Danto brouille certaines limites philosophiques en même temps qu'il s'efforce de reconstituer les frontières de l'art et du non-art.

Ce sont ces tensions que notre entretien oral, retranscrit et traduit, fait ici ressortir, inscrivant le travail du philosophe analytique entre deux extrémités biographiques qui, rétrospectivement, colorent la pratique philosophique de Danto : ses débuts méconnus comme artiste, et son activité de critique à la fin de sa vie. Un peu comme si la raison objectivante du philosophe avait pris la relève de l'artiste graveur expressionniste qu'il était dans les années 1950, avant finalement que la pratique de la critique ne vienne dépasser ces polarités en redonnant sa place dans le discours théorique à la subjectivité empirique. On voit alors dans ses propos, au-delà des cadres institutionnels, logiques et linguistiques de l'analyse des œuvres, jouer chez Danto des conditions esthétiques, éthiques et morales déterminantes.

David ZERBIB

1. ARTHUR DANTO, *La Madone du futur*, Cl. Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 2003.

2. Le texte de l'entretien qui suit a été publié initialement dans *Recherches en Esthétique*, n° 10, « L'ailleurs », 2004, sous le titre « L'art à la limite. Rencontre avec Arthur Danto ». Outre la modification de la notice introductive, des corrections ont été apportées au texte original et des notes ajoutées.

3. A. DANTO, *La Transfiguration du banal*, Cl. Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 1989.

4. A. DANTO, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Cl. Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 1993.

David ZERBIB : *Né en 1924, vous êtes aujourd'hui Professeur émérite à l'université Columbia de New York. Comment êtes-vous venu à la philosophie ?*

Arthur DANTO : Cela peut paraître amusant, mais j'ai commencé par étudier l'art¹ ! Ma première ambition était en effet de devenir artiste. Après la guerre, j'ai obtenu une bourse qui m'accordait deux ans pour étudier à l'université. La matière enseignée importait peu à mes yeux. Ce qui comptait pour moi était avant tout de pouvoir vivre à New York. J'ai opté pour la philosophie, discipline pour laquelle, apparemment, il ne fallait connaître que quelques livres... Columbia, contrairement à la New York University m'acceptait sans mise à niveau, j'ai donc choisi Columbia ! Mais je n'envisageais pas une carrière de philosophe. Elle ne s'est engagée qu'avec ma thèse sur la philosophie de l'histoire et mon premier poste à l'Université du Colorado, avant que je ne revienne à New York pour finalement enseigner à Columbia. Même en commençant à publier des articles de philosophie analytique, je continuais d'exposer dans des galeries. J'avais acquis une certaine réputation comme artiste.

D. Z. : *Dans quel type de travail artistique étiez-vous engagé ?*

A. D. : C'était une sorte d'expressionnisme abstrait... mais figuratif. À l'époque, la bataille faisait rage entre abstraction et figuration, mais je voulais dépasser cet antagonisme. J'étais en ce sens très inspiré par la série des « femmes » de Willem De Kooning. Je réalisais également des gravures sur bois. Les deux domaines, philosophique et artistique, étaient alors tout à fait séparés pour moi. Or, malgré un relatif succès comme artiste, à un moment, j'ai trouvé l'art ennuyeux...

1. Arthur Danto a passé son enfance à Détroit et a étudié les beaux arts à Wayne University, avant de rencontrer un succès notable comme graveur à New York à partir du début des années 1950. Des institutions comme le *Art Institute of Chicago*, le *Detroit Institute of Arts*, et la *National Gallery of Art* l'exposèrent notamment à cette époque.

D. Z. : *Vous rappelez-vous ce que vous faisiez à ce moment là ?*

A. D. : Je travaillais la gravure sur bois, et je me suis dit que je préférerais écrire de la philosophie. Je n'ai jamais analysé ce sentiment. La philosophie m'est apparue plus extraordinaire, la philosophie analytique en particulier, qui se présentait à moi comme un champ ouvert et stimulant. Mon premier livre, sur « La philosophie analytique de l'Histoire », est paru en 1965. Il a suscité un certain écho, en Allemagne surtout, où les problèmes de la philosophie de l'Histoire se posaient de façon plus brûlante – Jürgen Habermas, par exemple, jugea ce livre important. La même année, je publiai également un ouvrage sur Nietzsche, *Nietzsche comme philosophe*, qui était un point de vue paradoxal sur un auteur qu'on traite généralement comme un anti-philosophe. Or, j'ai voulu approcher Nietzsche pour la première fois non comme un contestataire, mais comme un philosophe qui a trouvé, bien avant les penseurs analytiques, des éléments très intéressants sur la logique, le langage et la théorie de la vérité.

D. Z. : *Qu'est-ce qui vous a attiré initialement vers la question de l'histoire ?*

A. D. : J'avais eu un professeur très original à Detroit, qui avait quelques idées sur la question. Cela a inspiré le choix du thème de ma thèse de doctorat. J'ai voulu mener, à partir de la philosophie du langage, un examen du langage de l'histoire. Les phrases narratives sont en effet assez étranges. Un historien peut affirmer par exemple que « la Guerre de trente ans a commencé en 1618 ». Mais, en 1618, personne ne pouvait dire : « la Guerre de trente a commencé aujourd'hui ». Pourtant, l'histoire est organisée par des structures narratives au moyen de ce type de phrases. Étant donné qu'il est impossible d'éliminer les phrases narratives du langage au profit d'un langage plus scientifique, j'ai établi l'autonomie de l'histoire comme discours et façon d'organiser le monde. Dans le même esprit, j'ai eu l'ambition d'élaborer un système composé de plusieurs ouvrages, à la manière des philosophes du XIX^e siècle ! Ce qui m'a conduit à rédiger un livre

d'épistémologie, une philosophie analytique de la connaissance, ainsi qu'un livre sur la philosophie de l'action, dans une perspective très wittgensteinienne. J'ai ainsi découvert certaines structures parallèles entre théorie de la connaissance et théorie de l'action. En ce qui concerne la connaissance, il existe des phrases de base, des systèmes structurés sur des fondations. J'ai établi une distinction semblable entre les actions basiques et les actions non basiques : il existe dans l'action des fondations, des actions par lesquelles on entre en contact avec le monde. Bouger un verre par exemple, qui est une action non basique, met en mouvement le bras de façon basique. Nous avons un répertoire d'actions basiques, comme bouger un doigt, ouvrir les yeux ou la bouche... Il s'agissait d'une sorte de physiologie philosophique.

D. Z. : *Comment en arrivez-vous à réfléchir sur l'art ? S'agissait-il d'ajouter un nouveau volume à votre système, comme par jeu ?*

A. D. : À peu près ! Il fallait un volume sur l'art dans mon système. Je participais à la vie de l'art, je fréquentais beaucoup les galeries, j'avais de nombreux amis artistes et prenais part aux débats dans les ateliers. Je n'avais au départ aucun intérêt philosophique pour l'art, car je ne voyais pas comment y réfléchir philosophiquement. Puis j'ai été frappé par Warhol, chez qui j'ai découvert la possibilité de faire de la philosophie de l'art, à partir d'une grande question, d'une question extraordinaire pour moi, celle de la distinction entre l'art et la réalité lorsque les deux paraissent identiques. Je suis d'abord parti d'une réflexion sur l'histoire de la philosophie de l'art. Car la question de la distinction entre l'art et la réalité se posait à mes yeux en 1964, étant entendu qu'en 1864, une œuvre d'art comme les Boîtes Brillo était impossible. Pourquoi une certaine œuvre était-elle possible à un moment et impossible à un autre ? À travers une telle question, la philosophie de l'histoire entrainait dans l'image. J'ai ensuite écrit cet article pour un colloque, « Le monde de l'art », où je lançais des questions qui m'ont depuis beaucoup préoccupé.

D. Z. : *C'était avant que Georges Dickie ne développe sa « théorie institutionnelle » à travers laquelle l'art est défini par un contexte particulier (galeries, critiques, musées, institutions culturelles) qui attribue ou non par convention la qualité d'œuvre aux objets qui sont soumis à son jugement...*

A. D. : On reconnaît volontiers que cet article a donné naissance à une attitude tout à fait nouvelle qui a reconfiguré l'esthétique avec, après moi, Georges Dickie, qui a trouvé dans « Le monde de l'art » des bases pour fonder sa théorie et, par une autre voie, Nelson Goodman. Le questionnement de fond, celui de la définition de l'art, est devenu de plus en plus central dans la philosophie de l'art anglo-saxonne.

D. Z. : *Cette nouvelle façon d'aborder la réflexion philosophique sur l'art a consisté pour vous à l'envisager dans un double contexte, celui du langage et celui de l'histoire. Cela n'est pas le cas de tous les philosophes analytiques de l'art, qui n'ont pas forcément de vision historique. Quand Nelson Goodman, qui refuse de poser la question « qu'est-ce que l'art ? », demande à la place « quand y-a-t-il art ? », il se réfère non pas tant à un contexte historique qu'à des déterminations logiques suivant lesquelles un objet fonctionne ou non comme œuvre d'art. Êtes-vous d'accord avec lui lorsqu'il considère qu'un tableau de Rembrandt qui remplace un carreau cassé, ne fonctionne plus comme de l'art, et donc n'est plus de l'art ?*

A. D. : Pour moi, ce tableau reste de l'art même s'il ne fonctionne pas comme tel. Je trouve que les idées de « When is art ? » ne mènent nulle part. Elles conduisent à différentes sortes de questionnements, mais il ne me semble pas qu'elles participent à la véritable structure de la question de l'art. Nelson était un penseur extraordinaire que je respecte beaucoup, une personnalité très originale sur qui je n'ai eu aucune influence. Il était assez génial mais quelque peu dogmatique. Un homme très difficile aussi. Quand *La Transfiguration du banal* est paru, Nelson m'a dit : « Arthur, laissez-moi vous dire ce qui ne va pas dans votre livre : à

telle page, vous parlez de moi, et vous vous trompez ! » Il est incontournable sur les problèmes de nominalisme mais, parce que mes structures de pensée sont en général historiques, je crois que mes idées sont plus ancrées dans le monde, plus soucieuses de ce qui se passe ici.

D. Z. : *Vous établissez souvent un parallèle entre le point de départ de votre réflexion, les « Boîtes Brillo » d'Andy Warhol et la question du « Ready made » de Marcel Duchamp. Deux exemples de « transfiguration » du banal. Quelle distinction établissez-vous entre les deux artistes ?*

A. D. : Avec les « Boîtes Brillo », Warhol a recréé des objets banals. Ils sont indiscernables mais, chez lui, une activité de production est en jeu. Ainsi la « Factory » représentait tout un mode de production d'œuvres d'art. Il existe certainement un point où Warhol et Duchamp se croisent, mais avec chacun un esprit très différent. Duchamp a choisi une voie contraire à l'approche de l'art qui privilégiait l'œil, forgeant un art absolument intellectuel. Warhol, de son côté, était à mon avis un artiste plus riche, car il avait une philosophie du monde, politique notamment. Il me semble un peu plus sérieux car il a véritablement identifié l'esprit d'une culture et a essayé d'en élaborer la conscience. Tout ce qu'il touchait révélait un concept. Notamment dans le procès de soustraction qu'il engageait, comme dans *Empire*, ce film génial dans lequel rien ne se passe¹.

D. Z. : *Votre théorie, exposée dans Après la fin de l'art², établit que l'art aurait atteint, après la « Boîte Brillo », un stade « post-historique », autrement dit une certaine histoire de l'art se serait achevée après qu'ait cessé de peser sur les œuvres toute contrainte formelle, celle du modernisme en particulier. Dès lors, l'art peut être n'importe quoi, sa définition et son repérage au milieu de ce qui n'est pas de l'art devenant des enjeux philosophiques centraux des œuvres. L'art et la philosophie de l'art se révèlent alors intrinsèque-*

ment liés. Comment se fait néanmoins le passage théorique de l'art à la philosophie ?

A. D. : À un certain moment, il faut cesser de faire des objets et élaborer de la pensée. Il y a des limites dans l'art. Il est possible de créer des objets en s'interrogeant sur l'identité de l'art, mais il faut recourir au langage pour poursuivre cette interrogation. Disons que les artistes mènent l'enquête jusqu'à un certain point, au-delà duquel l'art ne peut suffire. Ce sont ensuite les ressources de la philosophie qui permettent de conduire les analyses nécessaires. Les questions viennent de l'art, mais les réponses doivent venir de la philosophie qui possède davantage les méthodes appropriées pour mener l'enquête.

D. Z. : *Le propre de l'art, dans sa façon de réfléchir à sa propre définition, n'est-ce pas le recours à l'expérience sensible ? Il pose les questions de façon esthétique, la sensibilité pouvant être entendue ici dans une acception classique comme « analogon rationis », analogue à la raison, et donc potentiellement source de connaissance...*

A. D. : On peut dire cela. Mais il existe indubitablement un moment où l'on quitte l'art pour entrer dans la philosophie, si les préoccupations sont philosophiques. Les films de Warhol, par exemple, soulèvent des questions philosophiques mais, pour pousser la réflexion, inutile de réaliser un autre film, il faut faire de la philosophie.

D. Z. : *Certains artistes ont explicitement convoqué la philosophie dans leurs œuvres. Ainsi l'art conceptuel de Joseph Kosuth, en déniait le rôle du sensible pour intellectualiser radicalement ses formes, semble sauter une étape et se constituer d'emblée comme philosophie. Indépendamment du jugement que l'on peut porter sur cette œuvre, il peut paraître paradoxal que votre travail n'accorde pas plus de place à l'art conceptuel...*

A. D. : Je n'ai pas grand chose à dire sur Kosuth. D'autres artistes m'intéressent davantage, comme ceux qui questionnent l'idée de l'objet, à l'instar de Robert Barry. Ou Douglas Huebler, avec qui on est en présence de l'art sans le savoir, car il crée sans changer le monde, sans déplacer

1. Film 16 mm, nb, 1964. Le film consiste en huit heures de plan fixe sur l'Empire State Building.

2. A. DANTO, *Après la fin de l'art*, Cl. Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 1996.

quoi que ce soit. J'ai trouvé monumentale cette idée de réaliser une œuvre d'art sans toucher le monde. Kosuth, de son côté, retranscrit des passages de Wittgenstein. Mais si ces textes sont d'un grand intérêt philosophique, les tableaux de Kosuth qui les utilisent ne sont pas intéressants pour autant. L'art conceptuel a été un petit mouvement à la fin des années soixante qui a tenté de développer une certaine esthétique. Vers 1971, c'en était fini. La philosophie de l'art, quant à elle, n'est pas un mouvement, mais une réflexion sur tout le processus. Je sais que Rosalind Krauss a considéré que, lorsque je parlais d'art devenant philosophie (« *art turning into philosophy* »), je pensais à l'art conceptuel, ce qui n'était pas du tout le cas. À cet égard, l'art conceptuel n'était pas plus intéressant qu'un autre mouvement artistique. Kosuth joue avec les idées de la philosophie mais ce qu'il produit n'est pas de la philosophie. Il est à mes yeux un artiste beaucoup plus traditionnel qu'on ne le pense : il produit des tableaux. Par ailleurs, les questions philosophiques aujourd'hui doivent embrasser tout l'art, y compris Rembrandt et Michel-Ange, et pas seulement l'art conceptuel.

D. Z. : *Dans un autre registre, Bruce Nauman joue également avec les jeux de langage de Wittgenstein. A Rose Has No Teeth. (Lead Tree Plaque) (« Une rose n'a pas de dent, plaque de plomb pour arbre », 1966) est un projet de Nauman qui consistait en une plaque de plomb sur laquelle était inscrite cette phrase de Wittgenstein censée donner un exemple d'absurdité. La plaque devait être fixée sur un arbre qui, en grandissant, allait la détruire, montrant ainsi que la nature avait justement assez de dents pour avaler la plaque. En inscrivant cette plaque et donc cette phrase dans ce contexte, il lui fixait de nouvelles conditions de validité et lui conférait du sens en contredisant la démonstration de Wittgenstein. N'est-ce pas là un exemple de la spécificité de l'art qui peut inversement dépasser la philosophie en soumettant ses affirmations à de nouvelles conditions d'expérimentation, telles que l'usure physique, la réalité sensible...*

A. D. : Je pense que certaines questions intéressantes constituent l'arrière-fond de cette œuvre, mais qu'elle n'est aucunement une contribution à leur solution. Cette chose, cette œuvre d'art qui avale le langage avec le temps n'est pas une contribution philosophique au problème du langage. « Une rose n'a pas de dent », même inscrit sur une plaque de plomb, clouée à un arbre et dans le cours du temps... Je ne vois pas grand chose d'intéressant dans cela. Vous pourriez inscrire sur une plaque « l'arbre va m'avalier », et cela deviendra également vrai dans le cours du temps... Mais quel genre de contribution est-ce là ? C'est une performance en un sens. Vous pouvez vous asseoir et observer la plaque être progressivement avalée par l'arbre. C'est un drame théâtral, un drame très lent qui exige beaucoup de temps pour son déroulement. Mais ce n'est pas un morceau de philosophie, c'est une pièce de théâtre linguistique, si vous voulez.

D. Z. : *Dans un article sur Nauman paru dans The Nation et reproduit dans La Madone du futur, vous racontez avoir fui une exposition qui était consacrée à cet artiste en 1995...*

A. D. : Oui, l'exposition était trop bruyante, elle produisait une véritable cacophonie. On ressentait une vive hostilité dès l'entrée de l'exposition. Ce résultat agressif ne relevait pas tant de Nauman que du choix du commissaire de l'exposition, qui était problématique : il avait assemblé des œuvres très bruyantes, comme *Clown Torture*. J'ai alors pensé : « vous faites beaucoup de bruit, mais que voulez-vous de moi ? Qui vous donne le droit de victimiser ainsi vos spectateurs ? C'est immoral ! » J'en ai eu assez. J'ai alors décidé que je devais me protéger et m'enfuir. Telle a été ma réaction.

D. Z. : *Cela montre qu'en approchant l'art, dès lors qu'une expérience est engagée, on ne peut qu'intégrer la sensibilité, l'affect, l'éthique et la morale. N'est-ce pas montrer que la réflexion sur l'art ne peut consister seulement dans la réflexion logique sur le langage de l'art ?*

A. D. : Oui, c'est exactement comme dans une performance, les réactions sont assez fortes. Mais il faut savoir, dans cette exposition précisément, si la performance est de Nauman ou du commissaire qui a assemblé tout ce bruit pour produire une situation impossible. Car je ne crois pas que l'objet de ces œuvres était de chasser ceux qui étaient venus en faire l'expérience. Je pense plutôt que ce résultat était le fait du commissaire. Dans cette exposition, Nauman transgressait les limites. Il a fait en sorte que son œuvre « avale » le spectateur. Or, il n'en avait pas le droit.

D. Z. : *La violence et le dégoût font cependant partie intégrante des ressorts de l'art moderne et contemporain. Il n'est plus question, depuis Picasso au moins, de rechercher purement le plaisir de la contemplation et la beauté...*

A. D. : Cette ligne de pensée est intéressante à suivre. Il existe sans doute à présent un certain danger à l'intérieur du musée. Quelque chose peut vous tomber sur la tête ! Je suis d'accord. Mais je ne sais pas si cette question qui élargit les limites de l'expérience appartient à l'art même. L'espace entre l'art et la vie se fait souvent de plus en plus étroit. Or, je pense qu'il importe de toujours savoir dans quelle sorte de situation on entre. Si c'est une situation dangereuse, il faut le savoir. Il faut par exemple une petite affiche qui prévienne « vous entrez dans cette galerie à vos risques et périls ». J'ai vu à Paris les dessins de Reiser. À l'entrée de l'exposition, un panneau précisait que certains dessins pouvaient heurter la sensibilité d'un certain public...

D. Z. : *Il importerait donc de délimiter précisément les bornes de l'expérience esthétique, d'en désigner rigoureusement le cadre. Est-ce à dire que l'expérience que l'on peut faire d'une œuvre n'appartient pas à l'art tant qu'elle n'est pas éti-quetée comme telle ?*

A. D. : Oui, nous pourrions dire quelque chose comme ça.

D. Z. : *Dans les années soixante et soixante-dix, l'effacement revendiqué par de nombreux artistes de la frontière entre l'art et la vie, sous l'action*

notamment du mouvement Fluxus, de Joseph Beuys, d'Allan Kaprow ou de Robert Filliou, et dont de nombreuses problématiques esthétiques contemporaines sont les héritières, comportait une dimension utopique, celle de changer la vie. Le travail de redéfinition des limites n'a-t-il pas pour conséquence mécanique la réduction de cette dimension ?

A. D. : Mon projet est de dire qu'il demeure forcément une différence et de me demander : quelle est cette différence ? C'est ce que j'ai fait, et ce en quoi je diffère des membres de Fluxus qui étaient intéressés par l'abolition de la différence entre l'art et la vie. Vous pouvez regarder ceci comme de l'art, ou comme la vie, mais il reste une différence, et quelle est-elle ? Je suppose que vous pourriez dire que l'idée d'utopie, qui a une signification en art, est presque équivalente à l'utopie en dehors de l'art. Quand vous comparez les deux, vous obtenez une certaine instabilité. En 1964, quand je commençais à me préoccuper de ces questions, que Warhol avait créé quelque chose qui était similaire à autre chose que l'on trouve dans la vie, l'on ne pouvait que se demander : pourquoi ceci était de l'art, et pourquoi cela n'en était-il pas ? Telle était la question philosophique qui demeurait pour peu que l'on y regardât de près. La distinction ne pouvait pas être éludée. Il était impossible de passer outre.

D. Z. : *Lorsque vous parlez de la « fin de l'art », vous faites écho à Hegel, dans des conditions historiques différentes – il conçoit cette idée à Berlin en 1828. Comment cette analyse s'ancre-t-elle dans notre temps ?*

A. D. : Ma réflexion ne s'inspire pas de Hegel. Tout d'abord, mon constat est d'ordre existentiel, il provient de l'expérience, à partir de laquelle j'ai entamé une construction théorique. Elle ne procédait donc pas d'une lecture, mais avant tout de ce que j'avais rencontré dans le monde de l'art. Hegel n'a pas vécu la même expérience, ma situation était tout à fait différente. Il a été un des rares penseurs à expérimenter réellement l'art de façon directe, concrète et solitaire. Mais je ne pense pas qu'il ait conclu à « la fin de l'art » à partir de ce qu'il observait autour de lui. Un art très vibrant

pouvait être produit au temps de Hegel. Soit, mais nous n'en avons plus besoin pensait Hegel, nous avons besoin de la philosophie.

D. Z. : *Comment envisagez-vous la coïncidence thématique entre votre idée de « fin de l'art », et une théorie comme celle de Fukuyama sur « la fin de l'histoire » ?*

A. D. : Il est intéressant de noter que de nombreux auteurs ont théorisé simultanément cette idée de fin, à propos de différents objets d'étude. Cela ne peut constituer un simple accident. Mais j'avoue ne pas y avoir suffisamment réfléchi. En ce qui me concerne, je me rappelle simplement être allé à l'une des biennales du Whitney Museum à New York, et me dire devant les œuvres exposées : « ce n'est pas la direction que les choses étaient censées prendre ». On avait jusque-là le sentiment qu'à chaque saison ce qui se produisait suivait naturellement ce qui l'avait précédé, au point d'être en mesure de prévoir ce qui allait arriver la saison suivante : dans les galeries, les pages de l'histoire se tournaient d'elles-mêmes. Il est arrivé un moment où cette logique ne fonctionnait plus. J'ai réalisé que rien n'était plus supposé arriver, qu'il était désormais possible de voir exactement ce qui s'était produit la saison précédente, ou quelque chose de totalement différent.

D. Z. : *Une autre distinction à bien explorer concerne la différence entre philosophie et critique d'art. Contrairement à beaucoup de théoriciens, vous allez très concrètement à la rencontre des œuvres. L'exemple du rejet de l'exposition de Bruce Nauman est un exemple parmi d'autres dans La Madone du futur, où vous n'êtes plus seulement le philosophe analytique, mais aussi un spectateur, un homme qui juge avec ses sentiments et même ses pieds. N'est-il pas intéressant de réfléchir à cette nuance, non seulement pour comprendre ce qu'est l'art mais pour saisir ce qu'est le sujet pensant et expérimentant l'art. À ce titre, on semble parfois retrouver en vous le sujet kantien, tentant d'universaliser un jugement qui mêle sensations et rationalisations, alors que votre philosophie est éloignée de cette tradition.*

A. D. : Intéressant en effet, vous avez raison. Me voici, arrivé à un certain âge, professeur qui se rend dans les galeries, prenant un certain nombre de risques, mettant en garde mes lecteurs face à un art qui ne connaît pas de limites, qui ne respecte pas la distance avec le spectateur, qui veut conquérir son espace. Je me suis présenté devant les œuvres et, entre elles et moi, un combat s'est engagé, plutôt qu'un dialogue. Cela renvoie à un changement dans l'expérience de l'art aujourd'hui. La philosophie de l'art est souvent très sèche, et ses questions toujours très générales. Je trouve pour ma part dans les galeries des éléments que je peux porter dans la philosophie, en tant qu'exemple, illustration ou problèmes que je ne trouverais pas en réfléchissant seulement à l'idée d'art. Il y eut par exemple cette exposition à Paris, « Les magiciens de la terre » sur les sorciers et chamans. J'y ai fait l'expérience de choses qui ne sont pas originellement destinées à être de l'art. Une règle aurait-elle été violée dans cette exposition ? Est-ce de l'art ou non, et sinon, où est la limite ? Il faut transporter ces questions dans la philosophie.

D. Z. : *N'avez-vous jamais pensé à théoriser votre position de critique ?*

A. D. : Non. D'ailleurs, je n'ai encore rien dit de très intéressant sur ce sujet-là. Un jour peut-être écrirai-je mes aventures comme critique ! Pour l'instant, j'essaie surtout d'entrer dans ces espaces avec l'esprit ouvert.

Arthur DANTO et David ZERBIB