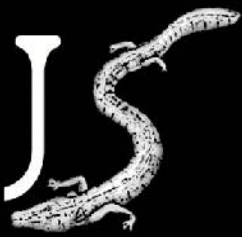


# PROTEUS

Cahiers des théories de l'art



## LA PLACE DE L'ESTHÉTIQUE EN PHILOSOPHIE DE L'ART



**NUMÉRO QUATRE  
OCTOBRE 2012**

[WWW.REVUE-PROTEUS.COM](http://WWW.REVUE-PROTEUS.COM)

## Édito

On le sait, les écrits de Platon abordaient séparément les questions relatives au beau et à l'art, séparément aussi celles relatives à l'art et aux sensations. Mis à part quelques textes précurseurs, il a fallu attendre le xvii<sup>e</sup> siècle pour que se théorise plus précisément les liens unissant l'art aux sensations et que le goût intéresse les philosophes de l'art. Les règles de la bonne œuvre se voient évacuées au profit d'une appréciation subjective du spectateur. L'art est dès lors affaire d'esthétique.

Quelque trois siècles ont suffi pour que se multiplient les opposants aux approches esthétiques de l'art ; ce présent numéro de la revue Proteus peut à ce sujet être lu comme un commentaire du texte de Timothy Binkley intitulé « “Pièces” contre l'esthétique ». Ce texte défend l'idée que l'apparence sensible de certaines pièces d'art n'est clairement plus gage de leurs appréciations et que l'esthétique n'a donc plus de pertinence pour penser l'art. Cette hypothèse, pour être consolidée, doit encore considérer le sujet percevant en plus du monde sensible lui-même : ce n'est en effet pas le monde sensible qui sent, et l'esthétique est affaire du sujet sentant. Ce sujet sentant est toutefois le même qui trouve souvent qu'il faille connaître un artiste pour aimer ses œuvres, le même qui dit parfois ne rien « comprendre » à l'art contemporain. Entre sensations et connaissances, entre appréciation et compréhension, c'est la place de l'esthétique en philosophie de l'art qu'il s'agit ici d'interroger. L'appréciation artistique passe-t-elle par l'émotion et l'expérience esthétique ? On le voit avec les articles du dossier : si l'esthétique veut conserver une place, elle n'a pas forcément à se renouveler comme a dû le faire la peinture avec l'arrivée de la photographie. L'esthétique doit au contraire raviver son ancrage au social, au biologique et au psychologique, doit rappeler son importance au sein d'un sujet vivant et social avant qu'il soit un sujet spectateur.

Les enjeux de ces questions sont importants et vont au-delà de l'intérêt épistémologique pour le chercheur : il s'y trouve un réel intérêt pratique concernant la médiation de l'art. Doit-on communiquer uniquement sur l'artiste, sa démarche, son ancrage dans l'histoire aussi bien de l'art, que des idées, ou doit-on également – voire uniquement ? – communiquer sur l'attention du spectateur sur soi-même en tant que sujet percevant et sentant ?

Il nous semble que ces questions sont cruciales pour qui pense l'art et pour qui pense que l'art a un rôle dans la société. L'important n'est peut-être pas tant de s'accorder que de prendre position afin d'être en mesure d'étudier l'art à travers le crible qui nous semble le plus pertinent. En adoptant des angles variés et complémentaires, des points de vue nuancés ou forts, les textes de ce numéro permettent d'éclairer la place de l'esthétique en philosophie de l'art.

Bruno TRENTINI

## Sommaire

### La place de l'esthétique en philosophie de l'art

|   |    |
|---|----|
| Percept VS concept – une approche cognitive de l'art et de l'esthétique<br>Edmond COUCHOT (UNIVERSITÉ PARIS 8, INREV).....              | 4  |
| Des réflexions sur l'esthétique à la proposition d'une aisthesis réfléchie<br>Marianne MASSIN (UNIVERSITÉ LILLE 3, UMR STL).....        | 13 |
| Corps à corps œuvre-public : approche esthétique d'une installation<br>Françoise LEJEUNE (UNIVERSITÉ DE LORRAINE, CREM).....            | 19 |
| Introduction à l'esthétique darwinienne<br>Laurent JULIER (UNIVERSITÉ DE LORRAINE, IECA ; IRCAV).....                                   | 29 |
| L'esthétique, entre métaphysique et ontologie<br>Jacques MORIZOT (UNIVERSITÉ AIX-MARSEILLE, UMR CEPERC) .....                           | 39 |
| Esthétique et effectivité de la pensée : à propos du spectateur d'art chez Rancière<br>Nicolás ALVARADO (UNIVERSITÉ PARIS 8, LLCP)..... | 49 |

### Étude monographique

|  |    |
|--|----|
| L'image déraisonnable dans les films de Michael Haneke<br>Ralitza BONÉVA (UNIVERSITÉ BORDEAUX 3, EA MICA)..... | 58 |
|--|----|

## PERCEPT VS CONCEPT

UNE APPROCHE COGNITIVE DE L'ART ET DE L'ESTHÉTIQUE

Avant même que la notion d'art ait existé, les premières occurrences symboliques relevées sur les parois des grottes ornées ou sur certains artefacts minéraux donnaient à voir deux types de signes, les uns orientés vers une représentation explicite des formes animales, les autres vers une abstraction géométrique ou schématique que l'on a supposée proche d'un langage codé élémentaire. Le réalisme, la variété, la richesse des formes et des textures des premières, cherchaient à toucher directement la sensibilité de ceux à qui elles s'adressaient et à les émouvoir, tandis que les secondes, plus sobres dans leur rendu et peu réalistes, tentaient de transmettre une signification déchiffrable sans ambiguïté, proche de l'écriture et de la pensée conceptuelle. Les figures animales n'étaient toutefois pas sans signification symbolique et les figures abstraites sans un effet attractif sur la perception visuelle.

On retrouve cette opposition entre le percept et le concept dans l'histoire de la figuration en Grèce antique où le réalisme des figures l'a emporté peu à peu sur la schématisation et la géométrisation des formes humaines, réservant celles-ci à la simple décoration. On sait aussi que Platon préférait les formes géométriques et les couleurs simples, suspectant la peinture de tromper les sens et de ne point conduire l'esprit vers la pure Beauté. Idée reprise par Plotin pour qui la nature première du Beau était l'absence de formes perceptibles — la vision du Beau n'étant pas celle du sensible mais de l'Intelligible<sup>1</sup> —, et qui imprégna fortement l'art médiéval. Mais, bien que cette idée s'exprimât par des styles différents dans la morphogenèse des artefacts — le cistercien, art minimaliste avant la lettre, défendu par Bernard de Clairvaux qui prônait la simplicité et la pauvreté des formes *versus* le gothique défendu par l'abbé Suger qui prescrivait au contraire la profusion, le

luxu des matériaux, l'ornementation et la couleur —, la fonction des arts (*artes*) restait la même : il s'agissait, selon la formule même de saint Paul, de conduire par le visible à l'invisible (*per visibilia ad invisibilia*<sup>2</sup>).

Sous la Renaissance, l'art perdit cette fonction anagogique sacrée mais la nouvelle perception-conception de l'espace et du temps caractéristique du système perspectiviste proposa une autre voie pour faire coexister le sensible et l'intelligible sans que l'un l'emportât sur l'autre. La perspective fut à la fois une construction fondée sur la géométrie (la construction du carré de base) et une construction fondée sur la projection optique de la réalité sur un plan d'inscription (l'intersecteur). Elle fit redescendre sur terre les *invisibilia* auxquels on accéda désormais à travers les nouveaux *visibilia* que donnaient à voir les perspectographes. Mais à l'intérieur du système perspectiviste existaient aussi des différences de style importantes reposant sur le bipôle sensible/intelligible, à l'instar du conflit à propos de la beauté entre la peinture néo-platonicienne de Florence et la peinture d'inspiration plutôt aristotélicienne de Venise, ou d'un point de vue théorique, à l'instar de la Querelle du coloris au XVII<sup>e</sup> siècle qui confrontait les défenseurs du coloris aux défenseurs du dessin, et qui se prolongea plus tard encore avec le conflit du romantisme qui mettait l'accent sur l'exubérance des formes et des couleurs et du néo-classicisme qui insistait sur la pureté et la rationalité du dessin.

On repère tout au long de l'histoire ce balancement bipolaire entre le percept et le concept, le sensible et l'intelligible, ou encore entre l'émotion et la raison, qui semble marquer indéfectiblement les pratiques et les théories de l'art. On le retrouve dans la critique de l'impressionnisme accusé d'art rétinien, tandis qu'une large partie des arts plastiques au début du XX<sup>e</sup> siècle s'inspire des concepts

1. Voir sur la question des rapports entre Plotin et Platon, Pierre HADOT, *Plotin, Traité 38*, Éd. du Cerf, 1988.

2. SAINT PAUL, Épître aux Colossiens, III, 2.

issus de la science (les géométries non euclidiennes, l'hyperespace) qui donnent lieu à des interprétations parfois assez fantasmées comme celles de la quatrième dimension qui fascina tant Duchamp ou de la Relativité. Le constructivisme, entre autres mouvements, exemplifie bien cette volonté de recréer le monde selon des principes scientifiques et mathématiques dépouillés de tout sentiment, mais les œuvres constructivistes n'en restent pas moins des artefacts s'adressant aux sens. Mais c'est Duchamp qui exprima la position la plus radicale en niant l'intérêt du *faire* artistique lui-même, la réalisation matérielle et l'objet étant pour lui négligeable au regard du concept qui, seul, devait inspirer et guider la création. Avec Duchamp, l'équilibre qui était devenu de plus en plus instable entre le sensible et l'intelligible se rompit franchement : le concept devait désormais l'emporter sur le percept, sur l'émotion, sur le sentiment.

Vaste programme dont la réalisation se fit par étapes hésitantes, entrecoupée d'aller-retour « réactionnaires », comme le veut toute révolution. Duchamp lui-même en revint à des modes d'expression moins draconiens. Tout au long du siècle s'enchaînèrent ainsi des balancements alternés entre les deux pôles : l'abstraction lyrique insista sur la gestualité et l'émotion au détriment non seulement de tout concept mais aussi de toute pensée discursive, de toute programmation rationnelle de l'acte pictural, le *pop art* et différentes formes d'art comme le *land art* ou l'*arte povera*, tentèrent un rééquilibrage en renouvelant à la fois les matériaux et les références conceptuelles, pendant que l'art conceptuel proprement dit revenait aux positions inaugurées par Duchamp au début du siècle en transformant ce qui avait été un jeu provocateur en un mouvement artistique très élaboré au plan théorique et pugnace. Composé de multiples tendances assez hétérogènes — de Henry Flynt, créateur du terme (*conceptual art*) dès 1961, à Joseph Kosuth en passant par Lawrence Weiner —, l'art conceptuel voulait réagir contre les excès du formalisme et de l'ornementalisme dont il accusait les autres expressions artistiques et contre l'hégémonie de la perception et la fonction des formes dans l'art. Une prise de position très ancienne, qui remonte, on l'a vu, à Platon et à Plotin : le Beau est sans forme. La fonction de l'art consistait à se débar-

rasser des « scories de la perception », comme le déclarait Kosuth, à créer et à transmettre des concepts et non des sensations, les idées et le langage constituant l'essence d'un art dont les objets et les matériaux disparaissent au profit d'un questionnement sur l'art.

### Un art du processus

Cependant, si le matériau, ses formes et ses effets sur la sensibilité du regardeur devenaient ou semblaient devenir négligeables, les processus de la création devaient être au contraire analysés et révélés. Le *process* devenait plus important que le produit. D'où, l'autre aspect de ce changement de paradigme : la participation du spectateur à l'élaboration de l'œuvre. C'était désormais dans cette participation que devait se loger le plaisir du spectateur et non plus dans la contemplation des artefacts produits. Une position diamétralement opposée aux principes de l'esthétique kantienne pour laquelle la création artistique étant d'essence démiurgique, l'accès à sa connaissance serait impossible. Se limitant à traduire ce qu'il ressent intérieurement, l'artiste lui-même serait impuissant à comprendre les mécanismes de son génie. Cette dimension processuelle ne fut pas propre à l'art conceptuel, elle caractérisa une très grande partie de l'art contemporain à partir des années 1960-1970. Le but de l'art n'était plus de produire des artefacts matériels dotés de propriétés internes spécifiques, mais de dévoiler des attitudes, des comportements, des mécanismes historiques et structurels participant à la création d'une œuvre, ou encore des compétences créatrices propres aux spectateurs. Certaines tendances de l'art conceptuel radicalisèrent leur conception de l'art jusqu'à vouloir l'amputer de tout aspect sensible et le réduire à une simple intention. D'autres tendances respectèrent un certain équilibre entre percept et concept.

En insistant sur le processus, l'art de ces années-là a réinventé à son insu, à la suite de Klee et de Duchamp, la notion de forme (*gestalt*) en l'étendant à la notion de forme en formation (*Gestaltung*). Car les processus sont aussi des formes : des unités perceptives cohérentes et persistantes, des figures se détachant sur un fond brouillé et inscrites dans une durée. Ces formes prennent corps dans des actes, des traces maté-

rielles, et sont saisissables par les sens. Harald Szeemann en fit la démonstration brillante mais contestée à la Kunsthalle de Bern, en 1969, avec son exposition *Quand les attitudes deviennent formes*. Une fois encore, les intuitions des artistes ont rejoint les préoccupations de la science et en l'occurrence celles des sciences cognitives. Une nouvelle morphologie, en effet, est apparue au cours des années soixante impliquant les neurosciences et les mathématiques qui concevait la forme comme une propriété émergente des mouvements de la matière et non plus comme une addition de ses sous-parties. Introduisant le temps comme un paramètre de la forme, la méthode est issue des recherches centrées sur l'auto-organisation et la théorie des systèmes dynamiques non linéaires. Le concept *génétique* de forme en tant qu'auto-organisation émergente a remplacé le concept structural de forme. Les arts conceptuels et les arts de la participation exemplifient ce nouveau paradigme.

### Conduites esthétiques et attention morphotropique

L'article de Timothy Binkley intitulé « "Pièce" : contre l'esthétique<sup>1</sup> », publié en 1977, soit près de 16 ans après la naissance officielle du *conceptual art*, revient au débat qui occupa artistes, critiques et théoriciens au cours de ces années-là, dans le souci, semble-t-il, de fournir les ultimes arguments en faveur d'un art qui se tiendrait hors du sensible, établirait définitivement l'hégémonie du concept sur le percept, et resterait inaccessible au jugement de l'Esthétique. Mon approche se voulant naturaliste et devant emprunter aux nouvelles connaissances issues des sciences cognitives, je précise qu'il n'existe pas actuellement de théorie unifiée de l'art et de l'esthétique propre à ces sciences. Les positions des chercheurs dans ce domaine sont parfois contradictoires. Je ne reprendrai pas point par point les prises de position et les démonstrations de Binkley, je traiterai principalement des questions de la forme et du plaisir, questions qui structurent néanmoins toute

sa théorie. Même en focalisant sur ces points essentiels, les questions soulevées restent très nombreuses et il faudrait pour commencer à y répondre sérieusement plus d'un livre<sup>2</sup>.

En préalable, je rappellerai un acquis fondamental que l'on doit aux sciences de la cognition : l'abandon de l'idée que le plaisir esthétique serait un produit de la culture humaine libre de tout enracinement biologique. Les neurosciences ont montré, en effet, que le cerveau humain est doté d'une activité autonome permanente qu'on appelle l'*attention cognitive*, un besoin d'informations qui nous donne la capacité de nous situer dans le monde et dans le temps et d'y agir. Elle est « l'expression, dit Alain Berthoz, d'une intention ancrée dans l'action<sup>3</sup> ». Cette attention a été sélectionnée par l'évolution et elle joue un rôle vital dans notre désir de persévérer dans notre être. C'est à elle que nous devons la capacité d'entretenir et de multiplier les occasions d'explorer le monde, de l'interroger, d'anticiper, de prévoir, de s'inscrire dans la temporalité, de poser des hypothèses. En outre, le système attentionnel est relié aux aires temporelles qui sont impliquées dans la consolidation de la mémoire et au système limbique, centre du plaisir, dont une partie, le gyrus cingulaire, joue un rôle dans les motivations de l'individu.

Un aspect de l'attention cognitive est celui que nous portons à cette classe d'objets que nous estimons beaux : l'*attention esthétique*. Elle est le propre de conduites spécifiques attentives à l'immense diversité des formes qui se déploient autour de nous : les *conduites esthétiques*<sup>4</sup>. Comme l'attention cognitive, l'attention esthétique a été sélectionnée par l'évolution, mais ses cibles sont essentiellement des *formes* diversement agencées, fixes ou en mouvement, propres à certains objets naturels ou artificiels, ou à des êtres vivants. L'attention esthétique est *morphotropique*. Elle se fixe sur des *gestalts* et non sur des concepts. Pour chaque individu, reconnaître

1. Timothy BINKLEY, « "Pièce" contre l'esthétique », *Esthétique et poétique*, textes réunis par Gérard Genette, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

2. Je renvoie les lecteurs intéressés par le sujet à mon livre *La Nature de l'Art. Ce que les sciences cognitives nous révèlent du plaisir esthétique*, Paris, Hermann, 2012.

3. Alain BERTHOZ, *La Simplicité*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 55.

4. Voir Jean-Marie SCHAEFFER, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

ces formes, les intégrer dans son action, son histoire, leur donner un sens, est un enjeu de première nécessité<sup>1</sup>. En principe, l'attention esthétique peut se fixer sur n'importe quelle forme et donner lieu à une expérience esthétique positive ou négative entraînant plaisir ou déplaisir. Elle est le fait de l'observateur, de son histoire individuelle et de sa culture et non de l'objet lui-même. La même cible ne sollicite pas la même attention chez des sujets différents ou chez le même sujet à des moments différents. Toutefois, certaines formes peuvent déclencher un processus attentionnel génétiquement programmé. La symétrie, par exemple, est l'une de ces formes. Le goût pour la symétrie trouverait son origine dans la nécessité de reconnaître la plupart des êtres vivants grâce à leur organisation symétrique et de réagir très rapidement à la présence de ces êtres. On retrouve la trace de cette fonction dans la réaction de satisfaction des bébés à la symétrie des traits du visage humain.

Les conduites esthétiques sont intentionnelles. Elles sont délibérées, dirigées par un dessein défini et affirmé, mais aussi intentionnelles dans le sens où elles sont dirigées vers un objet à *propos* duquel elles se manifestent et auquel elles donnent un sens à travers des représentations mentales (croyances vraies ou fausses, désirs, visions du monde réelles ou imaginaires).

L'attention esthétique provoque chez celui qui l'exerce, quand elle sélectionne son objet, un état affectif caractéristique allant d'une simple satisfaction à un plaisir plus ou moins intense, parfois bouleversant. Ce plaisir n'est corrélé à aucun circuit neuronal spécifique qui aurait été sélectionné au cours de l'évolution pour avoir cette fonction. C'est une gratification que s'attribue le cerveau. Notons aussi que la même cible peut provoquer chez quelqu'un d'autre un état affectif inverse de déplaisir, de dégoût ou de rejet. Tout dépend de l'histoire individuelle du sujet, de sa culture et de sa subjectivité.

### L'expérience esthétique

Cependant, la quête du plaisir causé par la satisfaction de l'attention esthétique ne suffit pas à

caractériser une conduite esthétique. Pour qu'une conduite esthétique soit vécue comme telle, « il faut, selon Jean-Marie Schaeffer, que sa finalité réside dans le caractère satisfaisant de cette activité elle-même. Autrement dit, l'attention cognitive doit être entreprise et valorisée pour la satisfaction induite par sa propre mise en œuvre. Dans la relation esthétique, l'attention et la réaction appréciative forment donc une boucle interactive. L'enjeu immédiat de l'attention esthétique réside ainsi dans sa propre reconduction<sup>2</sup> ». L'attention esthétique se nourrit d'elle-même, elle est « auto-téléologique ». Si l'on compare l'attention cognitive à l'attention esthétique, on dira que de la première dépend notre désir de persévérer dans notre être et que de la seconde dépend le désir jamais apaisé de jouir des formes qui nous plaisent.

À ce plaisir sont associées des émotions diverses (joie, tristesse, bonheur, excitation, ravissement...); « le plaisir, dit Antonio Damasio, est une qualité constitutive de certaines émotions ainsi qu'un déclencheur de certaines d'entre elles<sup>3</sup> ». Il apparaît même, paradoxalement, lorsque certaines œuvres d'art, récits, films, représentent des scènes effrayantes ou horribles. Dans ce cas, les émotions négatives subissent un traitement cognitif qui détourne leurs effets de déplaisir vers des effets de plaisir. Mais les effets du plaisir esthétique ne s'arrêtent pas à ce niveau. Ils provoquent une activité cognitive supérieure résultant du traitement de l'émotion par le cortex : un *sentiment* esthétique, à savoir une représentation mentale, fortement subjective, conduisant éventuellement à des croyances, des pensées explicites et au plus haut niveau : des jugements, des concepts. Ce processus constitue la spécificité de l'*expérience esthétique*. Mais s'il existe dans le cerveau de l'homme un centre du plaisir, il n'existe pas de centre du plaisir esthétique. Comme l'a montré Damasio, l'émotion, loin de s'opposer à la raison, est au contraire indispensable à son élaboration. Aucune décision, aucun choix ne peuvent être pris, et donc aucun jugement être émis, qui ne

1. Voir *La Nature de l'Art*, op. cit., p. 37-44.

2. Jean-Marie SCHAEFFER, « Comment naturaliser l'esthétique et pourquoi ? », *Grand dictionnaire de la philosophie*, Larousse, 2003.

3. Antonio DAMASIO, *Le sentiment même de soi. Corps, émotion, conscience*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 83 ; voir également *L'erreur de Descartes*, Paris, O. Jacob, 1996.

s'appuie sur un affect fonctionnant comme sélecteur — acceptation, indifférence ou rejet.

L'attention esthétique se traduit par deux types de conduites opposées mais complémentaires. Les unes sont essentiellement sensibles et discriminatoires : elles apprécient et elles jugent. Les autres sont opératoires : elles visent à s'extérioriser au moyen d'artefacts ou de comportements afin d'appeler l'attention d'autrui et de provoquer chez lui plaisir, émotion et sentiment esthétiques. Ce sont ces artefacts qui se porteront éventuellement candidats au statut d'« œuvres d'art » que leur accordera — éventuellement aussi — la sphère de l'Art<sup>1</sup>. Malgré leur différence fonctionnelle, ces deux types de conduite présentent des caractères communs qui sont à la base de la dimension relationnelle entre les auteurs des œuvres, les œuvres elles-mêmes et leurs destinataires, au cours de l'expérience esthétique.

Produits de la phylogenèse humaine, ces conduites ne peuvent avoir de fonctions, car l'évolution n'a pas de fonctions. Elle n'obéit pas à un programme prédéfini, elle n'a que des effets. C'est la culture épigénétique (magique, religieuse, politique, ludique, sexuelle ou économique) et en Occident la sphère de l'Art qui attribuent des fonctions précises à ces conduites afin de les faire entrer dans un système symbolique cohérent et contrôlé<sup>2</sup>.

### Information versus plaisir ?

Revenons maintenant à Binkley. Ce que Binkley tente de prouver, c'est qu'il existe un art purement intelligible qui 1) ne produit pas d'« objets perceptifs », c'est-à-dire de formes sensibles — ces formes qui sont pour l'Esthétique le biais grâce auquel le contact entre l'œuvre et le regardeur, s'il s'agit de peinture, est direct — et donc ne sollicite pas la perception, et qui 2) vise non pas à produire du plaisir mais à transmettre des informations. Il illustre son propos concernant les objets

perceptifs en invoquant une œuvre intitulée *Dessin de De Kooning effacé*, un dessin exécuté par le peintre De Kooning mais que Rauschenberg a effacé soigneusement et dont il ne reste pratiquement rien d'« esthétique », à part peut-être quelque traces infimes sur le papier résultant des efforts que Rauschenberg aurait consacrés au gommage<sup>3</sup>. Bien que le projet s'ancre dans une idée — qui pourrait être l'idée d'appropriation par la signature —, l'œuvre, ou la « pièce », est le produit d'un processus technique très matériel, un gommage engageant la main et le corps autant que l'acte pictural. Rauschenberg a transformé un dessin, à savoir un ensemble de formes perceptibles, en une feuille blanche — dont le caractère artistique est authentifié par le cartouche situé sous le dessin et portant le titre et le nom de Rauschenberg —, et que Binkley reconnaît comme une œuvre véritable, à savoir comme une « pièce » d'art, exposable, achetable et vendable, qui n'a plus besoin d'être un objet esthétique pour être de l'art. Or, cette feuille blanche, loin de ne rien apprendre au regardeur sur les qualités esthétiques de l'œuvre, reste toujours à ses yeux une forme, minimale il est vrai, mais une forme réelle : en l'occurrence une succession d'opérations physiques qui renvoient le regardeur non pas à un concept mais à un processus sensorimoteur non linguistique qu'il doit simuler *mentalement*, revivre cognitivement pour en extraire du sens.

Binkley poursuit sa démonstration en s'appuyant sur une pièce de Duchamp, une reproduction bon marché de *La Joconde* au bas de laquelle sont inscrites quatre lettres, qui « prononcées comme des initiales en français, donnent une blague très risquée<sup>4</sup> » : L.H.O.O.Q. Selon Binkley, il suffirait de décrire cette pièce pour en donner une « connaissance » complète sans que l'on ait besoin d'une expérience spécifique d'ordre sensible. Alors que pour « connaître » *La Joconde* originale il faut aller la voir (elle fait partie des œuvres artistiques fondées sur l'apparence visuelle), la pièce de Duchamp peut être connue par une simple description qui vous apprendra tout sur la pièce (dont vous êtes censé connaître

1. La sphère de l'Art est une structure hétérogène réunissant les artistes labellisés vivants et morts, les institutions dédiées à l'art, les discours descriptifs et normatifs (histoire, philosophie, critique), et les réseaux communicationnels et marchands.

2. Voir sur cette question, *La Nature de l'Art*, op. cit., section *La sphère de l'Art, un système autonome*.

3. Le dessin avait été exécuté au crayon gras et s'inscrivait très profondément dans le papier.

4. Déclaration de Duchamp citée par Binkley dans l'article.



déjà l'originale du Musée du Louvre). Binkley en déduit qu'il existe deux types de pratiques artistiques, les unes qui ne sont connaissables que par une expérience perceptive directe — la majeure partie de l'art traditionnel —, les autres dont il suffit de connaître l'idée qui les sous-tend. Pourtant, celui-ci oublie ce fait incontournable que, pour que le regardeur accède à cette connaissance, il lui faut déchiffrer *phonétiquement* les cinq lettres, produire du son. Duchamp dit bien que les lettres doivent être « prononcées ». C'est le son — un élément sensible, une forme non plus visible mais audible — qui conduit le regardeur au sens de l'œuvre. La pièce ne prend sens qu'à cette condition.

Binkley rappelle ensuite que Duchamp a fait circuler plus tard, à l'occasion d'une exposition, la même reproduction de *La Joconde*, mais cette fois sans les moustaches et la barbiche et portant l'inscription « L.H.O.O.Q. rasée ». Binkley en conclut que « les apparences visuelles sont insuffisantes pour établir l'identité d'une œuvre d'art dès lors que son propos ne se situe pas dans le domaine des apparences. » Cette pièce met en évidence un processus encore plus compliqué car le regardeur n'accède au sens qu'à condition qu'il ait été témoin du premier événement ou qu'on le lui ait raconté : pas de L.H.O.O.Q. rasée si pas de L.H.O.O.Q. moustachue et barbue. Le regardeur doit simuler, reconstituer mentalement encore la succession temporelle des différentes phases du processus qui a abouti à la seconde Joconde — mentalement, mais non conceptuellement. Le processus est plus élaboré que le premier car il joue sur le temps. Or, le temps est à la fois un concept et une donnée sensible, il se conçoit et se perçoit. Le concept qui sous-tend la seconde Joconde (dont en vérité Binkley ne nous dit rien de précis) pourrait être repérable — il agirait alors en tant que déclencheur du processus —, mais le sens de cette œuvre ne se livre que si ce processus est perçu dans son intégralité comme une donnée temporelle sensible.

### Neurones miroirs

Même dans les cas les plus radicaux de l'art conceptuel, l'œuvre ne prend sens qu'à la condition de mettre en jeu des processus perceptibles. Un exemple de ces cas est la proposition de Law-

rence Weiner, en 1968, où l'œuvre semble se réduire à une pure intention : « 1) L'artiste peut concevoir l'œuvre. 2) L'œuvre peut être fabriquée. 3) L'œuvre n'a pas besoin d'être faite. » Quoiqu'elle ne prétende pas s'adresser à la perception, la proposition n'en est pas moins un énoncé linguistique, une manière de jeu sur des formes langagières, comme l'est toute fiction narrative, et dans ce cas un jeu formel à visée esthétique.

Pour argumenter, Binkley ne s'appuie que sur des œuvres relevant des arts plastiques ou visuels, ce qui l'empêche de porter sa théorie à un niveau général. La littérature lui pose problème car un roman ou un poème ne peuvent être décrits ; il faut les lire pour les connaître (il le reconnaît d'ailleurs lui-même). Mais pour Binkley, la lecture n'est pas un moyen qui engage la perception, le sensible. Le lecteur peut faire l'expérience des qualités esthétiques d'un roman, pense-t-il, alors qu'elles ne sont pas perçues par les sens. Des expériences récentes ont montré le contraire. La description d'une action corporelle exécutée par un personnage dans un roman (saisir un objet, voire manifester une intention) active des zones neurales qui d'habitude ne sont stimulées que lorsque que le lecteur exécute des actions similaires dans la réalité. Il s'agit là d'une réaction en miroir sollicitant un type particulier de neurones, les neurones miroirs<sup>1</sup>. La simulation des actions décrites aiderait ainsi à l'accès au sens du texte. Cette réaction est une preuve que des informations apparemment très abstraites et non perceptibles sont bien reçues par notre système cognitif comme des données sensibles, au même titre par exemple qu'une scène réelle ou filmée. Elle ne constitue qu'une petite partie, certes, de l'expérience esthétique globale vécue à travers la lecture du roman, mais elle apporte au lecteur des élé-

1. Démonstration expérimentale par neuro-imagerie fonctionnelle. Voir Nicole K. SPEER, Jeremy R. REYNOLDS, Khena M. SWALLOW, and Jeffrey M. ZACKS (Washington University in St. Louis), « Reading Stories Activates Neural Representations of Visual and Motor Experiences », *Psychological Science*, vol. 20, number 8, 2009. Voir également sur la question des neurones miroirs Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, Odile Jacob, 2008 ; RIZZOLATTI G., FADIGA L., GALLESE V. et FOGASSI L., « Premotor cortex and the recognition of motor actions », *Cognitive Brain Research*, 1996.

ments cognitifs et émotionnels indispensables à l'appréciation de l'ensemble.

Néanmoins, il peut arriver qu'un sujet éprouve un sentiment esthétique enveloppé d'émotions diverses, à la contemplation d'une pure abstraction. C'est souvent le cas de scientifiques à l'égard de certaines théories. Une enquête a révélé que 89 % des mathématiciens déclarent avoir éprouvé un sentiment esthétique et utilisent le terme de beauté pour apprécier le résultat de leurs recherches, sans qu'ils puissent expliquer ce jugement<sup>1</sup>. J'invoquerai pour éclaircir ce cas extrême les faits suivants. Les relations entre le cortex frontal et le cerveau des émotions sont permanentes et, bien que les voies qui remontent du limbique au cortex (*bottom up*) soient plus nombreuses que les voies descendantes (*top down*), il arrive que le cortex déclenche une réaction émotionnelle du limbique qui sera interprétée, selon les composantes subjectives du sujet, comme un sentiment esthétique<sup>2</sup>. Si ce processus fonctionne pour les mathématiques, il est fort probable qu'il fonctionne également lorsqu'il s'agit d'objets à visée artistique. Ainsi s'expliquerait le fait qu'on peut accéder au sens de certaines œuvres conceptuelles et y prendre du plaisir, même si son auteur ne vise pas à provoquer cet état affectif chez le récepteur. Mais je citerai aussi *a contrario* le cas des experts qui sont capables d'apprécier une pièce musicale, par exemple, à la seule lecture de la partition, sans éprouver les émotions et la satisfaction esthétique qu'ils ressentiraient au cours d'un concert ou d'une lecture moins analytique.

### Présence spectrale du percept

Binkley n'a retenu de l'art conceptuel que le rejet des « scories de la perception ». Il ne considère pas les processus comme des formes et son analyse ne s'applique plus à la forme telle qu'il la conçoit (une *gestalt*) dès lors que la forme est devenue processus (une *Gestaltung*). Il en résulte que la volonté manifestée par certains artistes conceptuels d'amputer les œuvres d'art de leur

part sensible pour les faire glisser vers un pur jeu de langage, se heurte à une aporie. Le projet est toujours « contaminé » par la présence plus ou moins spectrale du percept, que celui-ci se manifeste directement (le son des lettres dans L.H.O.O.Q.) ou qu'il soit simulé mentalement (la seconde L.H.O.O.Q.). Mais cette aporie peut être contournée par un message *top down* déclenchant une réaction du limbique (satisfaction/plaisir, émotions), avec un retour *bottom up* au niveau des sentiments, des représentations et des jugements. Je reconnais par conséquent qu'il existe bien un aspect limite de l'art conceptuel qui pourrait être — d'un point de vue théorique — purement intelligible, mais cet art, contrairement à l'argumentation de Binkley, ne peut pas ne pas provoquer chez le récepteur une réaction de satisfaction, voire de plaisir. Si Duchamp se défend d'être attentif au *look* et plaide pour une certaine indifférence en matière de choix quant à la forme des artefacts qu'il expose, il ne nous défend pas et ne peut pas nous défendre de prendre plaisir à ses œuvres<sup>3</sup>. L'intelligible produit aussi son plaisir, ses émotions, ses sentiments. C'est la grande plasticité du cerveau et son million de milliards de synapses qui l'autorisent.

### Propriétés intrinsèques ou propriétés relationnelles des œuvres d'art ?

La question de la forme entraîne celle des propriétés esthétiques intrinsèques aux artefacts. Binkley refuse la thèse de l'Esthétique qui attribue aux œuvres d'art des qualités sensibles définissables et permanentes. Quelles nouvelles réponses les sciences cognitives apportent-elles à cette question ? Elles sont de trois sortes. Je relève d'abord une réponse très radicale qui tente d'établir des corrélations entre les processus neuronaux (satisfaction, plaisir, émotions, sentiments) et les jugements d'ordre artistique. Il existerait, selon certains chercheurs spécialisés dans un nouveau domaine appelé neuro-esthétique<sup>4</sup>, des disposi-

1. Voir sur la question du rôle du sentiment esthétique dans la création en mathématiques, Henri Poincaré, *L'invention mathématique*, Conférence à l'Institut Général Psychologique, Extrait du Bulletin 3, 1908.

2. Voir *La Nature de l'Art*, op. cit., p. 172.

3. Duchamp avait, par exemple, conçu des pièces de musique conceptuelle qui pouvaient être produites à la demande sur un mode non acoustique (description des processus de création) ou acoustique (exécution sonore).

4. Voir S. ZEKI and M. LAMBERT, « The neurology of kinetic art », Revue *Brain*, Oxford University Press, 1994 ; S. Zeki,

tions neurologiques régies par des lois universelles qui nous permettraient d'apprécier *naturellement* ce qui est beau, c'est-à-dire de distinguer des qualités perceptives intrinsèques aux choses et aux œuvres d'art. Bien qu'il soit avéré expérimentalement que le cerveau réagisse préférentiellement à tel ou tel type de formes et que la reconnaissance immédiate de ces formes soit sanctionnée par une petite gratification octroyée par le système limbique, cette satisfaction n'entraîne aucune attention autotéléologique propre à l'attention esthétique, aucune émotion élevée au niveau du sentiment : elle s'investit habituellement dans une pragmatique, elle sert à quelque chose — une action, une décision. Mais les lois éventuelles qui contrôlent cette satisfaction ne font pas de cette réaction une expérience esthétique complète, elles ne transforment pas aux yeux du récepteur les formes perçues en œuvres d'art.

En revanche, la neuro-esthétique a montré que certaines formes, comme les formes symétriques ou certaines courbes, les rythmes, les visages (les bébés sont très tôt sensibles à la symétrie des traits), constituent un fond subculturel phylogénétique et de ce fait universel capable de susciter un sentiment esthétique. Mais on chercherait en vain un quelconque déterminisme derrière cet héritage car la variété des cultures qui retrace ce fond le protège de ce risque.

La réponse d'un autre neuro-esthéticien, Jean-Pierre Changeux, est plus nuancée. Celui-ci reconnaît qu'il est bien difficile d'établir des lois universelles de la beauté et préfère parler de « règles<sup>1</sup> ». La différence tient en ce que les lois sont imposées par l'héritage phylogénétique et les règles sont établies par la société — à savoir la culture épigénétique. Les qualités intrinsèques des artefacts artistiques seraient définis par le respect de ces règles. Mais Changeux fait de ces règles, que

l'on retrouverait dans toutes les cultures, une constance et une permanence qui leur attribuent finalement la valeur de lois. Or, ces règles changent selon les cultures et les époques. En revanche, Changeux met l'accent, non plus sur des propriétés intrinsèques aux œuvres d'art mais sur une fonction d'ordre relationnel reliant le créateur de l'œuvre, l'œuvre elle-même et son destinataire. « L'œuvre d'art, dit-il, participe à une forme de communication "intersubjective" où l'individualité du créateur et celle du créateur tiennent une place centrale<sup>2</sup>. » La dimension esthétique des œuvres d'art est une dimension relationnelle. Binkley ne l'envisage pas explicitement. Cependant, il semble se rapprocher de cette idée : « Or, observe-t-il, ce qui est remarquable dans le cas de l'art, même lorsqu'il est esthétique, ce n'est pas la beauté (ou quelque autre qualité esthétique) comme telle, mais le fait qu'elle soit une création humaine à travers un support de communication<sup>3</sup>. » Peut-être Binkley recherche-t-il la présence de l'autre — celle de l'auteur — à travers le « support de communication » que sont les œuvres ? Peut-être même recherche-t-il dans les techniques qu'il utilise en tant qu'artiste une présence d'une autre *nature* ? Il voit, par exemple, dans l'ordinateur une sorte de « *computergeist* », spontané et intelligent, un partenaire créatif capable d'interagir avec le créateur individuellement<sup>4</sup>. Ne serait-ce pas là, une façon de doter la technique de qualités quasi humaines fort éloignées de l'indifférence duchampienne à l'égard du faire artistique ?

Pour conclure, je laisserai donc en suspens, comme je l'ai annoncé, beaucoup de questions, et non des moindres, soulevées par l'article de Binkley, car y répondre dépasserait largement les limites de mon propos. Question sur la notion de « pièce » et sur le rôle de l'artiste qui ne serait pas de fabriquer des « œuvres » — terme qui suggère des objets —, mais d'« indexer » des choses (c'est-à-dire des pièces) en tant qu'œuvres d'art. Question sur le rôle de l'art qui consisterait à transmettre de l'information et non du plaisir. Ques-

*Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford, University Press, 1999, compte-rendu en français de Sylvie Ferrando. Voir également Vilayanur RAMACHANDRAN et Sandra BLAKESLEE, *Le Fantôme intérieur*, Paris, Odile Jacob, 2002 ; *Le cerveau, cet artiste*, Paris, Eyrolles, 2005.

1. Jean-Pierre CHANGEUX, *Du vrai, du beau, du bien. Une nouvelle approche neuronale*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 138. Voir également de cet auteur *Raison et plaisir*, Paris, Odile Jacob, 1994 ; et sur le rôle du plaisir dans la création scientifique et artistique, Jean-Pierre CHANGEUX et Alain CONNES, *Matière à penser*, Paris, Odile Jacob, 1989.

2. *Du vrai, du beau, du bien*, *op. cit.*, p. 146.

3. « "Pièce" contre l'esthétique », *op. cit.*

4. Voir Lillian F. SCHWARTZ with Laurens R. SCHWARTZ, *The Computer Artist's Handbook*, W.W. Norton & Company, 1992, Introduction de Timothy Binkley.

tions sur la délimitation du domaine de l'art qui dépasse celui de la création des objets esthétiques. Question à propos de la culture qui altère les œuvres, de la subjectivité que chacun y projette.

J'insisterai en revanche sur le fait que l'écart entre les arts du sensible et ceux de l'intelligible, autrement dit les arts du percept et ceux du concept, a atteint au cours du siècle dernier une amplitude maximale. Cependant que dans le même temps, la technologie a eu pour effet de réduire considérablement cet écart dans le champ des arts numériques. Les *visibilia* par lesquelles nous accédons au sens de ces arts et au plaisir

qu'ils nous procurent sont désormais non plus de simples « objets perceptifs » mais des machines sophistiquées — des sortes de « computergeists » comme l'avait ressenti Binkley — capables de nous prolonger et d'interagir avec nous, tandis que les *invisibilia* sont devenus des processus numériques hautement formalisés capables de simuler la vie et l'intelligence. Au sein du creuset technologique percepts et concepts s'intriquent intimement et réinventent le visage de l'art.

Edmond COUCHOT

## DES RÉFLEXIONS SUR L'ESTHÉTIQUE À LA PROPOSITION D'UNE AISTHESIS RÉFLÉCHIE

L'amateur d'art peut être dérouté par les réalisations, performances ou installations contemporaines qui dissolvent les contours des œuvres et hybrident les pratiques, par des gestes et des actes qui s'affranchissent du rapport à l'objet dans des attitudes qui « deviennent forme<sup>1</sup> ». Ce qui est alors proposé ne relève plus du bel art, ni même peut-être de l'art défini et honoré par les pratiques et théories des siècles passés. Il s'appréhende par des négations cumulées. Il ne se laisse plus identifier par les genres et métiers traditionnels qui le spécifiaient en arts pluriels, repoussant les limites de sa définition en d'incessantes transgressions, il apparaît despécifié et dédédié. Dès 1964, Harold Rosenberg soulignait que « la peinture, la sculpture, le théâtre et la musique ont subi un processus de dé-définition », il ajoutait « nul ne peut dire avec certitude ce qu'est une œuvre d'art — ou plus important, ce que n'est pas une œuvre d'art<sup>2</sup> ». Devant cette incertitude redoublée, l'attitude de contemplation et d'appréciation esthétique peut être mise en échec ; elle était corrélée à un art reconnu et défini dans son essence et sa finalité, apprécié et goûté dans ses modalités techniques et artistiques propres, elle cède devant l'incompréhension désolée, ou l'incapacité à cerner ce qu'il y aurait à évaluer comme « art » ou même objet sensible. De fait, cette « despécification » et cette « dé-définition » peuvent se renforcer dans une « dématérialisation » de l'art qui s'effectuerait, selon l'analyse proposée par Lucy Lippard et John Chandler<sup>3</sup>, au profit d'un art

apprécié en tant qu'idée dans la voie conceptuelle, en tant qu'action dans celle de la performance.

Parallèlement au possible désarroi du public, une grande part de la philosophie de l'art, notamment analytique, a dénoncé « le mythe de l'attitude esthétique<sup>4</sup> », choisissant de faire porter l'analyse de l'art sur ses modalités de fonctionnement, ses symptômes, les cadres de son interprétation ou ceux dans lesquels peut s'effectuer une candidature à l'appréciation artistique. Plus largement, de nombreux travaux ont questionné la légitimité ou la pertinence de l'esthétique à la fois comme discipline et comme expérience, et ce dans des perspectives diverses<sup>5</sup>.

Sans méconnaître ces critiques et interrogations, on aimerait plaider pour une « expérience esthétique reconquise » en paraphrasant Monroe Beardsley (à quarante ans d'écart et dans une autre perspective)<sup>6</sup>. Précisons que cette « reconquête » ne relèvera pas de la simple restauration d'un jugement esthétique sur la beauté formelle d'une œuvre artistique délimitée et soumise à contemplation. Rappelons que dans la tradition inaugurée

1. Pour reprendre le titre de l'exposition organisée par H. Szeemann en 1969 à la Kunsthalle de Berne : *Quand les attitudes deviennent forme*.

2. H. ROSENBERG [1972] *la Dé-définition de l'art*, [1972], trad. fr. éd. J. Chambon 1992, p. 10. Voir aussi la quatrième partie « la Dé-définition de l'art ».

3. Lucy LIPPARD, John CHANDLER, « The Dematerialization of Art », dans *Art International* (Lugano) 12, n°2, février 1968, pp. 31-36. Extraits traduits dans *Compilation – Le Consortium : une expérience de l'exposition*, Les Presses du

Réel, Dijon, 1998, pp 502-510. Voir aussi L. LIPPARD et J. CHANDLER, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973.

4. G. DICKIE « Le mythe de l'attitude esthétique », dans *Philosophie analytique et esthétique*, Textes rassemblés et traduits par Danielle LORIES, Méridiens Klincksieck, 1988.

5. Dominique CHATEAU, *L'Expérience esthétique. Intuition et expertise*. Presses Universitaires de Rennes, 2010, *L'Esthétique aujourd'hui ?*, n° 10 de *Figures de l'art* réalisé par B. LAFARGUE, 2006, PU. Pau ; Alain BADIOU, *Petit Manuel d'inesthétique*, Le Seuil, 1998 ; J.-M. SCHAEFFER, *Adieu à l'esthétique*, PUF, 2000 ; voir aussi *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard 1996 — Le sous-titre fait écho à l'article fameux de G. DICKIE « Le mythe de l'attitude esthétique », *op. cit.*.

6. M. BEARDSLEY « L'expérience esthétique reconquise » [*Aesthetic experience regained*, 1969] et « Le point de vue esthétique » [1970], dans *Philosophie analytique et esthétique*, *op. cit.*.

au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle par cette neuve appellation sous la plume de Baumgarten, « l'esthétique » impliquait une mutation profonde de conception. À la considération des normes objectives du Beau se substituait une réflexion sur les *aisthêta* (les données sensibles par opposition aux *noêta* données intelligibles), sur nos capacités à les discriminer et à les apprécier (le verbe grec *aisthanomai* signifie à la fois « percevoir par les sens » et « s'apercevoir, comprendre »), sur le jugement qui évalue et le plaisir qui l'accompagne (expérience esthétique au sens plus courant du terme). Cette conception semble aujourd'hui mise à mal pour les raisons déjà évoquées qui engagent aussi un processus négatif de « désesthétisation ». Un urinoir, fût-il renversé, déplacé, renommé *Fountain*, ostensiblement daté de 1917 et signé R. Mutt, ne demande pas qu'on le contemple « esthétiquement » ; Duchamp avait d'ailleurs choisi intentionnellement des objets sans charme pour les *ready-mades* afin d'interdire cette attitude : « Je pensais décourager l'esthétique (...), je leur jetais le porte bouteilles et l'urinoir à la tête comme un défi, et maintenant ils les admirent tous pour leur beauté esthétique<sup>1</sup> ». Ce propos témoigne d'un déplacement radical et d'une volonté manifeste, souvent partagée, de se défaire de l'intérêt porté aux *aisthêta* et aux *qualia* sensibles. Même s'il n'est pas toujours dématérialisé, l'art déspecifié et dédéfini ne serait donc plus qualifié par sa présentation sensible et esthétique. Ultérieurement, Robert Morris signe devant notaire une « Déclaration de Retrait esthétique<sup>2</sup> » et, dans un autre registre, le pop art mobilise des objets qu'on ne peut distinguer perceptuellement de ceux du supermarché.

1. M. Duchamp, texte de 1962 à Hans Richter (H. RICHTER, *Dada art and Anti-art*, Londres, 1966, p. 313-314), cité par A. Danto (dans *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, 2000). Voir aussi « À propos des "ready-mades" » dans *Duchamp du signe*, [1975], 1994, Flammarion « Champs », p. 191-192.

2. Déclaration en date du 15 nov. 1963, qui retire à la construction de métal *Litanies* « toute qualité esthétique et tout contenu, et déclare à compter de ce jour ladite construction dépourvue de telle qualité [esthétique] ainsi que de contenu », cité in H. ROSENBERG, *op cit.*, p. 27. On note qu'il ne s'agit pas seulement de se défaire des qualités sensibles et de leur attrait mais aussi de la visée interprétative.

Arthur Danto conclut en conséquence que « du point de vue des apparences extérieures tout pouvait être une œuvre d'art. Donc, si on voulait mettre au jour l'essence de l'art, il fallait abandonner le champ de l'expérience sensible pour celui de la pensée<sup>3</sup> ».

Pour autant et contre lui, on défendra une quadruple option. Premièrement il y a une résistance de l'esthétique dont témoigne d'ailleurs négativement le constat de Duchamp ; deuxièmement, la dissolution apparente de l'objet « esthétique », la déspecification de l'art et même sa dématérialisation n'obligent pas à abandonner le champ de l'expérience sensible pour celui de la pensée ; troisièmement, on ne veut pas réduire ces deux dimensions à deux champs antagonistes et incompatibles et on souhaite au contraire réveiller l'amphibologie grecque du mot *aisthesis* (faculté de percevoir par les sens ou par l'intelligence); quatrièmement enfin et en conséquence, on fera l'hypothèse d'un exercice de pensée qui s'exerce dans la relation esthétique et dans l'épreuve du sensible, dans et par une *aisthesis* réfléchie voire réfléchissante, en quoi l'on pourrait bien retrouver des prolongements du double usage fait par Kant du terme « esthétique » : un usage substantivé, non pour dénommer une critique du goût, mais pour appeler « *Esthétique transcendante* la science de tous les principes de la sensibilité *a priori* »<sup>4</sup>, et un usage adjectivé pour qualifier un type de jugement réfléchissant qui n'apporte aucune connaissance et porte sur le sentiment intérieurement éprouvé par le sujet à l'occasion de la rencontre d'un objet sensible, sentiment (*Gefühl*) qui « doit toujours nécessairement rester simplement subjectif et ne peut en aucune façon constituer la représentation d'un objet<sup>5</sup> ».

Dans l'espace de cet article et pour ne pas multiplier les exemples, on prendra appui sur un travail particulièrement intéressant dans notre perspective, celui d'Ann Veronica Janssens, non seule-

3. A. DANTO, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, Seuil, 2000, p. 41.

4. *Critique de la Raison pure*, trad. fr. A. Tremesaygues et B. Pacaud, PUF, 1971, p. 54.

5. *Critique de la Faculté de Juger*, § 3, présentation et traduction A. RENAUT, GF Flammarion, 1995.

ment parce qu'il se centre sur l'expérimentation de nos perceptions, mais parce qu'il ne propose pas de « représentation d'un objet » mais des expériences, sans commune mesure avec celle de la contemplation esthétique que l'on peut avoir devant un tableau. Elles se constituent dans l'immersion dans des espaces souvent déconcertants et, parfois, dans la dissolution des contours et des limites. L'exposition conçue en 2009 pour le Musée d'art contemporain de Bruxelles est à cet égard paradigmatique. Intitulée *Serendipity*<sup>1</sup> — le terme désigne une alliance d'heureux hasard et de trouvaille, un changement de perception qui peut conduire à de nouvelles découvertes—, elle offre au visiteur une riche palette sensorielle. Des dispositifs sonores, visuels, chromatiques déstabilisent la perception de manière parfois violente. On y est confronté à une projection de clignotements, flashes, ou lents fondus de lumière sur écran (*Untitled, Martin MAC 2000 Performance*, 2009), ou à une succession très rapide de rectangles aux couleurs intenses et variées, créant une succession hypnotique d'images rémanentes (*Scrub Color*, 2002<sup>2</sup>). Par contraste avec ces vidéos rythmées par la lumière et la couleur qui plongent le spectateur dans une hyperesthésie d'éblouissements, deux dispositifs retiennent l'attention de celui qui ne peut rester un « spectateur immobile » mais devient sujet d'une expérience qui le mobilise. *Rouge 106, Bleu 132*<sup>3</sup> découpe un espace de couleur vibrante, successivement rouge et bleu, et doté de profondeur ; en y pénétrant, on réalise que c'est une salle tapissée d'une toile translucide, la couleur étant produite par 80 spots halogènes munis de filtres (rouges n° 106 et bleus n° 132, d'où le titre) clignotant en alternance ; cette alternance rapide, sans focale

fixe, crée un effet de neige visuelle qui estompe les contours ; la représentation de l'espace s'y défait peu à peu, les murs se dématérialisent. On fait donc l'expérience sensorielle du vacillement de notre capacité de juger des volumes ; l'expérience esthétique stimule l'attention aux *aisthêta* dans une *aisthesis* déroutée et fait ainsi prendre conscience de notre exigence esthétique (au sens propre du terme *aisthetikos*, « qui a le pouvoir de juger de comprendre »). Dans la même perspective mais de manière plus radicale sans doute, un autre dispositif explore la sensation d'un espace anémique<sup>4</sup>. Ouvrant la porte d'une structure installée sur le toit terrasse du bâtiment, on entre dans un épais brouillard artificiel maintenu en suspension ; il est éclairé par la lumière naturelle, filtrée par les parois translucides et colorée par les films transparents bleu, rouge et jaune qui les recouvrent (*Blue, Red and Yellow*, 2001/ 2009)<sup>5</sup>. On reste d'abord aux aguets, immobile et désarçonné, puis on se risque à bouger. Les sons prennent une autre importance, les formes se dissolvent, la perception de la hauteur, de la profondeur et des distances se perd avec la visibilité. On se déplace au ralenti, dans une suspension étrange, à tâtons, mains en avant, sans rien toucher pour autant. Nos sens à l'affût sont curieusement impuissants. On est enveloppé dans ce qui n'a pas de contour, enfoui dans ce qui n'est pas un corps, dans ce brouillard coloré qui est à la fois tactile et visuel, matière et lumière, lumière et couleur, monochrome qui se diffracte en un curieux arc-en-ciel variant selon nos déplacements et l'intensité de la lumière naturelle passant par les parois translucides. L'espace se dilate, le temps se ralentit. La description rend imparfaitement compte de cette immersion ; elle retrace mal ce qu'on vit ici dans cette absence de repères et de limites perceptibles.

1. Wiels, Musée d'art contemporain, 5 sept au 6 déc. 2009. Cette insistance sur l'expérience et l'expérimentation est patente dans le titre d'une autre exposition, *Are you Experienced ?*, 2009, Castello EACC, Espagne. Voir le volumineux catalogue : *Ann Veronica Janssens. Experienced*, Bâle, Basepublishing, 2009.

2. Projection vidéo, DVD, 10 minutes, 2002. Cette vidéo fut montrée pour la première fois en 2002 à Berlin (Galerie Schipper-Krome).

3. 2003/2009. L'installation a été d'abord présentée en introduction à l'exposition « Aux origines de l'abstraction », au Musée d'Orsay (2003).

4. Janssens a été l'une des toutes premières à utiliser le brouillard artificiel, elle continue à explorer ses virtualités et propose régulièrement de nouvelles installations avec cet élément — tout récemment à Paris au CENTQUATRE dans l'exposition collective *In\_Perceptions* (2011-2012).

5. Cette œuvre a d'abord été créée pour une exposition de 2001 *Light games* (Neue Nationalgalerie de Berlin). La version proposée au Wiels est la reconstruction d'une variation proposée pour l'exposition *Are you experienced* à l'espace d'art contemporain de Castello EACC, Espagne, 2009.

On n'y est plus devant une œuvre mais l'on est intensément sollicité dans l'attention exacerbée que l'on porte au sensible et l'on y éprouve, par la négative, les conditions de possibilité de nos habitudes perceptives.

Il ne s'agit donc plus ici de l'expérience traditionnelle de calme contemplation et d'appréciation d'une œuvre, mais d'explorer le sens de sa propre expérience — « mon intervention, dit l'artiste, [se réduit à] créer des conditions minimum, presque rien, à leur expérimentation, chacun reste libre alors d'agir de lui-même pour explorer et interpréter le sens de son expérience personnelle<sup>1</sup> ». Le dispositif ne vise donc plus à focaliser l'attention sur quelque chose, mais à créer les conditions d'une *aisthesis* réfléchie. De fait, une telle expérience se réfléchit elle-même et, pour ainsi dire, s'élève au carré en se prenant pour objet. Ce rapport renouvelé à l'expérience paraît emblématique d'une voie actuelle. On peut songer à James Turrell parce qu'il utilise et manipule la lumière « pour travailler sur le médium de la perception<sup>2</sup> », parce qu'il matérialise l'intangible, suspend les évidences et les repères spatiaux, les oppositions du bidimensionnel et du tridimensionnel, du dedans et du dehors, du visuel et de l'haptique ; on peut songer aussi à Olafur Eliasson, par la relation qu'il instaure entre le naturel et l'artificiel, et par l'utilisation de la lumière, la brume et même plus récemment du brouillard<sup>3</sup>. Par-delà des différences certaines, on les rassemble ici parce que tous trois s'appuient sur des éléments scientifiques pour construire des dispositifs et des installations qui ne se réduisent jamais à la seule exposition d'un résultat ou d'une performance spectaculaire. Tous trois ont aussi pour ambition l'approfondissement de l'expérience perceptive dans ce dédoublement réflexif ; Turrell

propose de « sentir ce que nous sentons, de voir comment on voit<sup>4</sup> », il invente des *Perceptuals Cells*, cellules de perception ; Eliasson nomme une de ses œuvres *seeing yourself sensing* (2001)<sup>5</sup>.

On accède ainsi de manière sensible à une conscience réflexive du corps, au double sens subjectif et objectif du génitif : la réflexion est provoquée par les déplacements du corps et ses perceptions, mais on y prend aussi conscience de ce corps selon un mode non discursif d'attention et de compréhension. Attentif à cette « réflexivité du sensible », Merleau-Ponty soulignait que le corps « se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même », il « rayonne d'un soi... ». Il réduisait ce « soi » sensible à « un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti<sup>6</sup> ». Outre l'assimilation ici induite du narcissisme et de l'inhérence, cette réduction ne rend pas compte de ces expériences faites dans les décalages de la perception. Dans ces distorsions, il n'y a plus ni inhérence ni narcissisme, mais l'espace fructueux d'une interrogation sur les conditions de possibilité de notre être corporel et de l'expérience même. À cet égard, aussi remarquable (voire « spectaculaire », au sens d'un dispositif extraordinaire) que soit l'usage du brouillard artificiel dans les installations de Janssens<sup>7</sup>, on notera aussi que la désorientation procu-

1. Propos de l'artiste, *Ann Veronica Janssens 8'26"*, Nathalie ERGINO, Anne PONTÉGNIE, Ann Veronica JANSSENS, ENSBA / MAC, Paris, 2004, p. 111-112.

2. Propos de l'artiste. Interview avec G. TORTOSA, *Art press* 157, avril 1991, p. 18.

3. On peut penser à *The Weather Project*, Turbine Hall, à la Tate Modern, Londres (2003-2004) ; et plus encore à *Feelings Are Facts* (« les sensations sont des réalités ») en collaboration avec Ma Yansong : l'espace vide, immense (1600 m<sup>2</sup>), est saturé de brouillard et de couleurs, 2010, Ullens Center for Contemporary Art (UCCA), Pékin.

4. James Turrell, entretien, *Art press* 157, *op. cit.*, p. 20. On ne souscrit pas à la réserve de Georges Didi-Huberman qui n'interprète ce *see yourself see* que comme le mime de la position minimaliste, et estime qu'il s'agit au contraire d'une « œuvre de la *non réflexivité* (comment pourrais-je en effet *m'observer perdre le sens* des limites spatiales ?) » ; c'est ne pas tenir compte des allers et retours du questionnement et des apories dans la nécessaire durée d'une expérience qu'il décrit par ailleurs. *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Minuit, 2002, p. 83 et note 18.

5. Voir Ronald SHUSTERMAN, « Prouesses d'un art épistémologique : l'univers lumineux et engagé d'Olafur Eliasson », *La Lumière dans l'art depuis 1950*, textes réunis par Charlotte BEAUFORT. *Figures de l'art n° 17*, 2009, PU Pau, p. 206-207.

6. M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, 1964, Gallimard, rééd. « Folio », 1985, p. 33, puis p. 18-19.

7. Elle a été l'une des toutes premières artistes à utiliser le brouillard artificiel, continue à explorer ses virtualités et propose régulièrement de nouvelles installations avec cet élément (tout récemment à Paris au CENTQUATRE dans l'exposition collective *In\_Perceptions* (2011-2012)).



rée par *Blue, Red and Yellow* participe également d'une perturbation construite par le parcours entier de l'exposition *Serendipity*<sup>1</sup>. Cet espace où l'on perd repères et contours succède en effet à ceux où l'on est confronté à des projections de lumières intenses ou à des clignotements stroboscopiques perceptuellement violents. On procède donc en allant d'une hyperesthésie qui défait nos habitudes contemplatives à une immersion qui aiguise notre attention. Par ce parcours dans une exposition pensée dans sa globalité, s'impose non tant une surenchère d'effets subis qu'une investigation active et non aléatoire. Elle est en effet régie par trois traits. D'abord, une alternance ou une complémentarité entre des perceptions très intenses ou très ténues. Ensuite, elle est réglée par des seuils — passages d'une pièce à l'autre, sas d'accès à certaines installations. Ce trait est plus présent encore chez d'autres artistes, notamment dans les dispositifs de Turrell qui ménagent par un corridor et/ou une pièce de pénombre un temps nécessaire où la rétine s'accommode avant d'accéder au jeu différé de la lumière saturée de couleurs. Enfin, elle prend une durée variable, libre et singulière. Ces trois traits liés ont pour effet d'aiguiser l'*aisthesis*, non de l'endurcir par des excitations croissantes, ils invitent à régler son parcours, à « se sentir sentir » dans ce redoublement réflexif déjà souligné.

Au lieu d'escompter l'autotélie d'un plaisir comme on le ferait devant une œuvre classique délimitée et identifiable, il y peut y avoir dans ces installations, particulièrement dans celles de brouillard, une dimension frustrante, comme s'il fallait d'abord troubler, « brouiller », les évidences perceptives et en passer par une déception à la fois de l'attente d'objet et de l'attente sensorielle, lorsque la vue ne délimite plus ce qu'elle pourrait détacher d'un contexte. Une telle expérience est négative par la visée déçue, mais peut prendre un caractère fructueux par ce retournement où l'on expérimente ses attentes et où l'on s'éprouve ainsi soi-même. Elle engage ainsi quelque chose qui ne

relève plus de la seule sensorialité mais d'une réflexion sur elle. Est ainsi sollicité un effort pour comprendre ce qui se joue dans cette attention à un sensible qui, pour paraphraser Kant, donne beaucoup à penser sans se laisser réduire à un objet ou à un concept<sup>2</sup>. Si l'esthétique ici ne délivre en effet aucun concept, elle ne se réduit pas non plus au sensoriel, ajoutons qu'elle est à la fois esthétique et artistique. Le jeu sur les perturbations perceptives ne s'oppose pas au fait que *Scrub Color* joue des théories de la couleur et des essais sur les formes du Bauhaus. Et *Blue, Red and Yellow* ou *Rouge 106, Bleu 132* immergent le visiteur dans des monochromes dématérialisés et mouvants. Scrutant ces *aisthêta*, on tisse des liens dans le champ artistique. Dans ce même élargissement de la perception, il est loisible de penser que ce travail sur la réduction des formes et leur dissolution prolonge les propositions du minimalisme et de l'optical art et que les résistances explicites de Janssens à l'inscription de son œuvre dans un cadre trop précis de références, témoignent pour une part de son ambition de donner surtout à percevoir et à penser dans ces distorsions de perception, sans réduire ce jeu sensible à un jeu savant de reconnaissances<sup>3</sup>.

D'autre part et plus spécifiquement encore, cet effort pour réfléchir dans l'expérience sensible est à l'œuvre dans cette *aisthesis réfléchie* et dans l'interrogation induite sur les conditions de possibilité de notre perception. Insistons sur le fait qu'elle l'est aussi par cette déception des attentes et ce décentrement. Sur ce point, le travail de Janssens, aussi singulier soit-il, ne paraît pas non plus isolé. On pense bien sûr d'abord aux installations de Turrell où opère une double déception heureuse, déception de notre première saisie visuelle qui projetait une toile monochrome, déception de notre prise tactile lorsqu'on avance

1. On ne l'a pas décrite dans son intégralité, elle propose aussi, entre autres, des installations sonores déroutantes ; l'alternance de ces sollicitations visuelles et sonores est une autre manière de faire osciller d'un sens à l'autre et de déstabiliser nos habitudes perceptives.

2. On se permet cette paraphrase qui reprend le propos kantien sur l'Idée esthétique, en condensant les caractéristiques du jugement réfléchissant et de l'Idée esthétique. Kant la définit ainsi : « Par une Idée esthétique, j'entends cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans que toutefois aucune pensée déterminée, c'est-à-dire aucun concept ne puisse lui être adéquate », *Critique de la Faculté de Juger*, § 49 *op. cit.*

3. Voir sur ce point Anne PONTÉGNIE « Rien que de l'espace », *Ann Veronica Janssens. 8'26"*, *op. cit.*, p. 117-123.

la main pour saisir une cause objectale et que le corps s'avance dans l'immatérielle lumière — il y a là « une pensée sans mots, une pensée différente de nos modes de pensée habituels » dit Turrell<sup>1</sup>. Cette pensée dans le sensible est aussi celle dont on fait l'épreuve dans le travail d'Ann Veronica Janssens. Dans un autre registre, son travail paraît prolonger celui d'artistes vidéastes qui, dans les années 70-80 ont mis à l'épreuve les conditions mêmes de l'*aisthesis*. Pour ne donner que deux exemples fameux, mentionnons le dispositif de Bruce Nauman, *Lived Taped Video Corridor* (1969-1970), ou l'installation de Dan Graham, *Present continuous pasts* (1974). Dans ces deux cas, s'éprouve un éclat de l'espace et du temps réglé<sup>2</sup>, qu'il soit entre présent et passé, entre l'espace kinesthésique de la marche et celui qu'on appréhende par la vue, entre l'avant et l'arrière, entre l'image de soi, et sa représentation. Ils mobilisent ainsi une distension de la perception<sup>3</sup> et encore une réflexion sur les conditions de possibilité de la saisie de toute expérience dans l'espace et le temps, réflexion dans les deux sens du terme (spéculatif et spéculaire) puisqu'elle opère aussi dans un jeu d'images décalées et réfléchies (renvoyées par des miroirs dans le second cas), niant la place immobile d'un œil spectateur placé devant un tableau qui serait « une fenêtre ouverte », selon la définition d'Alberti<sup>4</sup>.

La déception de l'attente esthétique traditionnelle n'interdit donc pas l'esthétique. Mais il faut en redéfinir les termes. Elle ne relève plus du plaisir désintéressé mais d'un écart troublant qui donne à penser dans un investissement physique et psychique (on peut ressentir bien être ou effroi en se perdant dans les brouillards de Janssens, en

se livrant à cette déroute des repères). Dans cet art dé-défini, on juge moins une œuvre unifiée et délimitée qu'on n'aiguise « la qualité de l'attention [qui] est presque le prix de l'admission » comme le dit J. Turrell<sup>5</sup>. Cette acuité aux *aisthêta*, aux sensations ou à leur défection, cette manière intense d'y être requis, est ainsi triplement productive. L'attention à l'esthésique s'y prolonge par la prise de conscience des dimensions intra-artistiques qui s'y rejouent ; elle opère dans une élévation au carré, on s'y éprouve éprouvant et l'on s'y voit voyant, ce qui permet ainsi de questionner les formes spatio-temporelles de notre identité. Enfin dans ce trouble qui donne à penser, l'expérience n'est pas seulement réfléchie, mais jugement réfléchissant qui ne délivre pas de connaissances, mais les mobilise dans une quête heuristique, dans la rencontre de la singularité de dispositifs sensibles. Ainsi les propositions actuelles renouent-elles paradoxalement avec des perspectives plus kantienne qu'on ne l'aurait cru, tout en remaniant profondément la conception traditionnelle de l'esthétique.

Marianne MASSIN

1. Interview, *Art press*, *op. cit.*, p. 18.

2. Sur cette « expérience éprouvante », voir Pierre-Damien HUYGHE, *le Différend Esthétique*, Circé, 2004, p. 120-124 et 140.

3. Sur ces distensions de la perception et leurs enjeux chez Bruce Nauman, Dan Graham et d'autres, voir Jacinto LAGEIRA *L'Image du monde dans le corps du texte*, t. 1, Bruxelles, La Lettre volée, 2003.

4. ALBERTI, « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire », *De la peinture*, I, trad. fr. J.-L. SCHEFFER, Macula, 1992, p. 115.

5. James Turrell, *Beaux-Arts Hors série*, *op. cit.*, p. 44.

## CORPS À CORPS ŒUVRE-PUBLIC

APPROCHE ESTHÉSIQUE D'UNE INSTALLATION

Pour Alva Noë, « il devrait être clair que le processus d'exploration de l'œuvre d'art (et donc de l'environnement dans lequel elle est située) est en même temps un processus d'exploration de notre expérience du monde<sup>1</sup> ». Dans son article intitulé "Experience and Experiment in Art" paru en 2001, Alva Noë se fonde sur la théorie de l'énaction pour décrire un art expérientiel qui substitue à notre environnement naturel un environnement artistique. L'énaction, concept inventé par Francisco Varela pour désigner une vision subjective du monde, non linéaire, sensorielle et motrice<sup>2</sup>, nous permet d'être poreux à notre environnement et de nous y adapter<sup>3</sup>. Le philosophe américain s'appuie sur les œuvres de Serra pour remarquer que « la perte d'équilibre, par exemple, nous introduit dans les composants strictement non-visuels (c'est-à-dire vestibulaire et kinesthésique) de notre expérience "visuelle"<sup>4</sup> ». En effet, l'art expérientiel met en mouvement le visiteur, ce dernier devant se déplacer pour percevoir l'ensemble de l'œuvre qui ne peut être vu en un seul coup d'œil. Notre vision implique une trentaine d'aires cérébrales. Voir une personne, par exemple, implique de reconnaître les traits de son visage, sa voix ou encore son allure générale mais aussi d'évaluer la distance à laquelle elle se trouve. Tous les neurones impliqués dans l'acte de voir sont dirigés vers la rétine ou les aires visuelles. Se déplacer

dans une œuvre, comme dans une sculpture-type de Richard Serra, stimule des aires cérébrales supplémentaires et les neurones qui déchargent ne sont plus nécessairement dirigés vers les aires visuelles mais également vers les zones somato-motrice et somatosensorielle du cerveau. J'étends l'idée d'Alva Noë en ajoutant qu'il existe une mémoire du mouvement, décrite par Alain Berthoz, qui imprègne durablement notre corps et vient enrichir notre souvenir de l'œuvre. Ces procédures ne sont pas valables lorsque le visiteur se tient immobile devant l'œuvre. Se contenter de décrire l'œuvre sans en faire l'expérience nous ferait passer à côté de l'une des dimensions fondamentales de ce travail artistique, tout comme *La Joconde* au sujet de laquelle Benkeley écrivait que, pour la connaître, il fallait « aller la voir<sup>5</sup> ». Nous pouvons faire remonter l'art expérientiel, c'est-à-dire un art dans lequel le visiteur se déplace, à la Préhistoire. La grotte de Lascaux, l'abbaye de Saint-Sever, le plafond de la chapelle Sixtine s'observent tête relevée et en déambulant. Si on excepte l'architecture des cathédrales gothiques, le règne de la peinture et de la sculpture ont mis entre parenthèses cet art environnemental jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les artistes du siècle précédent, à l'instar d'El Lissitzky, ont repris la main sur le corps des visiteurs, devenu un médium comme en témoignent les entretiens accordés à Claude Lévêque<sup>6</sup>, Tatiana Trouvé<sup>7</sup>, Ernesto Neto<sup>8</sup>. La nouveauté se trouve donc davantage dans l'intention de l'artiste d'agir sur le corps du visiteur que dans l'art lui-même. Ce champ artistique nécessite une recherche adaptée

1. « It should be clear that the process of exploring the art work (and thus the environment in which it is situated), is at once a process of exploring one's experience of the world. » ALVA NOË, « Experience and experiment in art », in *Journal of Consciousness Studies*, vol. 7, N° 8-9, 2001, p. 132.

2. Cf. FRANCISCO J. VARELA, EVAN THOMPSON, ELEANOR ROSCH *et al*, *L'Inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Seuil, 1999.

3. Cf. ALVA NOË, *Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness*, Hill & Wang, 2010.

4. "The loss of balance, for example, introduces us to what are strictly non-visual (e.g. vestibular, kinesthetic) components of our 'visual' experience." ALVA NOË, "Experience and experiment in art", *op. cit.*, p. 131.

5. <http://www.scribd.com/doc/62997019/Timothy-Binkley-Piece#download>. BINKLEY T., N°79, (1977) 1989.

« "Pièce" contre l'esthétique », dans *Poétique*, p. 36.

6. ERIC TRONCY, *Claude Lévêque*, Paris, Hazan, 2001.

7. TATIANA TROUVE. et RICHARD SHUSTERMAN, « corps sans figure », in *Tatiana Trouvé*, Cologne, verlag der buchhandlung, 2008.

8. ERNESTO NETO, *Ernesto Neto Leviathan Toth*, Paris, Éditions du Regard, 2006.

qui s'attacherait à l'inscription corporelle de l'œuvre et où le concept d'énaction deviendrait central.

Le visiteur qui entre dans une scénographie plasticienne peut choisir d'effectuer sa visite assis, debout immobile ou encore en marchant. Assis dans l'œuvre, le visiteur privilégie son confort. La position assise permet de libérer son attention et favorise l'ouverture du sentir organique à l'environnement artistique. S'asseoir ne signifie pas être passif car l'effet-miroir génère un amorçage de l'action<sup>1</sup>. La vue du geste réalisé par autrui comme celle d'une forme à attraper (effet canonique<sup>2</sup>) rendent « actifs ». La position assise, toutefois, ne permet pas d'embrasser du regard les scénographies qui, pour être vues doivent être explorées. Le processus d'exploration de l'œuvre devient un processus d'exploration du lieu. Les observations en milieu écologique montrent que cette position n'est d'ailleurs pas adoptée par le visiteur à moins qu'il n'y soit incité par la présence de sièges vides. Le visiteur d'une scénographie choisit unanimement la position debout, restant parfois immobile dans l'œuvre. Nous qualifierons d'observateurs, pour reprendre la typologie du Musée des Confluences<sup>3</sup>, ces visiteurs qui ne se déplacent pas dans l'œuvre. Nos observations menées durant trois jours au festival d'art contemporain *Les Rencontres des Arts* en 2012, complétées par une enquête, montrent que l'immobilité ne nuit pas à l'attention portée à l'œuvre. Quel serait alors le gain en termes d'esthétique, si ces derniers se

mettaient à fureter, à explorer l'œuvre de part en part avec leur corps ? Le visiteur-observateur fait appel à une première forme de mémoire, la mémoire visuelle qui n'implique pas de proprioception et s'attache à l'œuvre d'un point de vue unique. Cette mémoire est incomplète, elle permet de deviner la topographie de la salle, sans la connaissance du terrain. Le fureteur, pour sa part, se déplace dans l'œuvre et fait fonctionner une mémoire de la marche qui est proprioceptive. Cette seconde mémoire est située, dans un environnement concret, elle naît de la confrontation entre l'anticipation du mouvement pour effectuer le trajet et la configuration artistique actuelle. Dès lors, la scénographie n'est plus seulement une « exposition » de beaux objets qui s'offrent à la vue du visiteur, elle a une présence qui s'inscrit dans son corps et participe à une mémorisation exhaustive de l'œuvre. La scénographie est énoncée par le fureteur qui la vit sous le mode de l'« expérience-action<sup>4</sup> ».

Dans ce texte, nous nous attacherons à démontrer, en nous appuyant sur la notion de sens du mouvement analysée par Alain Berthoz, que seule la mise en mouvement du visiteur permet l'inscription corporelle de la scénographie, en ajoutant une adresse spatio-temporelle au souvenir de la visite, en plus d'une adresse visuelle<sup>5</sup>. Nous analyserons dans un premier temps l'effet physiologique de la mise en mouvement du visiteur dans le champ contemporain de l'art expérientiel, avant d'expliquer les conséquences esthétiques de la somagraphie, entendue comme une écriture du corps de la scénographie.

1. Vittorio GALLESE, Luciano FADIGA, Leonardo FOGASSI et Giacomo RIZOLATTI, 1996 « Action recognition and premotor cortex », in *Oxford University press*.

2. Les neurones canoniques, moins connus que les neurones miroirs, ont des propriétés de priming, ils préparent au mouvement et déchargent à la simple vue d'un objet. Ainsi, si notre regard croise, à l'arrière-plan de ce sur quoi porte notre attention, une bouteille, et bien que nous n'ayons pas soif, ces neurones visuomoteurs déchargeront afin de préparer le geste « main pincée » pour saisir la bouteille. « Les neurones canoniques semblent donc coder, pour employer un terme cher à Gibson (Gibson, 1979), l'affordance des objets. » Desmurget M., *Imitation et apprentissages moteurs : des neurones miroirs à la pédagogie du geste sportif*, Op. cit., p. 56.

3. Michel COTE (sous la dir. De), *Pratiques d'évaluation, Une approche réflexive et opérationnelle de la connaissance des publics : du Muséum au Musée des Confluences*, Lyon, Musée des Confluences, 2010, p. 88.

4. FRANCISCO VARELA, « Le présent spécieux », dans JEAN PETITOT, *Naturaliser la phénoménologie : essais sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives*. Paris, CNRS Éditions, 2002, p. 359.

5. Cf. ALAIN BERTHOZ, 1997, *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob.

## Le corps en mouvement dans l'art expérimentiel

*de l'approche computationnelle de la vision à la théorie de l'énaction*

Alva Noë fonde son article *Experience and experiment in art* sur la théorie de l'énaction inventée par le neurologue chilien, Francisco Varela. Au sein de la Science Cognitive trois types d'approches se dégagent, une approche computationnelle et symbolique, une approche connexionniste et dynamique et une approche incarnée et énative<sup>1</sup>. Notre recherche emboîte le pas à cette dernière.

L'approche computationnelle a dominé aux débuts de la recherche de la Science Cognitive. Elle s'inspirait du modèle informatique et décrivait une approche linéaire de la perception. Dans les années 1970, le connexionnisme, pour sa part, interpréta le fonctionnement cognitif non pas comme un système de manipulation de symboles mais comme un système de réseaux. Le connexionnisme proposa une analyse non linéaire de la cognition et introduisit le concept fondamental d'émergence des structures de haut niveau à partir d'une interaction des structures de bas niveau, concept que l'on retrouve dans la théorie de l'énaction. Le concept d'émergence décrit un état mental comme une relation en réseaux des neurones du cerveau. Il pose que les propriétés émergentes n'existaient pas au niveau des parties et que le tout n'est pas que la somme de ces parties. Toutefois, le connexionnisme partageait avec le computationnalisme l'idée de « représentation » selon laquelle « les entités internes correspondent à des propriétés et des événements du monde<sup>2</sup> ». Si la théorie de l'énaction partage avec le connexionnisme l'idée d'émergence, elle remet en cause celle de représentation. La notion de représentation est critiquée en tant qu'affirmation d'une correspondance entre le monde et les états internes d'un système cognitif<sup>3</sup>. Selon cette dernière théorie, les processus cognitifs sont considérés comme émergents mais aussi énatés par des

agents situés ou incarnés qui agissent sur leur environnement. Comme l'explique Bernard Andrieu,

une adaptabilité continue des schèmes neuro-naux du corps facilite cette inscription du monde dans le corps. Les sensations y servent d'intermédiaire par l'interface corps-monde en important dans le corps cérébrant les informations par les capteurs sensoriels<sup>4</sup>.

« *experience and experiment in art* » : corps en mouvement et espace de l'œuvre

Francisco Varela développa ainsi l'idée que notre capacité cognitive n'est pas « parachutée » dans un monde préexistant mais le résultat d'une stimulation rétinienne couplée avec des représentations de l'environnement visuel<sup>5</sup>. Selon le neurobiologiste, il existe une dimension acoustique et motrice du champ visuel, les neurones qui sont situés dans la rétine étant pour environ un cinquième d'entre eux attentifs au monde extérieur et pour le reste reliés au cerveau. C'est sur cette théorie de la perception qu'Alva Noë s'appuie lorsqu'il publie, en 2001, son article *Experience and experiment in art*, par référence à l'ouvrage de Dewey, *Art as an experience*<sup>6</sup>, dans lequel il invente l'expression « Experiential art » par opposition à « Consciousness art », tournure forgée par Rinder and Lakoff en 1999. L'article d'Alva Noë se compose de trois parties : la transparence de l'expérience perceptive ; la présentation d'une conception alternative de l'expérience en tant que mode de participation interactive avec l'environnement ; une analyse énative des œuvres de Richard Serra et Tony Smith. Cette dernière partie de l'article nous intéresse particulièrement. L'œuvre de Richard Serra permet à l'auteur d'illustrer sa théorie. Le travail monumental de Serra, écrit-il, nous permet de nous prendre en flagrant délit de perception et de saisir le fait que l'expérience n'est pas un état interne passif mais

1. Cf. Francisco J. VARELA, Evan THOMPSON, Eleanor ROSCH et al, *L'Inscription corporelle de l'esprit*, op. cit.

2. *Ibid.*, p. 8.

3. Isabelle QUEVAL, *Le Corps aujourd'hui*. Paris, Gallimard, 2008, p. 281.

4. Bernard ANDRIEU, *Le Monde corporel : de la constitution interactive du soi*, Paris, Éditions l'age d'homme, 2010, p. 14.

5. Francisco J. VARELA, *Invitation aux sciences cognitives*, Points, 1997, p. 101.

6. Cf. John DEWEY, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, (1934) 2010.

un mode de participation actif avec le monde. Noë relie la philosophie et les sciences cognitives en soulignant le caractère strictement non-visuel, notamment vestibulaire et kinesthésique, des composants de l'expérience artistique qui consiste à marcher dans ou autour de l'œuvre. Le philosophe en déduit quatre caractéristiques des sculptures de Serra. 1/ « La plupart sont environnementales, situées. C'est-à-dire qu'elles sont spécifiques au site<sup>1</sup>. » Ses pièces sont capables de transformer un endroit et de produire ainsi un nouvel environnement. 2/ « Comme la carte du monde de Borges construite à la même échelle que le monde lui-même, la plupart des sculptures de Serra manquent de clarté, c'est-à-dire qu'elles ne peuvent être perçues en un coup d'œil. Cela est dû non seulement à leur échelle, mais aussi à leur complexité ; pour être comprises, elles doivent être explorées<sup>2</sup>. » 3/ « Une sculpture-type de Serra, de par son échelle, ses courbes surprenantes et son inclinaison apparente est accablante et désorientante, parfois même effrayante, presque toujours intimidante. Elle exige une réaction<sup>3</sup> ». 4/ « Conséquence des trois points précédents, ces œuvres sont particulières. Par là je veux dire qu'elles sont uniques, constituant des entités concrètes. Rencontrer une sculpture de Serra revient à rencontrer une personne<sup>4</sup>. »

Nous devons compléter l'analyse d'Alva Noë de la réception d'une sculpture-type de Richard

1. « First, many of them are environmental. That is, they are intrinsically site-specific. » Noë, a., 2001, « Experience and experiment in art. » *op. cit.*, p. 131.

2. « Like Borges' map of the world which is built on the same scale as the world itself, most of Serra's sculptures are lacking in perspicuity, that is, you can-not take one in at a glance. This has to do not only with their scale, but also with their complexity; to be understood they need to be explored. » *Ibid.*

3. « A typical Serra sculpture, thanks to its scale, its surprising curves and apparent tilt, is overwhelming and disorienting, sometimes even frightening, almost always intimidating. It demands a reaction. » *Ibid.*

4. « as a consequence of the first three points, the pieces are, as I shall put it, particulars. By this I mean that they are unique, concrete entities. To encounter a Serra sculpture is to get to know an individual. as a consequence of the first three points, the pieces are, as I shall put it, particulars. By this I mean that they are unique, concrete entities. To encounter a Serra sculpture is to get to know an individual. » *Ibid.*

Serra en introduisant la notion de sens du mouvement. Lorsque nous énumérons nos sens, nous n'en comptons que cinq alors qu'Alain Berthoz en compte six en incluant ce qu'il nomme « le sens du mouvement ». Professeur au Collège de France en physiologie de la perception et de l'action, Alain Berthoz construit avec son équipe des modèles mathématiques traduisant les procédures impliquées dans le mouvement. « Aux cinq sens traditionnels, écrit-il, – le toucher, la vision, l'audition, le goût, l'olfaction – il faut en effet ajouter le sens du mouvement ou " kinesthésie ". Son originalité est de mettre à contribution plusieurs capteurs. » Ces capteurs se trouvent notamment sous la peau, dans les muscles, dans l'oreille interne. C'est un sens discret que le sujet ne remarque pas. Le port de la tête devient souvent un centre dans l'accomplissement des mouvements, un repère grâce à l'axe haut/bas indiqué par la vue et l'oreille interne, il devient ce que Berthoz appelle une plateforme<sup>5</sup>. La matière cérébrale contient des procédures intentionnantes, réunissant plusieurs scénarios possibles, 450 ms avant les premières manifestations de l'acte volontaire<sup>6</sup>. La kinesthésie est un élément clé de la mémoire musculaire, du processus de mémorisation du système neuro-moteur, et renseigne sur le degré de tonus ou de contraction des muscles ou sur les positions relatives des différents segments du corps. La force du sens du mouvement est qu'il s'imprègne dans notre mémoire de façon durable. C'est là que réside peut-être la dimension esthétique la plus intéressante du sens du mouvement car l'œuvre marque le corps du visiteur à son insu, son souvenir proprioceptif venant s'ajouter au souvenir de l'émotion ressentie pendant la visite. Par conséquent, l'expérience de l'œuvre de Serra, telle que décrite par Alva Noë, est renforcée par le fait que le visiteur conserve un souvenir durable de la topographie des sculptures en acier, grâce à la mémoire du mouvement. C'est en ce sens qu'il faut entendre que l'art expérientiel s'inscrit durablement dans le corps du visiteur, à condition que ce visiteur quitte sa posture de spectateur et se mette en mouvement.

5. Alain BERTHOZ, *Le Sens du mouvement*, *op. cit.*

6. *Ibid.*

*le champ contemporain de l'art expérientiel*

Alva Noë ébauche ici un modèle d'analyse éactive d'une œuvre expérientielle, tentative que nous reprenons à présent afin d'esquisser un champ de l'art expérientiel contemporain. Dans le monde de l'installation contemporaine, les stratégies sont nombreuses pour amener le visiteur à se déplacer dans l'œuvre et affecter son corps en favorisant son éveil sensoriel. L'art expérientiel peut ainsi émerger d'une scénographie plasticienne, résulter d'une sculpture éclatée dans l'espace ou encore d'une installation interactive. Elle prend également la forme d'un « art total », pour reprendre les termes de Marcella Lista, ou d'un art de la mise en lumière, enfin elle peut tout simplement nous amener à nous déplacer dans la nature comme dans le cas du Land art.

Les scénographies plasticiennes et sculptures éclatées dans l'espace constituent une première expression de l'art expérientiel. Les œuvres d'Ernesto Neto pourraient en constituer un « idéal-type », au sens défini par Weber. L'artiste brésilien, né en 1964, est l'héritier d'Hélio Oiticica et de Lygia Clark. Il vit et travaille à Rio de Janeiro et a été en résidence à l'atelier Calder. Il a exposé *Leviathan Thot* au Panthéon en 2006, *O bicho !* au musée d'Art contemporain de Tokyo en 2009 et *Navedenga* au Moma en 2010. Toutes les œuvres de Neto sont créées selon le même processus. L'espace d'exposition devient l'espace de l'œuvre dans lequel le spectateur navigue et interagit avec l'environnement artistique. Les sensations haptiques y sont particulièrement valorisées. En utilisant des tissus extensibles, remplis parfois d'épices parfumées, et des formes organiques, les installations de Neto permettent au spectateur de découvrir l'œuvre par tous les sens, y compris le sens du mouvement. *Leviathan Thot*, qui mesure douze mètres sous plafond, est composé de housses en nylon transparentes, lestées de particules en mousse, qui tombent vers le sol. L'œuvre fut conçue par l'artiste comme un « paysage transorganique » semblable à un « corps spatial » symétrique avec une tête et des mains<sup>1</sup>.

L'œuvre répond aux critères de l'art expérientiel énoncés par Alva Noë puisqu'elle ne peut

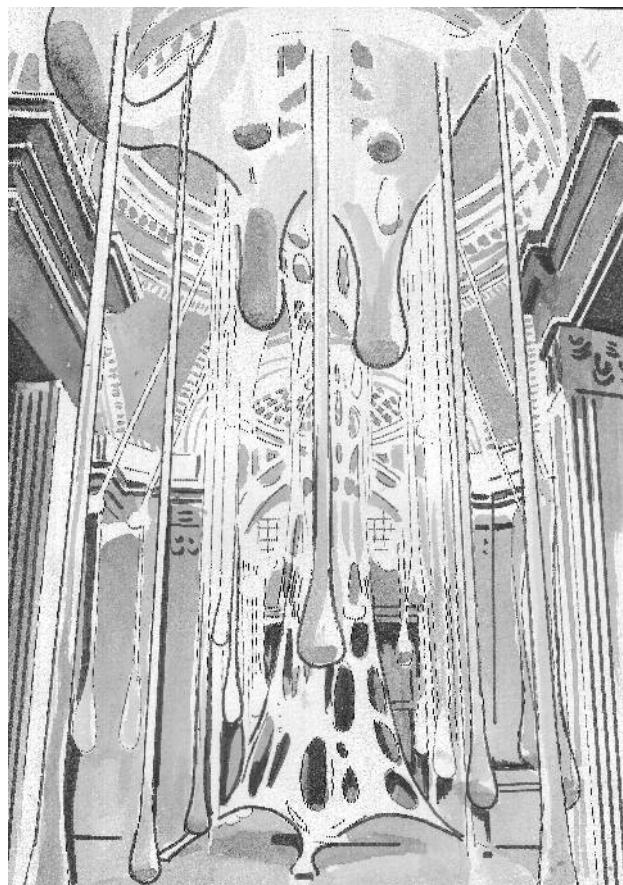


Illustration de : Ernesto Neto, *Leviathan Thot*, 2006

s'appréhender en un seul coup d'œil et que, pour être comprise, elle doit être explorée avec le corps. Lorsque le visiteur se trouve sous la forêt de bas en mousse, il peut craindre, ne serait-ce qu'un instant fugace, qu'elle ne s'effondre sur lui. En effet, l'ensemble des édifices architecturaux, contrairement à l'œuvre de Neto, s'appuie fermement sur le sol pour s'élever dans le ciel, respectant ainsi la loi de la gravité. Les éléments de *Leviathan Thot*, au contraire, sont attachés au plafond et s'abattent vers le visiteur. L'accrochage est inhabituel et surprenant, le visiteur doit s'adapter et effectuer l'ensemble de sa visite tête relevée. D'un point de vue physiologique, la posture tête relevée entraîne un déplacement du liquide vestibulaire, appelé endolymphe, qui est détecté par les cils des cellules cillées vestibulaires. D'un point de vue esthétique, les formes gigantesques qui s'effondrent vers le sol peuvent être perçues comme une épée de Damoclès, malgré leur aspect rassurant. Le jeu formel de l'artiste consiste à dérouter le visiteur par un mélange ambigu de menace et de réconfort. La vision des formes qui tombent du pla-

1. Ernesto NETO, *Ernesto Neto Leviathan Thot*, Paris, Éditions du Regard, 2006, p.7.

fond amorce la réaction. C'est son expérience de la matière perçue qui amène le visiteur à admettre que ces formes organiques sont inoffensives. La posture du visiteur consistant à marcher tête relevée laissera une trace proprioceptive dans le corps du visiteur.

La scénographie peut se complexifier en introduisant des éléments interactifs dans l'œuvre. L'art interactif est en effet une seconde forme de l'art expérientiel. Il constitue une sorte d'écriture simultanée du corps du visiteur et des murs de la salle d'exposition. L'analyse des œuvres interactives s'avère très souvent technique et passe à côté de ses modalités de réception. Nous proposons ici une lecture énaïve de l'art interactif en prenant pour idéal-type le travail de Du Zhenjun.

Du Zhenjun est un artiste chinois qui plonge le visiteur dans une expérience interactive immersive. Après avoir étudié la sculpture sur jade à Shanghai, il a rejoint la France pour explorer les potentialités de la création multimédia. Il fut découvert lors du festival « interférences » de Belfort en 2000 et réalisa en 2001 l'installation *J'efface vos traces*. Cette installation fonctionne avec un tapis de géolocalisation qui mesure 4 mètres sur 12. Lorsqu'un visiteur entre dans la salle, les capteurs déclenchent des projections vidéo d'hommes nus, vus en plongée et qui effacent les traces virtuelles laissées par le visiteur. L'artiste souhaitait ainsi nous sensibiliser aux conditions de travail des plus démunis. *J'efface vos traces* axe l'effet de présence sur le point de vue égocentré. La projection vidéo suit les pas du visiteur qui a le sentiment que le monde de l'œuvre converge vers lui. Il prend alors conscience de l'interaction entre son mouvement et le déroulement de la vidéo et n'agit plus comme un simple spectateur mais comme un participant. Il regarde l'œuvre sur un mode énaïf, avec son corps et sa proprioception. L'art interactif permet d'intégrer l'action du visiteur dans l'œuvre et il est impossible de prédire à l'avance à quoi ressemblera son déroulement temporel. Des expérimentations menées par le Musée des Confluences sur une installation interactive ont démontré que de nombreux visiteurs abordaient ce type d'œuvre de façon active, avec leur corps et parfois même sous

un mode ludique<sup>1</sup>. Varela dans *le présent précieux*<sup>2</sup> et Damasio dans *Spinoza avait raison*<sup>3</sup> ont démontré que le dehors (mode sensoriel) et le dedans (mode émotionnel) de la perception sont biologiquement liés et qu'il n'y a pas de perception sans réaction émotionnelle, même si nous ne sommes pas submergés par cette dernière. Le monde de l'œuvre interactive s'offre à nous, se déploie autour de nous et nous le ressentons en même temps que nous le percevons. C'est sur cette dualité sensoriel/émotionnel que joue l'art de Du Zhenjun.

Marcella Lista désigne par Art total l'art de la mise en lumière d'une œuvre d'art qui constitue le troisième membre de la famille expérientielle. L'apparition de l'Art total remonte au XIV<sup>e</sup> siècle et date de l'art pyrotechnique, il a culminé avec le père jésuite Louis Bertrand Castel qui inventa en 1725 le « clavecin oculaire<sup>4</sup> », instrument inachevé alliant musique et lumière<sup>5</sup>. L'intermédialité venait de naître. Cette notion est abordée dans l'histoire de l'art sous l'angle de la synesthésie. *Din blind Passenger* d'Olafur Eliasson correspond à l'idéal-type de cette troisième modalité expérientielle. Elle réclame du visiteur une attention proprioceptive autant que visuelle de l'espace artistique.

Olafur Eliasson est un artiste danois né en 1967 qui met en évidence des phénomènes naturels qu'il reconstitue à l'intérieur de bâtiments. Il développe une forme d'art centrée sur des sensations « immatérielles », dans la mesure où le support de l'expérience n'est constitué d'aucun objet solide ou durable. L'exposition intitulée *Utopia* à l'Arken Museum au Danemark (2011) comprenait

1. Michel CÔTÉ (sous la dir. De), Rapport : *Pratiques d'évaluation, Une approche réflexive et opérationnelle de la connaissance des publics : Du Muséum au Musée des Confluences*, Lyon, Musée des Confluences, 2010, p.88.

2. FRANCISCO J. VARELA, « Le présent précieux », dans Jean PEITOT, *Naturaliser la phénoménologie : Essais sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives*. Paris, CNRS Éditions, 2002, pp.341-426.

3. ANTONIO DAMASIO, *Spinoza avait raison: Joie et tristesse, le cerveau des émotions*. Odile Jacob, 2005.

4. Lettre ouverte de Louis Bertrand CASTEL publiée au *Mercur de France* en 1725.

5. Marcella LISTA, « Prométhée électrique ou "le tableau lancé dans l'espace" », dans *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n°39, Paris, 2003, pp. 23-43.



un long tunnel en contreplaqué dans lequel était diffusée une lumière orangée sur une vapeur opaque. L'artiste déclare nous inviter dans cette œuvre à faire l'expérience du temps. En effet, l'absence de visibilité à l'intérieur du caisson freine nos possibilités motrices, si bien que l'œuvre d'Eliasson devient un défi proprioceptif. Le temps, au lieu de demeurer une équation mathématique extérieure à l'homme, est naturalisé, incarné et devient un temps humain lié à la surprise du jaillissement d'une forme dans l'opacité de la couleur. Le visiteur, avant d'entrer dans l'installation, accomplit ses mouvements par automatisme, il est transparent émotionnellement pour reprendre les termes de Francisco Varela<sup>1</sup>. Une fois dans le caisson en contreplaqué, le visiteur devient davantage attentif à son environnement car il ne peut plus compter sur sa vision pour anticiper ses déplacements. Lorsque la silhouette d'un autre individu apparaît, venant ainsi rompre l'uniformité de l'étendue orangée, ce surgissement provoque une émotion qui relègue le maintenant à un juste-passé.

Enfin, bien que le Land art soit cité par Alva Noë comme exemple d'art expérientiel, nous devons remarquer qu'une majorité d'œuvres célèbres ne peuvent être explorées avec le corps du visiteur, soit qu'elles revêtent un caractère éphémère et qu'elles aient disparu, soit qu'elles restent inaccessibles par la marche. C'est le cas notamment de la célèbre *Spiral Jetty* de Smithson créée en 1970. La vulnérabilité de l'œuvre et son interdépendance avec la nature sont caractéristiques du Land art. Construite en boue et cristaux de sel, renforcée de rochers de basalte et de bois, elle a été engloutie sous les eaux au bout de quelques années et ce pendant trente ans. La jetée a resurgi hors des flots à nouveau en 2003 et est restée en saillie pendant près d'un an, avant d'être partiellement submergée une nouvelle fois en 2005. Il est donc virtuellement possible d'explorer l'œuvre avec son corps sur le mode é actif mais les élus ayant eu cette chance sont peu nombreux. L'un des visiteurs de *Spiral Jetty* raconte cette expérience sur Vimeo<sup>2</sup>. Trouver l'emplacement de la spirale a été compliqué. La jeune femme s'est

perdue, a abouti dans un camp militaire et n'a pu reprendre son expédition qu'un an plus tard. Cette admiratrice invétérée de l'œuvre de Smithson ne parvint pas à voir, une fois de plus, la spirale mais avoue « je n'ai pas pu voir Spiral Jetty mais ça ne faisait rien, ce qui importait c'était le voyage pour y aller, et c'était fantastique !<sup>3</sup> ».

### La somagraphie : entrelacs de somesthésie et de scénographie

#### *les trois sources de la somagraphie*

Sens du mouvement, éaction et éveil du soma sont les trois sources de la somagraphie. La somagraphie fait référence au texte de Richard Shusterman, *Conscience du corps pour une soma-esthétique*, dans lequel le philosophe pragmatiste prône une pratique de techniques réflexives du corps. Bien que la dichotomie entre les différents types de soma-esthétique ne soit pas rigide, Richard Shusterman distingue trois types de soma-esthétique : la soma-esthétique représentationnelle (représentation du corps à sa surface), la soma-esthétique performative (développement des capacités et des compétences corporelles) et la soma-esthétique expérientielle (qui se concentre sur l'attention somatique individuelle). La soma-esthétique représentationnelle peut consister en l'observation de la surface du corps (cosmétique, épilation, bronzage, etc.). La soma-esthétique performative s'oriente plutôt vers la pratique du sport afin de développer nos capacités physiques et entretenir un corps sain. Enfin, la soma-esthétique expérientielle, celle qui nous intéresse, développe la concentration et l'attention portée aux sensations du corps. Ce sont la pratique du Tai Chi Chuan et du Yoga qui ont amené le philosophe à prôner la nécessité de développer en Occident une soma-esthétique. Puisque le Qi Gong, pour sa part, est considéré par les experts comme une méditation en mouvement, cela signifie qu'il est possible, malgré le mouvement du corps du visiteur, de parvenir à une forme de relaxation et générer un moment réceptif. La somagraphie ne tient toutefois pas lieu de tech-

1. Francisco J. VARELA, « Le présent précieux », *op. cit.*

2. <https://vimeo.com/18500785>

3. « Couldn't see Spiral Jetty but it didn't matter, it was the journey, it was the going there and it was awesome ! »

nique du corps, comme la technique Feldenkrais citée également par Shusterman<sup>1</sup>, dans la mesure où la gymnastique sensorielle se fait à l'insu du visiteur, sans réflexivité. Il s'agit néanmoins d'une technique scénographique expérimentale entièrement orientée vers l'éveil du *soma* du visiteur. Comme nous allons le voir, l'art expérientiel, en brisant les automatismes du visiteur, fonctionne comme une thérapie qui déshabitude le corps de ses mouvements procéduraux. La « somagraphie » est ainsi un néologisme qui désigne les scénographies plasticiennes destinées spécifiquement à l'éveil sensoriel et à l'augmentation de l'attention accordée au soma, pris dans le sens que lui donne Shusterman de corps vivant et corps sentant<sup>2</sup>. Dans son ouvrage *Conscience du corps, pour une soma-esthétique*, il affirme que, malgré la tentative de Diogène, fondateur de l'école cynique dans l'antiquité grecque, l'Occident se veut plutôt l'héritier du platonisme dans sa relation corps-esprit<sup>3</sup>. Ainsi, parmi les auteurs du XX<sup>ème</sup> siècle, seuls William James, John Dewey, Ludwig Wittgenstein, Michel Foucault, Maurice Merleau-Ponty et Simone de Beauvoir auraient accordé une place fondamentale au soma dans leur recherche philosophique. D'un point de vue physiologique, le soma se définit comme le corps en train de ressentir des sensations mais c'est aussi, comme le rappelle Michel-Ange Amorim, la représentation de ce corps dans la zone somatomotrice et somatosensorielle du cerveau<sup>4</sup>. Le soma est un corps sentant mais c'est aussi un corps qui s'émeut. Comme Antonio Damasio le confirme, il n'est pas mécanique puisque l'*homonculus* qui est la carte du corps dans le cerveau est affecté par les émotions et les sentiments<sup>5</sup>.

### *l'inscription corporelle de la scénographie*

Deux exemples vont nous permettre de mieux expliciter la façon dont la scénographie devient somagraphie, par une mise en mouvement du visiteur.

L'œuvre de Tatiana Trouvé peut exemplifier nos propos. Tatiana Trouvé a agencé pendant environ dix ans dans l'espace d'exposition « un système bureaucratique en utilisant une logique propre à ce système »<sup>6</sup>, représenté par du mobilier, tables et chaises, mais aussi parois en contreplaqué, à l'échelle humaine, pour délimiter des espaces dans l'*open space*. L'idée de l'installation lui a été inspirée par une expérience personnelle de recherche d'emploi qui était « devenu un travail à temps complet »<sup>7</sup>. Les modules du *Bureau d'Activités Implicites* traduisent des dimensions quotidiennes de l'expérience, comme l'attente, afin de sauver de l'oubli des expériences banales.

Dans son entretien avec Richard Shusterman, destiné au catalogue d'exposition de la Villa Arson, Tatiana Trouvé insiste sur l'importance qu'occupe le corps dans son œuvre. Le corps y est « opérant mais absent<sup>8</sup> ». Les *Polders* sont, par contre, des espaces plus réduits, « ils ne sont pas suffisamment réduits pour être des maquettes et suffisamment grands pour être praticables<sup>9</sup> ». Selon Richard Shusterman qui a commenté le travail de Tatiana Trouvé dans son texte *Corps sans figure*, le travail de l'artiste joue avec le schéma corporel du visiteur, ce dernier devant réadapter ses habitudes dans un espace trop petit pour lui<sup>10</sup>. Mal à l'aise tout d'abord, le sujet-visiteur va progressivement s'habituer à son environnement pour l'incorporer et le faire sien. Le schéma corporel constitue un bilan des mouvements accomplis et une traduction en langage visuel des impressions kinesthésiques. La représentation du schéma corporel est une représentation dynamique car elle est constamment mise à jour dès

1. Richard SHUSTERMAN, « Penser en corps », Barbara FORMIS, & collectif, *Penser en corps soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 64.

2. Richard SHUSTERMAN, *Conscience du corps Pour une soma-esthétique*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2007, p.11.

3. Ibid., p. 31.

4. Michel-Ange AMORIM, « Percevoir le contact pour agir », dans Christophe DONNET, Nicolas MATHEVON et Eliane VIENNOT. *et al. Le Contact*. Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2010, p. 35-50.

5. Antonio DAMASIO, *Spinoza avait raison : Joie et tristesse, le cerveau des émotions*, *op. cit.*, p. 97.

6. Tatiana TROUVÉ et Richard SHUSTERMAN, « Corps sans figure », dans *Tatiana Trouvé*, Cologne, Verlag der Buchhandlung, 2008, p. 118.

7. Idem.

8. Tatiana TROUVÉ et Richard SHUSTERMAN, « Corps sans figure », *op. cit.*, p. 135.

9. Ibid., p. 137.

10. Idem.

que le corps bouge. Alain Berthoz a pu démontrer que, lorsque certaines conditions sont réunies, le schéma corporel peut être modifié en moins d'une journée<sup>1</sup>. La constitution de ce schéma corporel repose sur l'intégration des informations sensorielles reçues. Au niveau cérébral, le lobe pariétal est le lieu où convergent les informations somesthésiques (proprioception et toucher) et visuelles nécessaires à la représentation du corps dans l'espace. Les *Polders* de Tatiana Trouvé lui ont été inspirés par les déclarations d'un nain qui avait décidé de se déguiser constamment en touriste car il se sentait lui-même étranger au monde des objets qui l'entourait. S'inspirant d'un problème d'échelle qu'elle inverse, le monde des *Polders* est corporéisé tandis que le corps du visiteur est mondanisé<sup>2</sup>.

James<sup>3</sup>, Jeannerod<sup>4</sup>, Berthoz<sup>5</sup> mais aussi Merleau-Ponty<sup>6</sup> ont insisté sur l'importance des automatismes dans la motricité. Lorsque le visiteur se rend au Centre Pompidou pour visiter le musée, il n'est pas conscient de son corps, il n'est pas non plus spécifiquement disposé à « faire attention » aux œuvres. Pour résumer, nous dirons que le corps du visiteur n'est pas présent au rendez-vous donné par l'œuvre. Claude Lévêque, par des techniques artistiques comme la scénographie, l'éclatement du son et de l'image dans l'espace, restitue ce corps à l'œuvre. Ainsi, un promeneur qui pénètre dans l'œuvre *Valstar Barbie*, perçoit l'œuvre à la fois avec sa conscience motrice et sa conscience sensorielle. En 2006, cette installation fut exposée au Centre Pompidou Paris et occupait une pièce dont l'obscurité freinait le pas des visiteurs. *Valstar Barbie* est une installation sonore qui occupe une salle entièrement peinte en rose dans laquelle se dresse un escarpin rouge géant, d'environ trois mètres de long, balayé par la

lumière d'un projecteur et entouré de trois cercles lumineux composés chacun d'une vingtaine de lumières roses clignotantes. Dans le fond de la salle, à l'arrière de l'escarpin, une série de ventilateurs faisait onduler des volants en tissu blanc qui laissaient voir par transparence des tubes de néon recouverts d'un filtre rose. Le rythme de la marche naturelle des visiteurs était brisé du fait de l'impossibilité de voir, les bâtonnets qui permettent la vision nocturne ayant besoin d'un temps de réponse avant de s'activer<sup>7</sup>. Les obstacles éclairés et parsemés sur le sol servaient toutefois de repères aux visiteurs pour leur déplacement dans l'œuvre. « Ce qui caractérise le travail de Claude Lévêque depuis quelques années, c'est une forme absolument singulière d'art corporel, un art à la fois sensoriel et mental, où le temps n'est plus l'instrument ou le véhicule d'une forme mais son récepteur intégré<sup>8</sup>. » La stratégie scénographique de Lévêque dans *Valstar Barbie* consiste à placer dans l'espace extrapersonnel du visiteur un objet-cible, manifestement fait pour être vu de loin et attirer le visiteur vers le fond de la salle. Cette sculpture devait l'amener à se déplacer dans l'œuvre afin que la motricité participe à la perception de l'environnement artistique. Le trajet ou le voyage de l'entrée de la salle d'exposition vers l'objet importait plus que la destination finale car, une fois à proximité de la chaussure à talon aiguille, le visiteur n'avait rien découvert de plus qu'il n'avait déjà vu en entrant dans la salle. Par la technique scénographique de l'expôt-cible, en l'occurrence la chaussure géante, Lévêque tente d'amener le visiteur à se déplacer dans l'œuvre, à s'éveiller à l'art pour qu'il transforme le monde de l'œuvre en son propre monde. La stimulation pluri-sensorielle du visiteur par la spatialisation du son et des sculptures, par la mise en lumière de l'espace et le déplacement dans l'œuvre constituent une sorte de méditation en mouvement qui favorise l'ouverture du sentir organique à l'environnement artistique. Le souvenir de l'œuvre sera renforcé par le souvenir proprioceptif de la visite qui sème une adresse supplémentaire dans la

1. Alain BERTHOZ, *Le Sens du mouvement*, op. cit.

2. Bernard ANDRIEU, *Le Monde corporel : de la constitution interactive du soi*, op. cit., p. 23.

3. William JAMES, *Philosophie de l'expérience : un univers pluraliste*. Paris, Empêcheurs de Penser en Rond, 2007.

4. Jean DECETY. et Marc JEANNEROD, « mentally simulated movements in virtual reality: does fitts's law hold in motor imagery ? », dans *Behaviour brain research*, 1996, p. 127-134.

5. Alain BERTHOZ, *Le Sens du mouvement*, op. cit.

6. Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

7. Jean-Pierre CHANGEUX et Claude DEBRU, *Du Vrai, du beau, du bien : une nouvelle approche neuronale*, Odile Jacob, 2010, p. 123.

8. Eric TRONCY, *Claude Lévêque*, op. cit., p. 21.

mémoire du visiteur. C'est « désormais, écrit Troncy, tout un éventail particulièrement sophistiqué d'émotions et d'expériences qui agissent directement sur les repères sensoriels et comportementaux des visiteurs de ses expositions<sup>1</sup> ». Lévêque va chercher l'émotion du visiteur par un piège sensoriel, il restitue le corps du visiteur à l'œuvre.

### Conclusion

Contrairement à l'attitude classique d'« absorberment<sup>2</sup> » qui réclamait l'oubli de soi, la somagraphie n'exige pas du visiteur un effort particulier de disponibilité. C'est l'œuvre elle-même qui se chargera d'amener le visiteur à rompre avec ses automatismes moteurs. L'œuvre contemporaine agit sur la mémoire du mouvement, la mémoire visuelle, la mémoire olfactive ou encore la mémoire auditive qui sont autant de stimulations du corps permettant d'imprégner durablement nos souvenirs par divers chemin neuronaux.

La « scénographie plasticienne<sup>3</sup> », la technologie interactive ou encore l'Art total prolongent les recherches menées par Lissitzky (1890-1941) qui cherchait déjà à provoquer des mouvements rotatifs dans la posture de ses contemporains. On peut considérer les espaces *prouns* de Lissitzky comme l'ancêtre des installations expérientielles, destinées à agir sur les sens du visiteur. Sans l'intervention du visiteur, cet espace n'est rien et, pour exister, il a besoin d'un public capable de se mettre en mouvement et de participer au jeu complexe noué entre l'espace et l'œuvre. L'art expérientiel ne sculpte rien d'autre que le corps du visiteur lui-même, un visiteur libéré de toute position assignée à l'avance et qui peut s'aventurer dans une création, une récréation et finalement une récréation de l'installation.

Françoise LEJEUNE

1. Ibid., p.21.

2. Michael FRIED, *Esthétique et origines de la peinture moderne, tome 1 : La Place du spectateur*, Paris Gallimard, 1980, p. 23.

3. Claire LAHUERTA, « La scénographie d'exposition : l'espace de l'art entre mise en scène et mise en œuvre », dans *Figures de l'art : l'œuvre en scène ou ce que l'art doit à la scénographie*, N° 18, Pau, Publications de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2010, p. 13-19.

## INTRODUCTION À L'ESTHÉTIQUE DARWINIENNE

« J'ai beau opposer toute ma froideur, des choses comme celles-là me bouleversent et me forcent à crier... En vérité je n'en peux rien dire sinon que jamais encore je n'avais été si bouleversé. J'ai subi cela avec une simplicité extraordinaire ; je n'ai plus rien analysé. J'ai été pris ».

Jacques Rivière de retour d'un concert ; lettre du 13 juin 1908 à Alain-Fournier.

L'été 1827, Stendhal arrive en Italie. Dans l'intention d'écrire ce qui deviendra *Promenades dans Rome*, il passe ses matinées à contempler des chefs-d'œuvre, courant d'églises en villas où l'attendent des Raphaël et des Corrège à en donner le vertige. Après la sieste, un peu de musique ; puis soirée au théâtre ou à l'opéra. Le spectacle se prolonge alors dans quelque *palazzo* fastueux, à boire du punch jusqu'à deux heures du matin en compagnies de femmes délicieuses et d'aristocrates ironiques. Le lendemain, et tous les jours ou presque pendant deux ans, même chose. Quel programme ! Les journées filent comme dans un rêve, remplies d'objets qui sollicitent le regard esthétique, sans aucun souci matériel. Stendhal, se dit-on, pourrait s'estimer heureux. On n'attend pas de lui qu'il s'excuse d'avoir autant de privilèges - il avoue d'ailleurs dès la première page quel « égotisme » a été le sien au cours de ce voyage -, mais tout au moins qu'il prenne la mesure de son bonheur. Or il n'est pas *tout à fait* heureux. Quelque chose gâte son plaisir. C'est qu'il est venu à Rome avec l'« amour pour les Beaux-Arts », et que cet amour l'abandonne.

La responsabilité de ce malheur incombe à son excédent de bagage culturel. C'est la sixième fois que Stendhal voyage en Italie, il a tout vu et surtout il a *tout lu*. La science lui est montée à la tête. « Mon imagination, écrit-il, est enchaînée par toutes les sottises que j'ai lues », toutes les « phrases vides de sens de l'école de Kant et de Platon ». Il a *appris à voir* les tableaux et les monuments ; et petit à petit, son cerveau s'est « affublé des mêmes préjugés » que ceux qui encombraient déjà la pensée des grands maîtres de l'esthétique. Il est trop tard, tout est perdu, le

mal est fait. Le 25 janvier 1828, revoyant le Colisée, il peste devant les ruines du temple de Jupiter Tonnant : « Que ne donnerais-je pas pour n'avoir vu en ma vie qu'un seul tableau du Corrège, ou pour n'être jamais allé au lac de Côme ! Je voudrais, après avoir vu l'Italie, trouver à Naples l'eau du Léthé, tout oublier, et puis recommencer le voyage, et passer mes jours ainsi<sup>1</sup> ».

*Trouver l'eau du Léthé* est pourtant envisageable, à condition de prêter un peu plus d'attention, au moment de produire ou de consommer des œuvres d'art, à ces *bonnes choses basses et familières* que Pascal opposait aux *choses extraordinaires et bizarres*, faussement sublimes et élevées<sup>2</sup>. Des disciplines comme la socio-anthropologie de l'expertise culturelle, la psychologie socio-intuitionniste et, la dernière étant l'objet de cet article, l'esthétique darwinienne, aident à ce revirement, du moins dans le champ académique<sup>3</sup>.

Pourquoi est-il si difficile de mettre entre crochets son savoir et ses préjugés en matière artistique, et pourquoi Stendhal n'y arrive-t-il pas ? La réception à fleur de peau, débarrassée de tout souci de « trouver des références » et centrée sur les réactions les plus immédiates, est aussi vieille que la naissance de comportements artistiques au sein de l'espèce humaine ; elle devrait donc « venir toute seule ». Elle vient, d'ailleurs, et souvent. Mais on la traite mal, comme ces repas avalés à la va-vite parce qu'il faut bien se nourrir entre deux rendez-vous importants. On l'ignore ; on se retient de pleurer au cinéma et on en veut au réali-

1. STENDHAL, *Voyages en Italie ; Voyages en France*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1973, p. 752.

2. Blaise PASCAL, *De L'Esprit géométrique*, 1658.

3. Pour avoir une idée des postulats de base de ces trois disciplines : Jean-Marc LEVERATTO, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006 ; Richard A. SHWEDER & Jonathan HAIDI, « The cultural psychology of the emotions », *Handbook of emotions*, dir. M. LEWIS & J. HAVILAND, New York, Guilford, 2000 ; Denis DUTTON, « Aesthetics and Evolutionary Psychology », *The Oxford Handbook for Aesthetics*, dir. J. LEVINSON, New York, Oxford University Press, 2003.

sateur de nous avoir « instrumentalisés » si d'aventure on n'a pas pu se retenir de verser quelque larme. On fait la fine bouche devant les violons en boîte de la chanson de variété ou devant les tableaux trop bien vernis de Gérard Garouste... C'est que ce genre de réception *brute* ou, mieux, *incarnée*, vient de subir un long purgatoire.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle finissait lorsque Kant convainquit le monde occidental que le « pur jugement de goût est indépendant de l'attrait et de l'émotion », et que se laisser aller aux sons agréables d'un instrument de musique ou à la sensualité d'une couleur relevait de la « barbarie<sup>1</sup> ». Quel lièvre n'avait-il pas levé là ! En même temps que se constituait l'Institution artistique et que la profession d'artiste gagnait en autonomie, l'idée se répandit que la réaction légitime devant une œuvre d'art consistait à ignorer, ou mieux à dépasser, « l'animal en soi » et les sensations premières. Savoir se tenir, maîtriser son corps, ne pas se laisser posséder par ses pulsions : il y avait là matière à créer un nouvel imaginaire de l'excellence. Le précédent – celui de l'aristocratie – commençait de se déliter, et ce n'est pas un hasard si les écrits de Kant sur le jugement de goût sont contemporains de la Révolution française. À défaut d'avoir du sang bleu, à défaut d'être un artiste, on pouvait maintenant avoir du goût, être un esthète, *s'y entendre*. On pouvait à nouveau sortir de la cuisse de Jupiter et sourire en silence aux envieux, mais sans risquer la guillotine.

De surcroît, comme le privilège de naître aristocrate et comme la chance de naître artiste, cette « faculté » nouvelle, pour parler comme Kant, passait pour ne pas s'apprendre. Elle était donnée surtout au gentilhomme de goût, sans qu'on pût espérer en manifester la maîtrise à force de travail<sup>2</sup>. C'était une sorte de *chic naturel* qu'il fallait manifester devant l'œuvre : quand les béotiens voyaient des fleurs dans le tableau, battaient la mesure à l'écoute de la symphonie ou tournaient avec avidité les pages de leur roman de crainte que le héros cette fois ne s'en sorte pas, l'esthète laissait les formes de l'art solliciter le libre jeu de ses

facultés d'entendement et de raison. Il le faisait, qui plus est, de façon désintéressée, c'est-à-dire sans songer le moins du monde à se divertir. L'art pour l'art pointait déjà le bout de son nez. Les autres, les malheureux, étaient bel et bien laissés sur place, avec leurs minables plaisirs (être content de reconnaître quelque chose dans un tableau !).

Le XX<sup>e</sup> siècle vit la différence se radicaliser. C'était un mur qui désormais séparait les deux camps. Le livre de Clive Bell sobrement intitulé *Art*, en 1914, tira la quintessence des écrits de Kant sur la question des formes de l'art, et les débarrassa de leurs encombrants arrière-plans moraux et religieux, pour fixer ce qui est encore à l'heure actuelle le credo le plus répandu dans le champ intellectuel. Le désintéressement cher à Kant y était cultivé jusqu'au dandysme. « Dans ce monde [celui de la contemplation esthétique des œuvres d'art], écrivait Bell, les émotions de la vie n'ont aucune place. C'est un monde avec ses propres émotions<sup>3</sup>. » Malgré (ou à cause de) l'opacité de ce genre de formules (car on ne voit pas très bien en quoi pourraient consister des émotions déconnectées de la vie, donc de leur substrat biologique), cette vision s'imposa et nous habitua à la séparation. D'un côté l'art légitime, qui fonctionne mystérieusement et qu'on ne « comprend » pas toujours (jamais « sans règle ni boussole » en tous cas<sup>4</sup>) ; de l'autre les formes « populaires » d'expression artistique, concerts de rock, superproductions hollywoodiennes et romans Harlequin, que leur appel aux « émotions de la vie » rendent facilement décodables.

### À la recherche des universaux

Depuis quelques années, plusieurs courants de sciences humaines venus d'Outre-Atlantique ont fait profession de s'intéresser aux expériences relatives à ce qu'on pourrait qualifier, à moitié par raison et à moitié par provocation, d'esthétique

1. Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1993 (1790), p. 88.

2. Cf. Nathalie HEINICH, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

3. Clive BELL, *Art*, New York, Capricorn Books, 1958 (1914), p. 79.

4. Formule utilisée par Du Bos pour décrire, avant Kant, ce mystérieux *sixième sens* qui permettrait aux gentilshommes d'exercer leur jugement de goût. Voir Alfred BAEUMLER : *Le Problème de l'irrationalité dans l'esthétique et la logique du XVIII<sup>e</sup> siècle*, trad. fr., Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 62.

commune ou, mieux, d'esthétique ordinaire. Sans entrer dans les querelles de chapelle, qui sont nombreuses, il est possible de les regrouper sous une bannière facile à décoder, appelée *esthétique darwinienne*. Car elles sont toutes pour point commun d'étudier les œuvres d'art en fonction des mécanismes de l'évolution qui ont progressivement fait des êtres humains ce qu'ils sont, mécanismes dont une partie s'est trouvée mise à jour par Charles Darwin. Pareille démarche implique de faire passer les paramètres physiologiques avant les paramètres culturels, et de travailler sur le *frisson* qui nous secoue plutôt que les *signes* que l'on décote.

Le terme d'esthétique darwinienne désigne les trois postulats bioculturels suivants, leur défense et leur illustration<sup>1</sup> :

1. Il y a une nature humaine qui résulte de l'adaptation. Elle se trouve par là-même toujours susceptible d'évoluer, c'est-à-dire de se transformer par le biais des générations successives et des influences culturelles qui s'exercent sur la sélection sexuelle. Cette nature se présente sous la forme de prédispositions à l'apprentissage de certains comportements, au nombre desquels on compte la pratique et la réception de l'art. Il n'existe pas d'élus, tout le monde peut faire de l'art ou s'en délecter – mais avec plus ou moins de succès dans les deux cas. Certaines cultures favorisent la pratique artistique, d'autres la réception, les deux parfois, ni l'une ni l'autre éventuellement, il n'y a pas de règle absolue.

2. Beaucoup d'œuvres d'art se laissent évaluer par le biais de ces penchants naturels, davantage qu'en termes de raison et de logique. Il nous semble parfois qu'elles *font effet* sur nous aux frontières de l'esprit et du corps. Pour en parler, on utilise des termes comme le cœur, le sentiment du beau, le sentiment esthétique, le sixième sens, le je-ne-sais-quoi, le transport, le sublime, la vibration, le *feeling*, le *fun*... Toutes les époques et tous les groupes humains ont leurs mots pour désigner ce mode d'appropriation « instinctif », qui est le terrain de recherches privilégié de l'esthétique dar-

winienne. Certaines œuvres le sollicitent ostensiblement : elles contiennent des *universaux*, qui sont des motifs susceptibles d'être saisis en l'absence d'apprentissage culturel préalable. D'autres œuvres, au contraire, laissent en arrière-plan ce type de motifs, et demandent à être évaluées d'abord à l'aide de critères propres à des codes verbaux, des cultures, des époques ou des coteries particulières.

3. Si une œuvre a plus de succès que les autres, il y a de fortes chances qu'elle contienne des universaux, aussi bien dans sa « forme » que dans son « fond », ou plus précisément dans la façon dont elle combine les deux de manière à être *utile e dulce*. Car l'art, dans une perspective bioculturelle, provient du jeu, lequel sert à développer la flexibilité du comportement. L'esthétique darwinienne cherche à définir ces universaux, qui permettent aux œuvres de franchir plus facilement les frontières entre individus, communautés, genres, époques et nationalités.

Sans doute est-il plus facile de trouver l'eau du Léthé dans un concert de rock qu'au long des hautes salles intimidantes d'un musée. Sans doute, aussi, existe-t-il des œuvres d'art qui réservent leurs charmes à ceux de leurs spectateurs qui auront consenti pour les goûter à un long apprentissage intellectuel. Les maîtres de la Renaissance, devant lesquels Stendhal se sent incapable d'oublier son éducation, ont truffé leur peinture de signes allégoriques incompréhensibles aujourd'hui sans aide iconologique. Mais ils ont laissé quelques tableaux – comme par hasard ce sont souvent les plus fameux – dont les effets reposent majoritairement sur des modalités lisibles de tout temps. *La Joconde* est célèbre, entre autres raisons, parce qu'elle consiste dans le portrait, exécuté avec maestria, d'une jeune femme qui sourit doucement, une attitude qu'on ne rencontre pas si fréquemment que cela dans l'art du portrait, même après 1505 – et non parce que son arrière-plan tout en *sfumato* illustre à la façon d'un curriculum vitæ les principes d'ingénierie hydraulique élaborés par Léonard De Vinci. Et si Stendhal avait poussé la porte de Santa Maria Del Popolo – peut-être l'a-t-il fait mais nulle trace n'en subsiste – il aurait vu dans la chapelle des Cerasi, au fond à gauche, un tableau propre à rendre amnésique le plus érudit de ses spectateurs, au moins dans les premières secondes

1. Sur le terme « bioculturel » et son rapport à l'art (en l'occurrence à la littérature), voir Brian BOYD, *On The Origins of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.

de la contemplation. Il s'agit de la *Crucifixion de Saint Pierre*, que le Caravage peint en 1600.

Un vieillard barbu et dégarni y est cloué sur une croix que ses bourreaux soulèvent avec maladresse en vue de la ficher en terre. Sans même savoir qu'il s'agit de l'apôtre Pierre – sans même posséder le plus petit rudiment de culture religieuse, d'ailleurs – il est difficile de n'être pas troublé. C'est que les choix du Caravage engagent ici des *universaux* de l'espèce humaine. D'abord on s'acharne sur un vieillard ; l'instant choisi pour nous montrer son supplice, ensuite, celui du soulèvement de la croix une fois Saint Pierre cloué, souligne la dimension grotesque de l'entreprise : l'ensemble est lourd, il faut tirer, pousser, on imagine les bourreaux ahanant... L'angle d'observation ajoute encore à la bizarrerie de l'ensemble, montrant le corps du malheureux de biais les pieds plus hauts que la tête, tel qu'on a rarement l'occasion d'observer un être humain... Bien entendu, savoir tout de la vie tumultueuse du Caravage, ou connaître le rôle qu'a joué ce tableau, inspiré d'un Michel-Ange de la chapelle Paolina, dans la rivalité entre les cardinaux Cerasi et Sannessio, ne fera qu'ajouter à l'émotion esthétique, sinon à l'émotion tout court. Mais ce savoir n'en est pas la condition *sine qua non*.

L'esthétique darwinienne s'intéresse aux expériences de ce genre – des expériences communes, ordinaires. Communes parce qu'il s'agit de dispositions partagées sauf cas pathologiques ; ordinaires parce qu'elles se vivent au quotidien, n'importe où, sans bagages. L'étymologie du mot *ordinaire* est d'ailleurs riche d'enseignements. Au xv<sup>e</sup> siècle, est ordinaire « ce qu'on fait habituellement ». Au xvi<sup>e</sup>, sous la plume de Montaigne, plus distanciée, c'est ce qui est « conforme à l'usage habituel ». Au xvii<sup>e</sup>, ce qui est « commun à un grand nombre de personnes », et au xix<sup>e</sup>, enfin, cela s'applique aux « personnes de condition sociale modeste ». En résumé : est d'abord ordinaire ce que l'on fait sans y penser, et petit à petit le devient ce que font les petites gens – belle illustration, en parallèle, du dédain progressif dans lequel l'esthétique en son versant kantien a plongé la réception « à l'estomac » des œuvres d'art.

L'esthétique ordinaire traite d'une disposition ancienne. Dans le *Natyashastra* (le « Traité des émotions » de la religion hindoue, rédigé en sanskrit au iii<sup>e</sup> siècle) le terme de *rasa* désigne déjà ce

que l'on pourrait appeler la méta-émotion esthétique qui nous saisit lorsque nous assistons à des spectacles « viscéralement satisfaisants », nous donnant l'occasion d'améliorer la connaissance de notre propre corps<sup>1</sup>. Logiquement, le *Natyashastra* n'opère, contrairement à Kant nulle hiérarchie parmi les arts. Pourquoi ne pas l'imiter ? Le délicieux dédain avec lequel Elisabeth Schwarzkopf fait rouler le « r » de « *durch* », le premier mot d'*Im Abendrot* (un des *Quatre derniers Lieder* de Richard Strauss), est une bien belle chose assurément ; mais on ne saurait rationnellement les rendre supérieures à la rage d'un grand rocker ou à la respiration sifflante de Tori Amos, fixée par un enregistrement pirate en fin de concert, quand elle n'a plus qu'un filet de voix et reprend tout de même, en le débarrassant de ses afféteries pop, l'*Angie* des Rolling Stones.

Apprécier *Angie*, c'est-à-dire s'intéresser de tout son corps aux jolies choses un peu tristes en admirant le travail bien fait, n'a rien de honteux. Même si la vision kantienne de l'esthétique a déclassé ce qui plaît de trop près aux sens, et même si l'Institution artistique a jeté l'opprobre sur le « travail bien fait » dans son acharnement à distinguer l'artiste de l'artisan, une œuvre qui plaît sans mode d'emploi, comme *Angie*, *Star Wars* ou un « roman de gare », n'a pas *a priori* moins de chances de rendre meilleurs ses aficionados que *Così Fan Tutte* ou qu'une installation d'avant-garde, ni moins de chance de les mettre sur la voie de la vie bonne ou de la *Richtiges Leben*. La mise en place de catégories artistiques élevées au-dessus de catégories mineures reflète davantage, comme l'a montré Pierre Bourdieu, les structurations du champ social que les réactions du corps. Laisser de côté les questions de prestige et de vulgarité porte vite à remarquer beaucoup de ressemblances. La façon dont les « amateurs éclairés » classifient et évaluent les œuvres qu'ils adorent, par exemple, ne diffère pas au gré des catégories artistiques. Ainsi ne devient-on pas un connaisseur de hard-rock ni un connaisseur de baroque du jour au lendemain. Dans les deux cas il faut écouter beaucoup pour sentir les différences, les

1. Voir l'importation de cette notion au cinéma dans Laurent JULLIER, *Interdit aux moins de 18 ans*, Paris, Armand-Colin, 2008.



qualités, les timbres. Dans les deux cas il faut apprendre à faire des classifications génériques : l'amateur de baroque se joue des distinctions entre baroque ancien, baroque moyen et baroque tardif, sans jamais confondre le *style italien* avec le *stylus fantasticus* ; en face, l'amateur de hard-rock reconnaît de même, au premier riff, le style du morceau qui commence, et il ferait beau voir qu'il confonde le *death metal* avec le *black metal*, encore moins avec le *trash metal*. Leurs pratiques sont les mêmes<sup>1</sup> : pourquoi vouloir faire des uns des gens moins raffinés que les autres ?

L'esthétique ordinaire est aussi, comme sa rivale kantienne, une esthétique du jugement de goût. Ce n'est pas parce qu'une œuvre se passe de mode d'emploi qu'elle est *systématiquement bonne*. Sur ce point, la loi est la même partout, dans les catégories « prestigieuses » comme dans les « vulgaires ». Il y a des représentations de *Così Fan Tutte* catastrophiques et des chansons de variété stupides ; il y a des pages de Mozart dont la rareté des exécutions trahit l'absence de génie, et de nombreux soirs où Tori Amos enregistre de piètres chansons. Les amateurs dignes de ce nom le savent. Il faut simplement accepter que la réussite des entreprises artistiques puisse être jugée indépendamment du rang de naissance des œuvres. Et certes ce n'est pas chose facile. Dans l'autobiographie intellectuelle de Gérard Genette, l'un des penseurs français les plus influents de la vague structuraliste<sup>2</sup>, on lit ainsi qu' hormis le jazz et le classique, la musique vendue sous forme de disques *ne vaut rien*. Nous venons de passer 445 pages en compagnie d'un homme subtil et brillant, il n'en reste plus que quelques-unes, la lecture allait bon train, et soudain le couperet tombe. La chanson, la pop, le rock ne valent rien. Adieu Miossec et les Kinks, adieu Nusrat Fateh Ali Khan et Portishead, je vous aimais bien mais vous ne valez rien. *Ravers* et *slammers* déchaînés, *fans* de tout poil, sachez que vous vivez un ersatz de vie.

1. Voir Jean-Marc LEVERATTO, *La Mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris La Dispute, 2000.

2. Gérard GENETTE, *Bardadrac*, Paris, Le Seuil, 2005. Le lecteur qui préférerait une autre fête de turc trouvera une déclaration quasi-identique chez Renaud CAMUS, *Répertoire des délicatesses du français contemporain*, Paris, P.O.L., 2000, p. 223.

Bien sûr il y a dans cette remarque assassine de la page 445 l'expression d'une disposition naturelle que les psychologues appellent le *biais en faveur du groupe*. C'est que l'être humain est un animal grégaire, et que le premier pas vers la déclaration d'appartenance à une tribu consiste à manifester de l'hostilité à l'égard de celle d'en face. Bien sûr il y a aussi la question de l'âge : parvenu comme Gérard Genette au soir de sa vie, on ne va pas brusquement se mettre à jouer avec l'idée déprimante selon laquelle on est peut-être passé à côté de quelque chose d'important. Et l'influence du milieu : à Normale Sup', dans les années 1950, on s'entiche plus volontiers de Charlie Parker que de Gene Vincent et des premiers rockers. Mais tout de même, pourquoi tant de mépris ? Gérard Genette acceptera-t-il de me serrer la main si je lui avoue l'ennui sidéral où me plongent John Coltrane et les derniers quatuors de Beethoven, auxquels je préfère largement n'importe quel petit album de Napalm Death ou des Cramps ? Et lorsqu'il comprendra que je ne plaisante pas, me regardera-t-il comme un baron de l'industrie regarde le jardinier qui ramasse les feuilles mortes dans le parc de sa propriété ? Comme le Prix Nobel qui voit les autres gens lire *Voici* au bord de la piscine ? Les guerres ne commencent pas autrement, et il leur est déjà tant de prétextes qu'en matière d'art nous devrions tout de même *faire un petit effort*.

Ce petit effort, c'est celui que Stendhal se sent incapable d'accomplir devant les ruines du temple de Jupiter Tonnant. Il consiste à mettre en suspens les connotations socioculturelles que charrient les genres et le comportement de leurs aficionados, pour redécouvrir nos points communs avec la tribu d'en face. Oui je m'endors aux *Kindertotenlieder*, oui Gérard Genette tournerait le bouton dès le début de *Harmony Corruption* – et alors ? Nous pouvons parler simplement, en gardant nos distances ; je ne vais pas lui dire qu'en passant à côté des torrents de sensualité du rock il a vécu à moitié ; il ne va pas me classer tout de suite dans les *Untermenschen*. En revanche, je veux bien l'écouter me parler de John Coltrane jusqu'à ce qu'il fasse apparaître la porte par laquelle je pourrais entrer. Cette porte, justement, c'est celle des universaux. Elle pourrait ouvrir sur des détails biographiques ; il pourrait me montrer que tel solo porte les réminiscences des chants

baptistes du grand-père de Coltrane, le révérend Blair, ou les traces de la pratique de la harpe, à laquelle s'astreignait le saxophoniste pour « libérer son doigté ». En retour, je pointerais pour lui l'extraordinaire virtuosité de Mick Harris, le premier batteur de Napalm Death ; ou je lui jouerais le *Detachable Penis* des Cramps pour le faire rire. Ce serait un bien petit pas, préférable pourtant au geste radical du rejet, du dédain ou de la moquerie. Car nous avons tous les deux besoin d'art, Gérard et moi. Le « corps de mon ennemi » n'est pas différent du mien, et par « corps » il faut entendre aussi les *dispositions bioculturelles* qui nous rendent tous deux sensibles à des figures comme le témoignage de l'amour pour un parent, ou à des qualités comme l'humour et la virtuosité.

### Fausse simplicité

Un grand nombre de caractéristiques prétendument évidentes des œuvres d'art qui font effet immédiatement, sans apprentissage, n'ont pas la simplicité qui semble la leur lorsqu'on se contente de les considérer de loin. « L'animal en nous » a beau pointer son museau dans l'expression de nos goûts dominants, tout ne fait pas ventre.

Les particularités de la musique populaire se trouvent dans ce cas. En premier lieu, ce n'est pas parce qu'un vocabulaire artistique rudimentaire apparaît limité que les œuvres qu'il engendre le sont elles aussi. L'échelle musicale la plus courante sous nos latitudes n'a beau n'avoir que douze degrés (do, do dièse, ré...), les compositeurs n'ont pas fini de faire le tour de ce qu'elle permet d'écrire ; prétendre le contraire reviendrait à soutenir que les vingt-six lettres de l'alphabet brident désormais l'imagination des écrivains... De surcroît, les musiques populaires ne se réduisent pas à leur partition, et le timbre des voix, le grain des instruments et la qualité des arrangements exercent un attrait considérable sur leurs fans. Toutes sortes de combinaisons là encore sont possibles : on peut poser une mélodie simple sur des accords et des arrangements complexes (comme dans la bossa-nova), ou bien des accords simples derrière une mélodie et des arrangements complexes (comme dans l'*Eleanor Rigby* des Beatles).

D'ailleurs, rien n'ennuie plus vite un bébé – puis un adulte – qu'une figure qui se répète avec

trop de régularité. Contrairement aux apparences, l'excès de prévisibilité nous déplaît passé un certain point. Seuls des béotiens peuvent dire du rap ou des 555 *essercizi* pour clavecin de Domenico Scarlatti que « c'est toujours la même chose » - des béotiens, c'est-à-dire des auditeurs qui, d'abord par manque d'expérience, sont incapables de repérer les différences d'une pièce à l'autre. Si *vraiment* « c'était toujours la même chose », le rap aurait depuis longtemps disparu et Scott Ross n'aurait jamais consacré ses dernières forces à enregistrer l'intégrale des *essercizi*. Idem pour les romans Harlequin ou les films de kung-fu. Nous aimons certes la régularité, nous apprécions certes la prévisibilité des anatoles et des romans de cape et d'épée, *mais pas trop*. Si quelque chose nous caresse dans le sens du poil parce que nous sommes prédisposés à l'apprécier, il faut que ce quelque chose réussisse tout de même à nous intriguer, à nous surprendre, et à nous donner du grain à moudre... Les *canzoni* de la grande époque du Festival de San Remo, au milieu des années 1960, ont la réputation d'être des parangons de sucrerie harmonique ; aucun mélomane sérieux n'a chez lui tout Cigliola Cinquetti et Bobby Solo. Une écoute attentive révélera cependant que les arrangements de leurs plus grands tubes contiennent des surprises dignes de la musique atonale : voir la partie de basse dans *Non ho l'età*, ou celle d'orgue électrique dans *Una lacrima sul viso*.

La psychologie évolutionnaire s'en est aperçue depuis une vingtaine d'années, et a donné à cette structure faussement simple de nos goûts premiers le nom de *matrice de préférence*<sup>1</sup>. À l'origine il s'agit d'un cadre mis au point dans l'exploration des paysages : on demandait à des enfants du monde entier, en leur montrant des photographies, de dire dans quel environnement ils aimeraient vivre. Les enfants répondaient toujours de la même façon : ils préféraient un paysage qui offre à la fois de la *cohérence* et de la *complexité*, de la *lisibilité* et du *mystère*. Soit deux couples antinomiques à chaque fois. La cohérence

1. Stephen KAPLAN, « Environmental preference in a knowledge-seeking, knowledge-using organism », *The Adapted Mind. Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, dir. BARKOW, COSMIDES & TOOBY, New York, Oxford University Press, 1992, p. 581-598.

régit la régularité dans l'organisation, et la complexité le nombre d'éléments différents ; la lisibilité régite la façon dont on pourrait trouver son chemin dans l'environnement représenté, et le mystère le nombre d'éléments qui promettent de l'inconnu en cachant d'autres... On peut appliquer la matrice de préférence à toutes les œuvres d'art réellement populaires qui, comme les morceaux de rap ou les romans Harlequin, s'inscrivent dans une série dont la structure leur assure leur cohérence et leur lisibilité, et s'en écartent à certains égards en produisant de la complexité et du mystère.

Si les caractéristiques des œuvres qui plaisent immédiatement étaient simples, il y a belle lurette que les industries du cinéma grand public et de la littérature de gare auraient trouvé le Graal du *blockbuster* obligé et du *best-seller* imparable. S'il suffisait d'enchaîner quatre *money chords* pour se remplir les poches, les producteurs de musique de variété seraient tous d'insolents nababs habitant de fastueux palais. Or quatre accords ne font pas un tube. Ni cinq, ni six, ni des structures harmoniques bien plus sophistiquées - Haendel a écrit des centaines d'airs pour construire ses 42 opéras, mais un seul d'entre eux est devenu un tube à l'ère de l'art de masse, l'air *Ombra mai fu* de *Xerxes* (1738). Il ne faut pas confondre les êtres humains avec les chiens de Pavlov, ni la psychologie évolutionnaire avec la psychologie behaviouriste. Se rendre compte même que l'on vient d'écrire un tube n'est pas à la portée des plus grands compositeurs. En 1911, s'il avait su que sa *Valse triste* fit un tel tabac, Jean Sibelius n'en aurait pas négligemment cédé les droits pour une bouchée de pain à un marchand de sa connaissance. Il les aurait conservés, ce qui lui aurait permis de vivre grassement en se consacrant à son art.

Même le courant de la *musique répétitive*, qui comme son nom l'indique a recours aux boucles tonales systématiques, *feint* de se répéter. Les boucles de Philip Glass – pour citer un compositeur qui semble avoir mis à nu notre préférence pour les anatoles – ne se succèdent jamais sans d'infimes variations de rythme ou d'arrangement. En revanche, la *Symphonie monoton* d'Yves Klein (1961) n'a jamais dépassé le succès de curiosité. Elle est bien trop monotone. On sait que, conformément à sa vision de l'« art total », il a voulu transposer en musique l'apparente simpli-

cité de ses fameux monochromes bleus. Mais ses tableaux n'étaient pas bleus... Les pigments et les liants qu'il utilisait pour fabriquer sa couleur-manifeste, l'IKB, aboutissaient à un mélange bien plus complexe, où une analyse chromatique révèle sans peine des éléments de rouge. Sans parler des différences d'épaisseur de la couche de pigment, qui rythment de subtiles vagues ces océans de bleu – quand bien même et surtout on les a ripolinés en vitesse...<sup>1</sup> Le véritable équivalent des monochromes de Klein fut plutôt l'œuvre de Terry Riley *In C*, créée trois ans plus tard. En effet, on a beau y entendre des milliers de fois la note do (*In C* signifie « en do »), sa partition contient d'autres notes et provoque, comme la musique modale indienne, des superpositions et des variations qui « correspondent » (pour utiliser le vocabulaire baudelairien de l'esthétique romantique) aux subtiles irrégularités de l'IKB.

La biologie ne s'arrête pas à l'entrée du cerveau. Que notre équipement mental de base – ce *couteau suisse* qu'est notre système cognitif, disent les psychologues – comprenne une partie consacrée à l'art semble *a priori* extravagant. Une lame, une autre lame, une lime, un tire-bouchon, oui, mais un pinceau... Comment pourrait-il exister une prédisposition de ce genre alors que les formes d'art, sur Terre, sont si démesurément différentes de l'une à l'autre ? Quel rapport entre l'*Enlèvement au sérail* et une berceuse pygmée ? Entre les *Demoiselles d'Avignon* et la Vénus de Willendorf ?

Faisons quelques constatations simples. En premier lieu il n'y a pas eu de groupe humain sans art. L'*Homo Habilis*, deux millions d'années avant notre ère, s'intéressait déjà à l'ocre. L'*Homo Erectus*, à moins 500 000, choisissait parfois de tailler des galets incrustés en leur milieu d'un coquillage fossile. L'*Homo Sapiens*, vers moins 100 000, coupait des fleurs pour les poser sur le bûcher où il brûlait ses morts. Quant à l'*Homo Sapiens Sapiens*, à moins 40 000, il utilisait couramment des coquillages fossiles dans un but décoratif. À moins 29 000 on trouve des flûtes, et à moins 20 000 des percussions en os de mam-

1. Carol C. MANCUSI-UNGARO, « A technical note on IKB », *Yves Klein - A retrospective*, New York, The Arts Publisher Inc., 1982, p. 258-259.

mouth gravés de motif géométriques<sup>2</sup>.

Ensuite, il est évident que les formes d'art diffèrent grandement. Mais – comme Chomsky traquait les ressemblances entre les langues du monde à la recherche de la « structure profonde » et du « langage premier » – on peut en signaler aussi les points communs. L'*Enlèvement au sérail* et la berceuse pygmée appartiennent certes à des systèmes musicaux différents ; Mozart a utilisé la gamme chromatique à douze tons, associée à un système de notation qui repose sur une conception mathématique du rythme, tandis que les pygmées ont opté pour un diapason différent et des notes moins nombreuses à la justesse plus fluctuante, car leur art non écrit repose sur une division sophistiquée de la pulsation que les ethnomusicologues qualifient d'« imparité rythmique ». Mais ces deux systèmes musicaux sont *cognitizables*, ils séparent les notes et font la différence entre l'air et son exécution (l'interprète a une certaine marge de liberté, qui fait que deux exécutions ne sont jamais totalement identiques) ; l'*Enlèvement* et la berceuse exigent de même un climat d'attention de la part de leur public, peuvent se transmettre d'une génération à l'autre et procurent du plaisir. Quant aux *Demoiselles d'Avignon* et à la *Vénus de Willendorf*, que séparent 25 000 ans, elles passent aux yeux de tous pour des célébrations du corps féminin. Aucune des femmes représentées n'est « anatomiquement correcte » (la Vénus est privée de visage, les Demoiselles ont les coudes pointus, un nez énorme et une boîte crânienne minuscule) ; mais la part expressive de ces libertés prises avec l'anatomie nous est limpide.

### Édith et Gilles

Dans son *Abécédaire*, le testament audiovisuel qu'il légua à la postérité, le célèbre philosophe français Gilles Deleuze ménagea une entrée *O* comme *Opéra*. Il y détaillait ses goûts musicaux, et en tant qu'apôtre d'une certaine modernité – n'est-il pas aujourd'hui encore partie prenante de la *French Theory* qui a tant de succès outre-Atlantique malgré la sophistication de son style

d'écriture – on attendait de lui quelque éloge d'une musique novatrice et austère. Effectivement, il se livra là au panégyrique d'Alban Berg, compositeur viennois adepte du dodécaphonisme, terriblement difficile d'accès pour le non-initié. Mais, surprise, Gilles Deleuze plaça sur un piédestal de hauteur comparable, face à Berg, la chanteuse populaire Édith Piaf.

Comment justifia-t-il cet enthousiasme ? Par la voix, par le corps. La voix de Piaf, et puis sa manière de se tenir, de poser son corps droit sur les planches, de « chanter faux en rattrapant la note au dernier moment », sa « façon d'être traversée par des puissances qui la dépassent et d'y laisser sa peau, de s'y consumer ». Ce bel hommage ému détonnait chez celui qui, quelques minutes plus tôt encore, y était allé de son couplet moderniste en assurant que les artistes devaient sans cesse trouver du neuf, et qu'un écrivain de nos jours « ne pouvait plus écrire comme Balzac ». Or les chansons d'Édith Piaf sont écrites dans l'équivalent musical du style de Balzac, ou pire encore. À côté de la partition du *Concerto à la mémoire d'un ange* d'Alban Berg, celle de *L'homme à la moto* (chanson de Lieber & Stoller chantée par Piaf) a les allures d'une rédaction de CM2 posée près du *Père Goriot*.

Se contredisait-il ? Gilles Deleuze témoignait d'abord d'une vision *romantique* de l'artiste. Ces puissances qui dépassent l'individu évoquent en effet l'idée de « l'artiste comme intermédiaire entre Dieu et les hommes », chère à Goethe ou à Hugo. Pis encore pour un apôtre de la Modernité, Deleuze se montrait tout près de reprendre à son compte le cliché bourgeois de l'artiste maudit – lui aussi né au cœur de la période romantique. Car ce n'était pas seulement le grain de la voix de Piaf qui le clouait sur place, mais le sentiment d'une personne en train de *laisser sa peau dans son art...* Il se garda heureusement de lier destin cruel et maîtrise artistique. Car on peut se consumer tout entier sans recevoir en échange le don d'émouvoir par son art, et il ne suffit pas d'avoir eu la vie terrible de Billie Holiday (la police alla jusqu'à l'arrêter sur son lit d'hôpital à cause des drogues qu'elle prenait) pour chanter comme Billie Holiday... Néanmoins l'essentiel était fait : Gilles Deleuze avait laissé entendre que l'obsession moderniste pour la *novation* artistique (notamment la *novation* en matière de structure) n'était pas une com-

2. Ellen DISSANAYAKE, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, New York, Free Press-Macmillan Inc., 1992, p. 53-56.

posante obligatoire de l'amour des œuvres.

Roland Barthes, presque au même moment, le confessait d'ailleurs lui aussi dans un de ses derniers livres : compagnon de route de la Modernité littéraire, il avouait se sentir parfois *d'arrière-garde*. Chaque soir en effet, tout fan de Nouveau Roman qu'il était censé être, il lisait les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. « Être d'avant-garde, écrivit-il, c'est savoir ce qui est mort ; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore ». Il avait tort, cependant, de croire que les structures artistiques trop vieilles *meurent* toutes. Les arrangements de *L'homme à la moto* appartiennent effectivement au passé de l'art disparu du *music-hall*, mais les arrangements ne sont que l'écume de la chanson ; ses pauvres accords, qui auraient fait rire Jean-Sébastien Bach, nous touchent encore, sans parler bien entendu de la voix de Piaf. Ces accords, cette vibration dans la voix, appartiennent aux universaux de la culture, et ne se démodent pas – sinon à l'échelle de l'histoire biologique de l'humanité, sur des dizaines de milliers d'années.

Il serait tout aussi imprudent de chercher à légitimer l'art de la chanson par le seul pouvoir des timbres. Une voix qui donne le frisson ne suffit pas à rendre un air inoubliable. Nombre de chansons, parmi les plus populaires, contiennent dans leur structure – même dans leurs arrangements et dans leurs paroles – des *figures* dont se délecte l'amateur. Ce sont elles qui permettent au grain de la voix de faire son effet. Même les arrangements de *L'homme à la moto*, qui sont aussi démodés qu'on l'a dit, contiennent du sens et de l'émotion. Cette chanson de 1956, on le sait, raconte une histoire qui se termine mal ; Marie-Lou, folle amoureuse d'un voyou qui lui préfère sa motocyclette, ne peut rien faire pour l'empêcher de se tuer. Or l'orchestration utilise un procédé bien connu du cinéma classique : l'effet d'annonce. Le dérapage fatal de la moto et le bruit de la locomotive qui la pulvérisera sur le passage à niveau y sont suggérés par *glissando* bien avant l'occurrence de l'événement, dès le premier couplet, contribuant subtilement à nous mettre dans l'état de Marie-Lou.

On trouvera de pareils exemples tout au long de l'histoire de la chanson, dans les arrangements ou dans le choix de l'instrumentarium. Le tube de Jacques Brel *Ne me quitte pas* fait entendre un étrange instrument, l'Onde Thérémín. Cet ancêtre

des modernes synthétiseurs se compose d'un générateur sonore qui vibre plaintivement dès qu'une main s'approche de l'antenne à laquelle il est relié. La hauteur de ses notes est incertaine, et il ne peut en émettre qu'une à la fois (il est monodique). Bref, l'Onde *double* ce que vit le héros abandonné par son aimée : elle émet sa plainte solitaire (monodique) et réagit à l'Autre qui s'approche, à mesure que le héros imagine ce qui se passerait si l'absente consentait à revenir vers lui. Quand bien même l'auditeur n'a aucune idée du mécanisme d'un tel instrument, il saisit intuitivement ce qui se joue là : comme le héros, l'Onde ne prend vie que si l'on vient vers elle.

Les pauvres accords parfaits, même, ces groupes de trois notes qui « vont bien ensemble » et que la musique « sérieuse » a progressivement abandonnés ces trois derniers siècles, peuvent intervenir dans toutes sortes de jeux d'intersémiotique métaphorique dont le « grand art » est coutumier. Si le tube de Michel Delpech *Que Marianne était jolie* commence par une cacophonie avant la mélodie, c'est qu'il s'agit d'une chanson qui célèbre l'instauration de la République après les désordres de la Révolution. Si *A Perfect Day Elise*, la chanson de P. J. Harvey, ne contient qu'un seul accord parfait, c'est que celui-ci doit être en mesure de souligner le sentiment de perfection ressenti par l'Elise du titre (et effectivement il ne résonne qu'aux moments où la chanteuse prononce le mot « *perfect* »)... Même le rythme binaire de la quasi-totalité des chansons populaires, dont le côté primitif navre toute sorte de mélomanes, peut intervenir dans ce petit jeu des correspondances : dans *Nobody's perfect*, il y a une erreur volontaire de batterie électronique chaque fois que Madonna chante la phrase du titre (« personne n'est parfait »).

La simplicité des harmonies d'une chanson n'est d'ailleurs parfois qu'une apparence. Une bonne partie de la légitimité musicale des Beatles vient d'un article du *Times*, le 27 décembre 1963, dans lequel le critique William Mann signalait que l'accord final de leur chanson *Not A Second Time* consistait en une *cadence éolienne* comparable à celle qu'utilise Gustav Mahler dans ses *Chants de la Terre*... De même Jimmy Page, compositeur d'un des groupes fondateurs du hard-rock, Led Zeppelin, retrouva-t-il la palette chromatique de Claude Debussy en écrivant *The Song*

*Remains The Same* (1973). On peut songer aussi au courant du *Rock In Opposition* à la fin des années 1970, qui s'opposa au mouvement punk au prétexte que celui-ci employait dans ses chansons les grilles d'accords simplistes de la musique de variété, comptant donc sur la seule énergie du désespoir de ses artistes pour porter son message politique. Les tenants du *Rock In Opposition*, comme le raconta leur théoricien Chris Cutler, préféraient les accords de Kurt Weill et de Hanns Eisler, les compositeurs des opéras de Bertolt Brecht. L'une des chanteuse du courant, Dagmar Krause, passa d'ailleurs naturellement des salles de rock aux salles d'opéra pour y interpréter *Les sept péchés capitaux* ou *L'opéra de quat'sous*.

\*\*\*

Les amoureux de la magie, les personnes qui pensent à la suite d'André Breton qu'il est « urgent de réenchanter le monde », ont paradoxalement tout lieu de se réjouir des avancées d'une discipline comme l'esthétique darwinienne. Car le charme, le je-ne-sais-quoi, le débordement des sens si cher aux théoriciens du sublime, tous ces

petits *satori* qui nous saisissent par le truchement de l'art, ne peuvent déceimment s'envisager que dans une perspective déniassée. Il faut d'abord être certain qu'il n'y a rien dans le haut-de-forme satiné pour ressentir un pincement au cœur en regardant l'oiseau s'en échapper. L'enchantement, c'est ce qui commence après que tout a été dit, les portes dérobées ouvertes et les doubles-fonds explorés. Pour décrire les luttes de champ qui gauchissent nos jugements de goût et des dispositions sociales qui nous font trouver « naturel » d'aimer certaines choses au détriment d'autres, il y a la sociologie. Pour dire comment le corps et l'esprit *adaptés* que nous avons hérités de nos ancêtres nous disposent à pouvoir apprécier sans entraînement particulier, il y a, donc, l'esthétique darwinienne. Comme la sociologie, à laquelle Robert Musil réservait cette formule, ce n'est une *science au regard méchant* qu'en apparence. D'ailleurs ce que ces deux disciplines laissent à l'esthétique kantienne après leur passage suffit largement à son exercice, et le justifie d'autant mieux.

LAURENT JULIER

## L'ESTHÉTIQUE, ENTRE MÉTAPHYSIQUE ET ONTOLOGIE

Un lieu commun fort répandu est que la philosophie n'est qu'un balancement perpétuel entre des options récurrentes (réalisme vs non réalisme, objectivisme vs subjectivisme, etc.) et au mieux une suite de variantes autour de quelques idées obsédantes. En même temps, on éprouve un sentiment de renouveau chaque fois qu'un thème ou une approche longtemps délaissé refait surface et contribue à remodeler la physionomie d'une discipline. C'est ce qui semble s'être passé en esthétique, au cours des dernières décennies qui ont vu une résurgence remarquable des études ontologiques, et d'une manière que la tradition n'annonçait pas. Tous ceux qui, comme moi, se sont initiés à l'esthétique au début des années 1970, ont fait l'expérience que la métaphysique n'était guère la bienvenue. Prévalait à son encontre une impression diffuse de méfiance et parfois de franche hostilité, y compris au sein du milieu philosophique. Je ne pense pas d'abord aux postures théoriques inspirées du Cercle de Vienne ou même à la critique de l'onto-théologie, mais à la situation plus ordinaire et fortement teintée d'idéologie qui voyait dans la métaphysique le symptôme par excellence de l'attachement à des valeurs qui n'ont plus cours, quelle que fût leur pertinence antérieure, et qu'il est donc coupable de vouloir perpétuer. Le devant de la scène était occupé par les « maîtres du soupçon » ou les « perceurs de masques » et la seule contribution positive à attendre de l'esthétique consistait à poursuivre ce même combat dans le champ de l'art. Pourtant en quelques décennies seulement – et avec un décalage par rapport à d'autres secteurs – la situation s'est renversée ou plutôt elle s'est réinventée selon des modalités inédites qui s'inscrivent cette fois résolument dans l'horizon d'une ontologie des œuvres accordée ou non à la modernité artistique.

I

Bien que la situation des décennies 60 et 70 soit loin d'être uniforme, il ne me semble pas erroné de considérer qu'elle est dominée par une attitude de suspicion et de rejet vis-à-vis de tout ce qui était perçu comme un assujettissement de l'esthétique à l'horizon métaphysique. Cette attitude a des racines profondes dans la relation globale de l'art à la philosophie, mais j'insisterai seulement sur des aspects de portée plus conjoncturelle, où le contenu esthétique est directement impliqué. À titre d'échantillon, trois points de crispation méritent d'être retenus, qui sont tout à la fois emblématiques de cette période charnière et problématiques en tant que facteurs explicatifs.

(1) On tient généralement pour incontestable que l'impact de l'avant-garde a joué un rôle décisif, au moins en ébranlant les raisons de faire confiance à un héritage jusque-là accepté comme allant de soi. En adoptant une attitude agressive vis-à-vis des prédicats esthétiques traditionnels comme la beauté qu'elle tend à tourner en dérision (qu'on pense aux décadents ou aux dadaïstes), les avant-gardes auraient délibérément sapé les bases de l'édifice culturel qui leur conférait une légitimité. La métaphysique n'en constitue qu'un aspect particulier mais la conviction courante que la philosophie représente le couronnement de la pensée a eu pour effet de la compromettre plus profondément.

Semblable argument est-il probant ? Il convient en réalité de distinguer deux aspects différents et qui sont presque contradictoires. Du point de vue des défenseurs des avant-gardes radicales, l'idée que l'art moderne représente une rupture absolue dans le processus artistique s'accompagne d'une prise de position anti-essentialiste dont une manifestation directe est la crise de l'idée de définition applicable à l'art. Jusque-là il y avait eu certes des querelles définitionnelles mais le terme s'appliquait de manière fiable aux classes d'objets sélectionnés. Cela voulait dire, comme Danto l'a popularisé, qu'il était possible d'ensei-

gner ce qu'est l'art sur la base d'exemples<sup>1</sup>. Ce qui l'emporte désormais est que n'importe quoi peut être de l'art, ce qui n'équivaut pas à dire réciproquement que l'art est n'importe quoi, mais tend néanmoins à valider l'idée que la réalité de l'art est devenue trop hétérogène pour que les anciennes catégories ne deviennent pas caduques et qu'il apparaisse urgent de faire appel à d'autres. L'attitude dissolvante des artistes est une chose, le travail plus modeste des théoriciens en est une autre et il consiste toujours à envisager une théorie générale des formes d'art capable d'intégrer des cas non classiques et cette entreprise-là ne comporte pas de présupposé anti-métaphysique. Une révolution artistique ne demande pas d'invention philosophique *ad hoc*, seulement d'élargir la gamme des solutions accessibles et le cas échéant de changer de référentiel, ce qui sera le travail conceptuel des années 80-90. Il est donc regrettable qu'on n'ait retenu que le versant négatif de suspension des catégories que l'esthétique empruntait à la spéculation métaphysique. C'est un résultat pauvre et à courte vue puisqu'il a débouché le plus souvent sur une forme plate d'agnosticisme descriptif.

Il ne faut d'ailleurs jamais oublier que les artistes eux-mêmes succombaient dans le même temps aux sirènes de l'ésotérisme le plus obscur. Malévitch est lecteur assidu d'Ouspenski, Kandinsky espère que la Société de Théosophie qu'anime Mme Blavatsky aidera à sortir de « la nuit spirituelle » du XIX<sup>e</sup> siècle, et Mondrian s'inspire des « Principes de mathématiques plastiques » (1916) de son compatriote Schoenmakers. Même Duchamp et les cubistes seront obnubilés par la quatrième dimension, encouragés en cela par le mathématicien Maurice Princet. Tout se passe comme si le formalisme stylistique et l'ambition de théoriser sa propre démarche nourrissaient la demande compensatoire d'une *philosophia perennis* envisagée comme projet gnostique et non pas comme outil de conceptualisation. Si le rejet de la métaphysique savante a pour corollaire une adhésion naïve à ses sous-produits les plus douteux, on peut se demander où réside le gain. Ma conclusion prudente est qu'il convient

de ne pas surestimer le rôle que l'art joue dans l'émancipation de l'esthétique vis-à-vis de la métaphysique, il en est davantage un corollaire ou un prétexte ambigu que l'organe actif.

(2) Une raison plus sérieuse peut être cherchée dans la montée en puissance des sciences humaines, à travers le mouvement structuraliste et la « French theory ». Il y a toujours eu une réticence d'inspiration positiviste face aux prétentions du beau idéal et par réaction le désir de se réclamer d'une expérimentation jugée scientifique ; *L'esthétique* d'Eugène Véron (1878)<sup>2</sup> en est un témoignage probant qui annonce plutôt les formes actuelles de naturalisation. Ce qui prend le pas chez les structuralistes est une exigence méthodologique stricte qui passe par la fascination pour la linguistique ou plutôt pour la révolution qu'elle a connue au début du XX<sup>e</sup> siècle. Dans son célèbre article, « L'analyse structurale » (1945), Lévi-Strauss n'hésite pas à écrire que « la phonologie ne peut manquer de jouer, vis-à-vis des sciences sociales, le même rôle rénovateur que la physique nucléaire, par exemple, a joué pour l'ensemble des sciences exactes<sup>3</sup> ». Son assurance repose sur une analogie de méthode détachée de tout contenu particulier et qui permet de retrouver dans un autre ordre de réalité des phénomènes du même type. Si Lévi-Strauss en a donné des illustrations bien connues à propos de la parenté ou des mythes, il est remarquable qu'il fasse lui-même preuve d'une réserve surprenante devant les phénomènes esthétiques, peut-être en raison de son attachement à un ancrage anthropologique et de son manque total d'intérêt pour l'art contemporain. Ses propositions sur l'art restent en tout cas de portée très générale, même si la forme musicale devient dans les *Mythologiques* un mode de construction original du discours philosophique. En revanche l'application irréfléchie et mécanique des concepts structuralistes a produit une masse de textes indigestes et sans doute dénués de toute portée constructive véritable vis-à-vis des objets qu'ils examinent.

1. Arthur DANTO, *Après la fin de l'art*, Paris, Éd. du Seuil, 1996, p. 20.

2. Eugène VÉRON, *L'Esthétique*, Paris, Vrin, 2007.

3. Claude LÉVI-STRAUSS, « L'analyse structurale », dans *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 39.



L'importance que Bourdieu accorde à « un marché des biens symboliques » et à une logique de champ appliquée à la production artistique a également contribué à déconstruire l'idée d'esthétique « pure » dont il analyse deux manifestations exemplaires : celle littéraire de Flaubert dont la passion du style n'est en réalité pas séparable de l'émergence du personnage du « grand artiste professionnel » et celle philosophique du kantisme qui opère « sans le savoir une universalisation du cas particulier et [institue] par là même une expérience particulière, située et datée, de l'œuvre d'art en norme transhistorique de toute perception esthétique<sup>1</sup> ». On peut contester que les notions d'analyse d'essence et d'illusion de l'absolu soient pertinentes pour décrire le projet de Kant, mais cela ne règle pas la question de savoir si l'analyse sociologique, qu'on accuse de menacer la spécificité de l'art et du plaisir qu'on en tire, est la plus habilitée à prendre à bras le corps ce qu'il appelle « comprendre le comprendre ». En revanche, l'époque structuraliste marginalise la psychologie qui n'est encore qu'à l'orée de sa révolution cognitive. Dans le cas de l'esthétique, cette situation présente la particularité qu'il existe de fait une « psychologie de l'art » dont se sont réclamés des auteurs totalement différents les uns des autres : d'un côté Gombrich, ami de Gibson, Gregory et Köhler, pour qui la notion de représentation picturale ne s'éclaire convenablement qu'à partir de l'analyse de la perception, ce qui en fait un précurseur des problématiques contemporaines sur la dépeinture, et de l'autre Malraux qui construit une immense rêverie sur des formes artistiques décontextualisées dans laquelle la référence à la psychologie sert de relais à une signification de nature spirituelle, porteuse de valeurs universelles de l'humanité.

(3) Le dernier aspect porte plus directement sur la relation entre esthétique et philosophie. La tendance dominante au XIX<sup>e</sup> siècle défend résolument une théorie non esthétique de l'art, même quand il lui arrive d'en assumer paradoxalement le nom. Ainsi Hegel refuse-t-il par principe d'inclure dans son *Esthétique* la question du beau naturel

puisque seuls les produits de l'esprit possèdent la dignité requise pour qu'un prédicat esthétique s'y applique valablement. L'art accède à l'esprit absolu (fût-ce à son plus bas degré) mais corrélativement son système des arts se réduit, selon une formule de Gérard Lebrun, à un « bréviaire de la beauté adhérente ». Deux décennies plus tôt, Schelling parlait déjà avec mépris de « livres de recettes ou de cuisine » pour désigner les traités esthétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. À ses yeux, « la philosophie de l'art est la philosophie universelle elle-même, présentée sous la puissance de l'art ». Elle n'a pas d'objet propre, elle n'en a nul besoin puisque la beauté est fondamentalement non sensible et que son projet porte sur l'univers lui-même. L'art est la « présentation réelle de l'Absolu » c'est-à-dire l'incarnation dans le particulier de ce qui est en Dieu de façon idéale<sup>3</sup>. Sa matière véritable est la mythologie (il y a de ce point de vue une continuité réelle dans le cheminement de Schelling) et l'art se doit d'en fixer la forme. À l'évidence, ce qu'on a appelé le « naufrage » de l'idéalisme allemand dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle a dévalué ces idées qui ont néanmoins exercé une influence décisive sur des créateurs de premier plan, à commencer par Proust, même si les lectures qu'on fait aujourd'hui de l'auteur de *La Recherche* ont privilégié des aspects sémiotiques et narratologiques où les préoccupations philosophiques de l'auteur jouent peu de rôle. Ce qui me semble s'être transmis de cette tradition anti-esthétique est l'idée d'une histoire interne, d'une logique de développement qui résiste aux aléas de l'actualité et de l'originalité, et même à la personnalité du théoricien puisqu'on en retrouve les traces chez Greenberg et Danto que presque tout oppose par ailleurs. En conséquence, la pensée moderne se trouve déchirée entre deux tendances difficiles à harmoniser : d'un côté le souci de plus en plus affirmé de coller à la singularité de chaque œuvre, d'en révéler le projet spécifique et de faire de celui-ci l'enjeu significatif de son existence, et de l'autre la nécessité de resituer les œuvres dans un cadre qui d'emblée les dépasse mais dont leur identité dépend en grande partie.

1. Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Points, 1998, p. 188 et 466.

2. SCHELLING, *Philosophie de l'art*, Grenoble, Éd. J. Million, 1999, p. 53.

3. *Ibid.*, p. 168 et 149.

Mon diagnostic est que la relation entre métaphysique et esthétique reste indéterminée lorsqu'on s'en tient à confronter l'interaction de deux disciplines et il n'est pas étonnant que le paramètre déterminant soit devenu celui du statut ontologique des œuvres. Celles-ci sont le matériau d'investigation de l'ontologie de l'art, non pas en raison de leur contenu individuel mais de leur mode d'existence. Demander ce qu'est ou ce que signifie une œuvre d'art n'est pas l'interpréter, c'est d'abord la classer, l'apparenter à d'autres objets ou la dissocier d'eux.

## II

Le renouveau ontologique en esthétique se caractérise par deux traits marquants : (1) la volonté de construire une ontologie existentielle dont l'enjeu est de sélectionner les propriétés significatives d'une entité donnée et la gamme de possibilités qui s'offrent à nous lorsqu'on cherche à rendre compte de son statut. Ce projet n'exige pas de s'adosser à un système métaphysique – à la manière de Schopenhauer pour qui l'examen de la musique est subordonné à la reconnaissance que la volonté s'identifie avec la chose en soi kantienne – ou un destin historial, et elle ne se borne pas non plus à relayer une ontologie formelle établissant une structure logique ou catégoriale *a priori*. Il vise à cerner le statut ontologique d'une classe courante d'objets. En ce sens Roger Pouivet a raison d'écrire que « l'ontologie de l'œuvre d'art relève de l'ontologie appliquée<sup>1</sup> », non pas parce qu'elle se déduit d'une théorie plus générale mais parce qu'elle mobilise les ressources de l'ontologie au service d'un ensemble d'objets de prime abord très disparate puisque le terme d'œuvre d'art renvoie de manière évidente à des réalités extrêmement hétérogènes. (2) Le second trait marquant de cette entreprise ontologique est son orientation résolument révisionniste. Certes il y a des auteurs qui pratiquent une ontologie descriptive et en général de portée restreinte (la musique et même telles formes musicales) mais la majorité des philosophes récents qui ont produit une réflexion ontologique dans le champ esthétique n'ont pas

hésité à prendre leurs distances vis-à-vis du sens commun ou des intuitions spontanées qu'on a en face des œuvres. Leur priorité n'est pas de fournir une justification à nos croyances naturelles mais de faire prévaloir la solution la plus pertinente c'est-à-dire la plus efficace ou la plus économique pour rendre compte d'une spécificité et si possible d'une unité de ce domaine. Je mentionnerai trois enjeux : la revanche du monisme, la diversification de la base ontologique et l'ascendant du réalisme de type platonicien.

### *la revanche du monisme*

Tout le monde acceptera, je pense, de dire que le sens commun est spontanément dualiste. Il tient pour naturel que les œuvres se présentent sous deux formes contrastées : celles qui ont une identité numérique et qui sont incarnées dans des objets physiques comme le tableau fixé sur la toile, la statue inséparable d'un bloc de marbre ou de fonte, etc., et celles qui ont une identité générique et sont des types, avec la conséquence que la particularité de l'exemplaire qui lui donne accès est contingent ; les deux cas les plus fréquents sont celui des œuvres qui supposent une exécution (musique, théâtre, etc.) et celui des œuvres qui supportent une réplification indéfinie (littérature). Bien sûr, il existe une foule de cas hybrides ou tangents, et d'une certaine manière le propre de la création artistique est de les avoir multipliés sans fin. On remarquera que de nombreux théoriciens de premier plan comme Wollheim ou Goodman assument cette position dualiste, même s'ils se démarquent sur d'autres points du sens commun et ne reculent pas alors devant des décisions révisionnistes. En revanche, la plupart des philosophes engagés dans une recherche ontologique ont adhéré à la défense du monisme : toutes les œuvres d'art, quelle que soit leur forme, sont d'une seule et unique sorte. Mais laquelle ? Vers quel pôle ramener l'ensemble désordonné des œuvres : faut-il en faire toutes des autographes c'est-à-dire les individualiser ou au contraire les rehausser toutes jusqu'au statut allographique ?

Il pourrait sembler de prime abord plus facile de concevoir qu'elles aient toutes un statut de *tokens* ; après tout, chaque interprétation d'une sonate produit un résultat sonore chaque fois différent et original, soit à cause d'une décision explicite de l'interprète (choix d'un instrument, tempo,

1. Roger POUIVET, *L'Ontologie de l'œuvre d'art, une introduction*, Paris, Éd. J. Chambon, 1999, cit. p. 15.

etc.), soit en raison de conditions particularisantes comme l'acoustique de la salle ou l'état physique du pianiste. Passer de ce constat peu contestable à une décision théorique reviendrait néanmoins à considérer que la notion traditionnelle d'œuvre n'est plus qu'une étiquette conventionnelle pour rassembler des réalisations, comme le défendent les nominalistes stricts. À ce compte, il devient difficile de dire qu'on a entendu la sonate *Appassionata* puisque la conformité à la partition fait abstraction de tous les aspects qualitatifs qui tiennent un rôle de premier plan dans l'expérience de l'écoute et que, même lorsqu'il n'y a pas d'improvisation, l'interprète dispose d'une marge de variation (choix d'une cadence dans un concerto). Personne n'accepterait non plus de dire qu'en lisant une édition de poche – *a fortiori* en écoutant une cassette préenregistrée – plutôt que l'édition classique, je n'ai pas accès à la même œuvre. Il est en effet facile de soutenir que ces différences n'affectent que des propriétés contingentes extérieures à ce qui caractérise sa réalité littéraire (que ce soit son identité « orthographique » ou sa physionomie opérable) et que celles qui ont une portée définitionnelle (comporter cinq actes, être écrit en sol mineur, etc.) ne sont pas affectées. La distinction est moins claire en ce qui concerne la langue d'origine (lit-on encore l'œuvre lorsqu'elle est, bien sûr correctement, traduite ?) ou le genre littéraire.

Nous sommes ainsi renvoyés vers l'autre branche de l'alternative : si toutes les œuvres sont de même sorte, elles sont toutes des types. Il faut alors justifier cette fois que même les tableaux sont redevables d'un modèle allographique. Eddy Zemach (entre autres) a relevé le défi en soutenant que toute œuvre d'art est à la fois concrète et répétable. Cette condition est triviale pour la musique ou la poésie, elle ne l'est pas moins à ses yeux pour une œuvre plastique qui est « un objet concret qui peut paraître à plus d'un endroit », par exemple lorsqu'elle fait l'objet d'une reproduction ou d'une photographie. Contrairement à ce qu'on aurait tendance à penser, cela ne signifie nullement que ce qu'on appelle l'œuvre n'est plus qu'un simple schéma sous-jacent, mais plus vraisemblablement qu'il convient de réviser l'ontologie habituelle des choses concrètes, en s'inspirant du cas des substances naturelles ou des espèces biologiques. Ni l'eau ni un ours polaire ne peuvent

être tenus pour des universels, au sens d'un ensemble abstrait de propriétés ; ce sont des réalités biologiques qu'on rencontre dans des lieux multiples où ils se présentent différemment, mais il s'agit du même objet répété, un membre de la même espèce<sup>1</sup>. La variabilité des espèces est encadrée par les lois de la sélection et dans le cas des œuvres d'art, la tolérance est semblablement limitée par des règles d'identification et d'interprétation (à partir de quand une variante devient-elle une autre œuvre ?).

Pour développer sa conception, Zemach emprunte à Peter Geach la notion d'identité relative. Pour Geach, la formule «  $a = b$  » est fondamentalement incomplète car elle ne précise pas le point de vue sous lequel est faite la comparaison. Il pourrait en effet se faire que, bien que  $a$  et  $b$  soient le même  $F$ , ils soient néanmoins des  $G$  différents. Il convient donc de préciser si  $a$  est le même  $F$  ou le même  $G$  que  $b$ . Pour Zemach, l'identité d'une peinture est donc relative : d'une part elle est relative à un type puisque deux reproductions ne sont de la même œuvre que si chacune est identique à toute instance correspondant à l'autre, d'autre part elle est relative à un index puisque « deux choses matérielles qui ne sont pas partout identiques peuvent néanmoins être identiques en un certain temps et lieu, elles peuvent se chevaucher. Ainsi la peinture P et la toile T peuvent être identiques ici et maintenant, mais en un autre temps (lorsque les pigments sur T auront noirci) ou en un autre endroit (là où P est reproduite sur une autre toile) P et T ne sont pas identiques<sup>2</sup>. » Toute théorie réduisant le critère d'identification d'une œuvre picturale à son habitacle physique (selon la formule de Rochlitz) est donc mal orientée et inapte à assumer des questions aussi concrètes que le vieillissement ou la restauration. L'origine de la résistance est à chercher dans l'arrière-plan esthétique qui conditionne notre relation aux arts, et en tout premier lieu dans l'importance reconnue à l'authenticité. C'est elle qui nous incite à croire qu'il existe des arts singuliers et qui nous empêche de prendre au sérieux l'hypothèse de la multiplicité d'instances (IMH

1. Eddy ZEMACH, « How Paintings Are », *British Journal of Aesthetics*, n° 29 (1989), p. 69.

2. *Ibid.*, p. 66.

dans la terminologie de Currie) de tous les arts. Zemach n'hésite pas à qualifier de fétichiste le parti pris en faveur de l'original, au détriment de copies qui peuvent fournir le même accès au contenu de l'œuvre. Il suggère donc que « les conditions d'identification de chaque tableau dépendent de ce qui le rend esthétiquement valable. C'est pourquoi il ne peut y avoir d'identification sans évaluation<sup>1</sup>. » Conclusion qui mérite d'être soulignée car, contrairement aux apparences, le lien entre esthétique et ontologie se révèle ainsi plus intime que ce qui la lie à la sémiotique ou à la sociologie.

#### *diversification de la base ontologique*

Que les œuvres soient toutes des types, quelle que soit leur présentation, ne règle pourtant pas la question de savoir quelle base ontologique peut le mieux servir de primitive. Trois solutions ont été défendues : une base matérielle, mentale ou événementielle.

Dès 1900, Croce a proposé une ontologie mentaliste dans laquelle la réalité de l'œuvre d'art ne réside pas dans sa matérialité physique ou même sensorielle mais dans l'état d'âme qui a présidé à sa création et qui est susceptible de se réactiver dans l'esprit du récepteur. C'est Collingwood (1938) qui lui a donné sa forme classique, en soutenant que « l'œuvre d'art proprement dite n'est pas quelque chose de vu, d'entendu, mais quelque chose d'imaginé<sup>2</sup> ». Sa théorie est à l'articulation de plusieurs idées simples, celle d'objet intentionnel, sans localisation spatio-temporelle mais servant de chemin entre l'esprit de l'artiste et celui du spectateur, celle d'expression en tant qu'elle est inhérente à la vie de conscience (l'artiste donne forme à des émotions qui s'incarnent dans une seule expérience indivisible, par exemple peindre et voir), et surtout celle d'imagination qui constitue la faculté maîtresse, même à un niveau tout à fait ordinaire (quand l'homme ne cherche pas à se tromper, note Collingwood, tout se passe comme si « chaque parole et chaque geste que fait chacun de nous est une œuvre d'art<sup>3</sup> »). Mais l'objet ima-

ginaire est-il en capacité de survivre à la disparition de celui qui lui a donné l'impulsion d'exister et conserver son identité lorsqu'un autre en aura fait l'expérience ?

Zemach opte au contraire pour une ontologie matérielle mais ouverte et graduée. Le monde est un ensemble d'objets ontologiquement indéterminés et qui se chevauchent. Certains objets sont flous, non pas de manière absolue mais parce qu'ils peuvent en englober d'autres. Ainsi « Cheval chevauche (*overlaps*) plus de choses que Cheval Blanc. Il possède des instances non blanches tandis que Cheval Blanc n'en a pas. En conséquence Cheval Blanc est logé (*nested*) dans Cheval<sup>4</sup>. » Zemach en fournit une belle illustration musicale selon laquelle interpréter revient à spécifier : « L'objet le plus déterminé est logé dans le plus vague. Une chose est une interprétation d'une autre chose seulement si elle est logée en elle : chaque interprétation du *Magnificat* de Bach est une instance du *M* de Bach ; elle est logée dans le *M* de Bach. Mais les deux choses sont identiques seulement à cette interprétation, non pas au *M* de Bach ; [car] il y a des instances du *M* de Bach qui ne sont pas des instances de cette interprétation<sup>5</sup> ». Le philosophe israélien fait usage d'une théorie sophistiquée qui renvoie à une « logique de la substance » c'est-à-dire un calcul qui n'admet aucun prédicat. Il n'est pas évident pour autant que le gain ontologique s'accompagne d'un gain esthétique car le réalisme des propriétés esthétiques auquel il aboutit peut s'exprimer de manière plus naturelle dans d'autres théories.

Reste l'option événementielle qui a été défendue par Gregory Currie (1989)<sup>6</sup> et dans une version qui abandonne la référence aux types par David Davies en 2004<sup>7</sup>. Elle défend l'idée que l'œuvre est à comprendre comme une action et pas simplement comme le résultat d'une action, ce qui serait trivial. L'œuvre est une sorte particulière de performance, elle ne tient son être que de l'événement qui permet sa manifestation ; par

1. *Ibid.*, p. 68.

2. Robin G. COLLINGWOOD, *The Principles of Art*, Oxford, Oxford University Press, 1958, p. 142.

3. *Ibid.*, p. 285.

4. Eddy ZEMACH, *Types. Essays in Metaphysics*, Leiden, E. J. Brill, 1992, p. 2.

5. *Ibid.*, p. 3.

6. Gregory CURRIE, *An Ontology of Art*, Londres, Macmillan Press, 1989.

7. David DAVIES, *Art as Performance*, Oxford, Blackwell, 2004.

exemple en musique l'orchestre instancie le type événementiel « jouer la structure sonore S » et cela n'est possible que parce que le compositeur a préalablement instancié le type événementiel « sélectionner S à travers l'heuristique H » c'est-à-dire s'être placé dans un contexte qui faisait de cette structure une proposition pertinente pour son projet. Si l'avantage revendiqué par Currie est qu'on fait appel à une catégorie ontologique familière, celle des actions, on le fait en revanche d'une manière qui reste esthétiquement assez opaque tant du point de vue du créateur que du récepteur. L'accent mis sur la dépendance contextuelle permet de surmonter les limitations de l'empirisme esthétique dont l'orientation descriptiviste n'offre guère de réponse vis-à-vis des arguments modaux dans le style de Walton, avec son célèbre exemple d'une société qui ignorerait la peinture mais fabrique des *guernicas*, c'est-à-dire des répliques non planes de l'œuvre de Picasso<sup>1</sup>, mais comme chez Zemach le recours à l'évaluation n'est pas présenté de manière structurée. Par contraste la notion de « foyer d'appréciation » chez Davies ressort comme plus opératoire car elle est définie en termes d'accomplissement (*doing*) à partir de « formes de compréhension partagées », ce qui prend mieux en compte le schéma d'une construction collective.

#### *réalisme structural ou platonisme esthétique*

La dernière contribution ontologique que je mentionnerai est le retour en force d'une forme de réalisme extrême puisqu'il ne porte pas sur le statut des propriétés esthétiques mais sur la réalité des œuvres elles-mêmes. Ce réalisme structural se donne une base formelle, l'œuvre comme structure, et l'interprète comme un objet éternel, pur et inaltérable, une Forme au sens platonicien. De même qu'un mathématicien réaliste pense les nombres comme des entités immatérielles dont les propriétés sont indépendantes de l'esprit humain et qui existeraient semblablement même si personne n'en avait eu la moindre idée, les esthéticiens défendant cette forme de réalisme (Kivy, Wolterstorff, J. Dodd) soutiennent que les œuvres « ne viennent pas à l'existence ni ne le

peuvent ; elles ne meurent pas ni ne le peuvent »<sup>2</sup>. Elles sont intemporelles et non localisables et échappent à toute vicissitude physique : même quand toutes les partitions ont disparu, l'œuvre n'est pas détruite pour autant, mais nous n'avons plus aucun moyen d'entrer en contact avec elle, tout comme pour une personne dont nous aurions perdu les coordonnées. C'est le cas d'œuvres dont nous connaissons le titre mais non le contenu, mais tout autant de purs *possibilia* puisqu'il existe une infinité d'œuvres, en fait autant que de structures concevables.

Cette version platoniste ou structurale présente plusieurs objections récurrentes. La première est que si toute œuvre est un universel, elle ne peut avoir aucune propriété concrète ou perceptuelle, et en conséquence on ne pourrait ni la voir ni l'entendre. Ne pouvoir percevoir un nombre paraît inoffensif, ne pas pouvoir percevoir une œuvre d'art semble en revanche rédhibitoire ! Pourtant nous entendons des sons au concert et voyons des couleurs sur les tableaux, et il ne semble pas que ceci constitue une illusion ou un à-côté de l'œuvre. La réponse la plus convaincante est sans aucun doute celle de Wolterstorff lorsqu'il s'appuie sur la similitude des œuvres d'art et des espèces naturelles de partager des prédicats entre type et exemplaires. Personne ne s'étonne qu'on dise que l'espèce grizzli émet des grognements alors que seuls les membres de l'espèce en sont capables et en font une caractéristique de cette espèce. De même l'œuvre et ses exécutions partagent des traits à valeur définitionnelle (être en ré majeur, avoir trois mouvements, n'utiliser que des cordes ou des bois, etc.) alors que d'autres sont propres à une exécution (être joué par tel orchestre, à telle date, etc.). Dans la terminologie de Wolterstorff, l'œuvre est une espèce normative, c'est-à-dire telle que certaines instanciations sont légitimes parce que correctes et d'autres pas (adopter un tempo inapproprié ou obtenir le résultat de manière non intentionnelle). Ainsi j'entends l'œuvre par le biais de sa réalisation convaincante.

Une autre objection, plus gênante esthétiquement, est que le réalisme structural n'est pas com-

1. Kendall WALTON, « Catégories de l'art » dans G. Genette (éd.), *Esthétique et poétique*, Paris, Points Seuil, 1992.

2. Peter KIVY, *The Fine Art of Repetition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 67.

patible avec l'idée de création. La plupart des gens n'éprouvent guère de difficulté à penser que les nombres sont découverts, même si cela devient moins plausible dans le cas des nombres hyper-complexes comme les quaternions d'Hamilton ou les octaves de Cayley. En revanche, l'idée que les opéras ou les aquarelles attendent de toute éternité qu'un esprit les sélectionne est plus contestable et celle selon laquelle *Così fan tutte* existerait quand bien même Mozart ne l'aurait jamais écrit est franchement bizarre. « Composer n'est pas donner l'existence à ce qu'on compose [affirme Wolterstorff] c'est agir pour que quelque chose devienne une œuvre<sup>1</sup>. » Ce qui est créé n'est pas l'œuvre mais un *token* qui en partage de nombreuses caractéristiques mais qu'est-ce que cela veut dire concrètement ? Si l'on dit que le compositeur possède l'initiative de choisir un mode (ré majeur) ou une séquence (l'accord de *Tristan*), il ne peut faire ce choix sans qu'il devienne une propriété de l'œuvre elle-même, ce qui revient à reconnaître qu'il n'y a pas grande différence sur ce point entre découvrir et créer. Après tout, remarque Scruton, « l'histoire d'une espèce est l'histoire de ses instances. Ce serait une piètre consolation pour l'écologiste d'apprendre que le tigre existe éternellement, de sorte qu'il n'y a rien besoin de faire pour assurer sa survie. La nature éternelle du type consiste simplement dans le fait que, considéré en tant que type, les déterminations temporelles ne s'y appliquent pas ; cela n'implique pas qu'il ait précédé sa première occurrence, car c'est seulement à travers ses occurrences qu'il peut précéder ou succéder à quelque chose<sup>2</sup>. » Cela pousse à relativiser la portée des arguments reposant sur les doubles structuraux, mais faut-il aller jusqu'à rejeter une orientation réaliste ?

J. Levinson a proposé un moyen terme, une théorie réaliste modérée qui conserve l'idée que le compositeur exerce une action d'indication au sens où il fixe une règle du jeu : jouer la *Mazurka* op. 17 n° 4 de Chopin, c'est commencer par un accord altéré de fa majeur puis suivre toutes les

autres spécifications notées sur la partition<sup>3</sup>. À la différence des structures pures, les structures indiquées sont des êtres hybrides, mi abstraites mi concrètes, puisqu'elles intègrent aux éléments structuraux des aspects d'ordre plus individuel et contextuel (par exemple l'instrumentation puisque par exemple la sonate *Hammerklavier* serait inconcevable avant l'invention du piano). Le type lui-même est initié, c'est-à-dire qu'il ne peut apparaître qu'à un moment défini de l'histoire et exercer ensuite un effet sur les phases postérieures. Pour appréhender ce niveau intermédiaire entre l'acte souverain de créer (faire surgir *ex nihilo*) et la simple créativité (faire preuve d'originalité), il propose le terme de créabilité : ce qu'on peut créer tout en étant plongé dans une histoire qui nous impose ses contraintes et nous offre aussi les marges pour nous en libérer<sup>4</sup>. On fait un grand pas dans le sens de la conformité à l'expérience esthétique ordinaire mais au prix de l'invention d'objets ontologiques subtils dont la consistance reste à bien des égards assez problématique.

### III

Que penser de cette soudaine promotion de l'ontologie dans le champ esthétique ? Est-on au moins assuré que le jeu de l'ontologie en vaille la chandelle ? Est-il un agréable passe-temps intellectuel, un jeu de dilettante qui cherche à déployer une virtuosité conceptuelle ou bien l'indice d'un mouvement de fond qui révèle quelque chose de plus essentiel ? Il ne s'agit pas en cela de juger l'ontologie en tant que discipline mais plutôt sa pertinence ou son apport dans un domaine donné. Si on pose la question sur un mode assez général, du style : qu'apporte l'ontologie ? on oscille entre deux réponses opposées, l'une positive et optimiste, l'autre prudente et même réticente.

3. Jerrold LEVINSON, « En quoi les œuvres musicales et littéraires sont-elles des structures indiquées ? » dans J. Morizot et R. Pouivet (éds), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 416-419.

4. Une solution parallèle est proposée pour la littérature par Amie THOMASSON, *Fiction and Metaphysics*, Cambridge University Press, 2008, version française College Publications, 2011.

1. Nicholas WOLTERSTORFF, *Works and Worlds of Art*, Oxford, Clarendon Press, 1980, p. 89.

2. Roger SCRUTON, *The Aesthetics of Music*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 114.

La réponse optimiste affirme que « l'essor récent de l'ontologie est lié à un sursaut de bonne santé, à l'amour de la connaissance et du savoir<sup>1</sup> ». Étant donné que les œuvres d'art sont des artefacts et des objets sociaux, et même au nombre des plus fascinants d'entre eux, il est assez naturel de penser qu'une enquête ontologique apportera un éclairage potentiellement fructueux. Dans le domaine de l'art, elle présente au moins l'avantage d'envisager un large éventail de possibles, alors que le sens commun reste englué dans les situations les plus familières et cherche à être rassuré dans ses habitudes. Dans un sens plus épistémologique, elle aide aussi à expliciter les présupposés des théories et le type d'engagements qu'elles réclament. Les objets esthétiques sont souvent intrinsèquement plus complexes ou plus impénétrables que ceux rencontrés dans la vie de tous les jours ; en conséquence leur prise en compte est potentiellement fructueuse pour les objets en général. Aussi il n'est pas rare que les défenseurs de l'ontologie de l'art considèrent que son véritable bénéfice ne réside pas dans la seule pertinence du résultat mais plutôt dans le fait que l'esthétique devient un laboratoire pour la philosophie, comme les objets microphysiques pouvaient l'être pour l'épistémologie de Bachelard ou d'Espagnat. C'est une attitude que Goodman a également défendue pour la symbolisation. L'envers de la médaille est qu'on peut céder facilement à une ivresse ontologique qui voit dans la construction d'une théorie aussi sophistiquée que possible une fin qui se suffit à elle-même. C'est d'autant plus tentant que l'art contemporain abonde en objets paradoxaux et que sa logique consiste à fabriquer des entités qui résistent aux catégories connues. On peut même en venir à penser que l'intérêt artistique de nombreuses œuvres est proche de zéro mais que leur intérêt ontologique est inestimable. Reste à savoir s'il est satisfaisant de penser que le rôle de l'art soit de servir de cobaye ontologique. C'est la leçon possible incluse dans le « principe de Pouivet » : ne pas partir des cas problématiques, ne pas monter en épingle les exceptions, et ne pas se restreindre

à un sous-ensemble *ad hoc*, aussi intéressant soit-il<sup>2</sup>.

La réponse réticente consiste logiquement à faire remarquer que l'ontologie de l'art s'intéresse dans l'art à tout ce qui n'est pas esthétique, reproche qu'on a souvent adressé aussi aux historiens ou aux psychologues pour qui l'intérêt d'une image est d'apporter une quantité d'information, qu'il s'agisse d'un chef d'œuvre ou d'une œuvrette. En philosophie, Aaron Ridley est un de ceux qui ont formulé le plus nettement ce type de réserve : « Si nous faisons de l'esthétique, les questions ontologiques n'ont au plus qu'une place secondaire<sup>3</sup> » puisqu'elles sont indifférentes à la qualité de l'expérience et à la valeur. Cela n'a pas pour conséquence une dévaluation massive de l'entreprise ontologique mais plutôt une attitude sélective qui cherche à faire la part entre des registres ou des niveaux différents. Ainsi Roger Pouivet qui bâtit toute son analyse du rock sur l'existence d'une mutation ontologique de la musique est-il en même temps très sévère vis-à-vis du projet qui consiste à fabriquer des théories de plus en plus généralisées de manière à englober sans cesse des contre-exemples aux théories qui les ont précédé. Il se passe pour l'ontologie le même phénomène qui s'était produit quelques décennies plus tôt pour la recherche d'une définition de l'art, à savoir une tentative désespérée de faire entrer des innovations imprévisibles dans la continuité des pratiques artistiques. Il n'est pas sûr que le résultat soit plus convaincant en ontologie.

L'alternative à ces théories attrape-tout artificiellement conçues pour digérer toute forme possible de contre exemple réside à coup sûr dans une optique descriptiviste qui a l'ambition plus modeste de cerner ce qui fait la particularité d'une sorte d'œuvres, par exemple les arts de masse, l'improvisation ou les images numériques. Elle permet de conjuguer la recherche de constantes et une attention aux différences, ce qui induit un renouvellement conceptuel qui accompagne la créativité artistique. Sur ce plan, rien ne remplace l'approche ontologique qui fournit une armature à

1. Frédéric NEF, *Traité d'ontologie pour les non-philosophes (et les philosophes)*, Paris, Folio-essais, Gallimard, 2009, p. 33.

2. Voir l'excellent dossier relatif à l'ouvrage de D. Davies dans *Philosophiques*, n°32/1 (2005), Société de philosophie du Québec, p. 215.

3. Aaron RIDLEY, *The Philosophy of Music*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 114.

la fois rigoureuse et souple. C'est pourquoi il convient de la défendre, autant pour des raisons de méthode que pour ses implications esthétiques. Car une théorie ainsi régionalisée se prête également mieux à la perspective expérimentale d'une « esthétique appliquée ». J'entends par là la possibilité de soumettre les paramètres constitutifs de la compréhension et de l'évaluation d'une œuvre à des protocoles et d'étudier les conséquences qui découlent de chaque variation. Ce genre d'analyse est même plus facile à mener en esthétique qu'en éthique et il fournit des résultats potentiellement plus probants que les constats psychosociologiques. Si l'ontologie et l'expérimentation n'ont peut-être pas de frontière commune, il existe au moins des zones où les analyses prennent une signification qui engage les deux domaines. Des questions aussi concrètes que la restauration d'un édifice, la colorisation d'un film en noir et blanc, le statut du design ou la marge de variation acceptable entre plusieurs productions scéniques d'une pièce, posent de manière inséparable des questions relatives à l'identité des œuvres et à leur

réception individuelle ou sociale. Le questionnement ontologique ne cesse ici d'interférer avec l'état des pratiques et ce sont en définitive celles-ci qui en fixent la portée effective.

Dernier point : même si je ne fais aucune difficulté à reconnaître les mérites de l'ontologie, une fois relativisée à des secteurs clairement délimités, je reste néanmoins persuadé que l'enjeu majeur pour l'esthétique contemporaine réside dans les questions de naturalisation. Pour l'instant la neuro-esthétique ne semble pas avoir produit quelque chose de décisif ; en revanche les perspectives de l'esthétique darwinisée sont à court terme plus prometteuses. Il y a par ce biais aussi une possibilité de croisement entre ontologie et théorie de l'évolution, mais presque tout y est encore à faire. En évitant si possible deux écueils récurrents : ce qu'on laisse de côté et qu'on a tort de négliger, et ce qui reçoit une importance exagérée et tend à faire proliférer les débats stériles.

Jacques MORIZOT



## ESTHÉTIQUE ET EFFECTIVITÉ DE LA PENSÉE

À PROPOS DU SPECTATEUR D'ART CHEZ RANCIÈRE

Pendant un certain temps, le critique d'art étasunien Michael Fried, dont il sera question pour une part importante dans les pages qui suivent, définissait le critère de la qualité artistique en référence à une certaine efficacité ou fécondité de l'œuvre<sup>1</sup>. Au fond, cela voulait dire qu'une pièce singulière ne peut acquérir une valeur qu'en regard des transformations qu'elle induit dans d'autres œuvres d'art, dans les principes de composition qui guident la création d'autres auteurs ou dans le champ symbolique qui organise les protocoles de réception des spectateurs. Cependant, ce critère ne survivra pas longtemps dans le vocabulaire de Fried. Un fait pour le moins évident y faisait obstacle : un art trop fécond accouchait de bâtards. Autrement dit, pour des œuvres dont la qualité artistique lui semblait indiscutable, l'on trouvait des successeurs illégitimes, des œuvres qui semblaient subvertir les codes à travers lesquels ses prédécesseurs se définissaient. Pour éviter cet écueil, il fallait donc déplacer la notion de valeur artistique vers un champ de détermination plus aisé à borner, comme celui des qualités, intrinsèques ou historiques, propres aux médiums spécifiques de chaque art. Le modernisme, au moins comme attitude critique, n'a peut-être pas été autre chose qu'une manière de cerner cet excès productif des œuvres par le biais d'un récit dialectique : la narration des relais formels d'un art vers les propriétés essentielles du médium qui le supporte.

Il semblerait donc que pour penser cet étrange générativité de l'art il faudrait simplement rompre la clôture téléologique du récit moderne, déclasser ou déconstruire les grands « mythes » de l'autonomie esthétique. Or, le contre-récit postmoderne, celui qui fait du discours ou du texte le concept clé pour définir l'art et qui fait de l'œuvre un symptôme des rapports culturels qui la déter-

minent et la dépassent, ne parvient pas non plus à se défaire de cet apaisement de la force effective de l'œuvre d'art. Que ce soit sous la forme du simulacre ou de l'anesthésie, de l'imprésentable ou du sublime, la puissance constructive de l'art est rendue incertaine ou illusoire, voire accusée de complicité avec les formes de domination sociales et politiques.

On voudrait garder, en guise d'hypothèse de travail, l'orientation du bref délire de jeunesse de Fried. S'il est question, dans ces pages, d'évaluer la pertinence actuelle du concept d'esthétique, il faut cependant que cela soit fait sous la condition d'une pensée de l'art comme activité constructive, comme activité dont la valeur dépend des transformations effectivement repérables qu'elle provoque dans d'autres activités (artistiques, discursives ou perceptives). Tel est le sens de l'étude qui suit des peintures à bandes de Frank Stella et des discours et des pratiques artistiques qui les ont entourées au cours des années soixante et soixante-dix. Cette hypothèse de départ doit nous permettre de penser le terme d'esthétique en deçà de sa glorification moderne ou de sa récusation postmoderne. Enfin le recours à la philosophie de Rancière montrera, peut-être, comment cette effectivité de l'art modifie le dispositif philosophique lui-même, comment elle impose des contraintes stratégiques en privilégiant le choix de certains concepts plutôt que d'autres.

1. Cf. Michael FRIED, « De l'antithéâtralité », dans *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Gallimard, Paris, 2007, p. 154.

### Décider de la nature d'un geste formel : les patrons à bandes de Frank Stella

Entre 1959 et 1960, Frank Stella, un jeune peintre de 22 ans, expose dans des galeries new-yorkaises une série de toiles qui présentent des bandes noires parallèles séparées par de fins traits de blanc. Ces bandes d'émail noir, peintes à la main avec une large brosse, sont conçues comme des unités formelles basiques, des sortes de principes picturaux, dont la répétition, jusqu'aux limites de la toile, compose les œuvres. On peut déceler, à deux exceptions près<sup>1</sup>, deux formes de bandes différentes parmi les vingt-trois peintures monochromes. Il y a d'un côté les bandes qui présentent la forme d'un segment avec un seul angle (donc des bandes qui ressembleraient à la lettre V) ; il y a de l'autre côté, les bandes qui sont construites avec deux angles droits et deux segments parallèles (des bandes qui auraient la forme de la lettre U<sup>2</sup>). Des changements d'orientation, des rotations, des duplications « en miroir », des réductions en moitiés, entre autres procédures, peuvent suffire à expliquer la production des différences entre les toiles<sup>3</sup>. Mais ces opérations « algébriques » dépendent en dernière instance d'un nombre réduit de principes qui gouvernent l'ensemble de la série. On peut les tirer de la transcription de la conférence que Stella a donnée au Pratt Institut en 1960 :

1. Il s'agit des peintures qui portent les noms de *Turkish Mambo* et de *Gavotte*. Alfred Pacquement avance l'hypothèse selon laquelle, dans *Turkish Mambo*, il y aurait une association des deux systèmes de formes. Cette hypothèse est plausible à propos de *Turkish Mambo* mais inopérante pour expliquer *Gavotte*. Cf. Alfred PACQUEMENT, *Frank Stella*, Flammarion, Paris, 1988, p. 21.

2. Cette analogie entre la forme des bandes et celle des lettres V et U est manifestement imprécise. Cependant, elle est usuelle dans la littérature critique sur Stella. Cf. *The MoMA highlights*, Harriet Schoenholtz BEE et Cassandra HELICZER (éd.), Museum of Modern Art, 2004, p. 233.

3. Cette combinatoire des patrons réglés est aisément lisible dans la reproduction lithographique que Stella a faite de sa série de « Black paintings ». Cette clarté diagrammatique vient, cependant, avec une perte d'autres qualités qui caractérisaient les toiles originales – par exemple, la texture et la taille. Pour une description de ces procédures, cf. Brenda RICHARDSON, *The Black Paintings*, The Baltimore Museum of Arts, Baltimore, 1977, p. 15-16.

Il y avait deux problèmes à résoudre. L'un était spatial, l'autre méthodologique. Dans le premier cas, il me fallait faire quelque chose à propos de la peinture relationnelle, c'est-à-dire le fait d'équilibrer les différentes parties du tableau entre elles. La réponse évidente était la symétrie – faire de telle sorte que tout soit le même partout. Mais la question de savoir comment faire cela dans la profondeur restait ouverte. Une image symétrique ou une configuration placée symétriquement dans un espace ouvert n'est pas équilibrée si elle se situe dans un espace illusionniste. La solution à laquelle je suis arrivé – il y en a probablement d'autres, mais la seule autre solution que je connaisse est la densité de couleur – fait sortir l'espace illusionniste à des intervalles constants par l'usage d'un patron réglé. Le problème qui restait était juste de trouver une méthode d'application qui suive et complète la solution de la structure. Cela fut obtenu en utilisant la technique et les outils du peintre en bâtiments.<sup>4</sup>

Quels sont donc ces principes de composition qui structurent les peintures à bandes et qui leur permettent, aux yeux de Stella, de résoudre le problème de l'illusionnisme spatial – ce vieux *schibboleth* qui hante la peinture moderniste et qui la contraint à l'invention permanente de nouvelles méthodes pour attirer l'attention sur la planéité de la surface picturale ?

Il y a d'abord ce que l'on pourrait nommer le « principe de symétrie ». En termes strictement formels, cela veut dire que dans chaque tableau on doit pouvoir tracer au moins une droite qui serve comme axe de symétrie. Ce principe est respecté sans exception dans la totalité des œuvres de la série.

Ensuite, il y a ce que Stella nomme le « patron réglé » (*regulated pattern*). La production de ce patron suit trois principes différents. Appelons le premier, « principe d'unicité de la figure ». Selon ce principe, la forme de la bande doit rester la même partout dans la surface du tableau. Cela n'empêche pas que, suite à la combinaison des patrons, d'autres figures se génèrent, comme c'est évidemment le cas dans la plupart de toiles<sup>5</sup>. Le

4. Frank STELLA, « The Pratt Lecture », dans Brenda RICHARDSON, *The Black Paintings*, *op. cit.*, p. 78. (C'est nous qui traduisons.)

5. Des infractions ponctuelles à ce principe sont repérables dans la plupart des peintures de la série, notamment dans les bords ou les centres des œuvres où l'on trouve des rectangles ou des triangles noirs. Mais la pertinence du principe nous semble incontestable. En fait, la série suivante

deuxième principe qui règle la production du patron est celui de la « saturation » de la surface picturale. Le geste de la bande doit se répéter jusqu'à ce que la totalité de la superficie de coton soit pleine, à l'exception évidente des intervalles de toile non peinte. La saturation explique aussi la « minceur » de ces intervalles, que Stella juge indispensable pour maintenir les éléments du tableau dans la surface et éviter l'illusion de la profondeur. Finalement, bien qu'il n'apparaisse pas dans le texte cité, il faut ajouter un dernier principe, celui de la monochromie. Peindre avec une seule couleur était la solution de Stella pour empêcher que la différence de tonalités ne crée un effet de profondeur, tel que le « Push and Pull » de Hans Hofmann ou encore ce que Donald Judd appelait le « naturalisme résiduel » de l'expressionnisme abstrait. Le reste des déterminations des peintures à bandes – le type de peinture, la qualité du trait, le choix des matériaux, etc. – ne fait pas partie de cette batterie de principes de composition et se voit rétrogradé au rang de « problèmes pratiques ». Cette séparation entre la « solution de la structure » et la « méthode d'application », entre le problème spatial et le problème méthodologique, n'a pas été sans conséquences dans les interprétations de l'œuvre de Stella ainsi que dans le développement de l'art dans les décennies qui ont suivi.

Or, quelles conséquences peut-on tirer de cette analyse, certes un peu fantasmagique, mais néanmoins fidèle aux contraintes internes de la série de peintures à bandes ? Et quel rapport y a-t-il entre cet épisode de l'histoire de la peinture moderne, notre description formelle et la question de la place de l'esthétique dans la philosophie de l'art ? Peut-être quelques éléments de la réponse proviennent-ils des croisements des discours et des pratiques artistiques des années soixante et soixante-dix. Au début des années soixante, les peintures de Stella – tout comme les œuvres de Reinhardt, Noland ou Louis – sont perçues comme une réponse à la standardisation des gestes et des procédures caractéristique de la deuxième génération d'expressionnistes abstraits.

des peintures de Stella, les « Aluminum paintings » de 1960, radicalise ce principe au point d'altérer la forme du châssis, en découpant les parties excédentaires.

Les acteurs de l'époque devinent dans cette constellation d'œuvres une inflexion incertaine dans le cours du modernisme, dont les effets déterminés restent encore suspendus. La vraie question n'est donc pas celle de constater l'irruption d'une nouvelle école ou d'un nouveau style, mais celle de décider la *nature* de cette inflexion et la *portée* de ses conséquences.

À cet égard, le chef de file des critiques modernistes, Clement Greenberg, entreprend à plusieurs reprises de redéfinir ce que Stella nomme « problème spatial » comme une transformation supplémentaire du projet moderne d'instauration d'un mode pictural véritablement optique. Dans l'essai qui accompagne l'exposition de 1963 *Post-painterly Abstraction* présentant trois œuvres de Stella, Greenberg explique la nouveauté de cette peinture sur le plan d'une variation des qualités esthétiques dominantes dans la production des œuvres. Les nouveaux artistes troqueraient ainsi la saturation et la densité des œuvres des années quarante et cinquante contre une forme différente d'examen des conventions essentielles de la peinture. Ils préféreraient accomplir cette démarche autocritique, cette « logique souterraine de l'art moderniste », par différentes procédures, privilégiant la « clarté optique » et l'« ouverture de la surface ». Mais ces procédés sont, en plus, des tendances inhérentes à l'abstraction américaine depuis Newman, Rothko ou Motherwell. Il en résulte que, pour les tenants du modernisme formaliste, la nature du changement pictural dont font partie les tableaux à bandes ne modifie en rien la détermination essentielle de la peinture, et les conséquences qu'ils sont prêts à lui accorder sont comprises comme le déploiement naturel des puissances propres d'une tradition qui naquit avec Monet. La position de l'un des autres grands critiques formalistes de l'époque, Michael Fried, est plus subtile et elle a l'avantage de prendre en compte une dimension qui nous semble indispensable pour penser la singularité de l'œuvre de Stella. Car si, selon nous, Greenberg interprète correctement l'aspect géométrique de ces peintures comme une tentative d'atténuer la subjectivité de l'artiste, il laisse de côté le caractère proprement *constructif* du schéma des bandes. Fried, au contraire, reconnaît très tôt que, dans la détermination de ce caractère, il y va de la survie de la tradition moderniste :

Dès 1958-1959, à la fois en réaction à l'expressionnisme abstrait d'un Klein ou d'un De Kooning – deux peintres qu'il admirait beaucoup – et en réponse directe au travail de Barnett Newman, Stella se mit à peindre des tableaux dans lesquels des bandes noires parallèles, d'environ 6,5 cm de large, réitérent la rectangularité du support pictural jusqu'à complète saturation de la toile [...] Dans les séries ultérieures, où il utilise l'aluminium, le cuivre et une peinture métallique violette – soit les œuvres de 1960, 1961 et 1963 –, son emprise sur *la structure déductive* s'affermirait encore au point que les tableaux deviennent, pour ainsi dire, une émanation *in toto* des différentes formes du cadre, et que l'introduction d'une variation affecte l'ensemble de la série plutôt qu'une toile particulière.<sup>1</sup>

La structure déductive dont parle Fried assume ouvertement la puissance générative du schéma de Stella, la façon dont la répétition d'un même geste ordonne l'ensemble des éléments du tableau, y compris la forme spécifique de sa surface. Mais il importe de savoir, encore une fois, quelle est la nature de ce geste. Tel est l'intérêt principal des textes que Fried a écrits entre 1966 et 1967, particulièrement « Frank Stella : forme et conviction » et le célèbre plaidoyer contre la théâtralité minimaliste « Art et objectivité ». Pour décrire l'importance de l'entreprise de Stella, qu'il qualifie de « thérapeutique », Fried affirme : « L'enjeu de ce conflit est de savoir si les œuvres en question sont perçues comme des tableaux ou bien comme des objets ; et ce qui détermine leur identité *picturale*, c'est la manière dont elles se confrontent à la nécessité d'être convaincantes en tant que formes<sup>2</sup> ». Être convaincant en tant que forme veut dire, pour Fried, être capable de produire, par les moyens propres d'un médium déterminé, un effet d'autonomie esthétique. Il est donc évident que, malgré les différences entre les deux critiques et malgré les réserves que Fried a pu exprimer à l'égard de l'« essentialisme anhistorique » de Greenberg<sup>3</sup>, la défense du modernisme passe par l'indexation des modes de production, de perception ou d'évaluation des œuvres d'art aux protocoles d'expérience des *médiums* spécifiques.

Or, cette interprétation formaliste n'a pas été la seule à escorter les tableaux du peintre italo-américain. De jeunes artistes contemporains ont été vivement marqués par ces travaux, notamment Carl Andre et Donald Judd. Ils y voyaient, eux aussi, une épuration radicale de la procédure artistique, mais en tiraient des conséquences radicalement différentes. Ainsi Judd décrit-il les tableaux de Stella :

[Ils] présentent plusieurs caractéristiques essentielles des œuvres en trois dimensions. Les contours de l'œuvre et les lignes qu'on y voit sont en accord. Nulle part les rayures ne sont des éléments distincts. La surface, quoiqu'elle reste parallèle au plan du mur, s'en écarte plus qu'à l'habitude. Dans la mesure où la surface est exceptionnellement unifiée, et n'implique que peu ou pas d'espace, le plan parallèle devient inhabituellement distinct. Une peinture n'est pas une image. Les formes, l'unité, la projection, l'ordre et la couleur sont spécifiques, agressifs, puissants.<sup>4</sup>

La dernière phrase constitue une claire somme des caractéristiques que les auteurs minimalistes attribuent à leur propre production. Les formes intérieures (« les lignes qu'on y voit ») et extérieures (« les contours de l'œuvre ») s'accordent de telle façon que leur différence s'atténue. Le résultat de cet agencement donne à la pièce son « unité ». La surface du tableau est projetée tant physiquement que comme l'effet de l'organisation stricte des éléments contenus. Tous ces traits rendent l'œuvre « spécifique », ce qui dans le langage de Judd veut dire « identique » à son propre espace littéral, mais aussi doué de la capacité à s'imposer par lui-même comme objet de perception (« agressif » et « puissant »). Ainsi, les bandes de Stella poussaient la peinture au-delà de l'image, et ce faisant la logeaient dans la sphère de circulation des *objets* en général, c'est-à-dire des objets qui possèdent leur propre spatialité. Plus que le brouillage des limites entre la peinture et la sculpture, la dissociation de l'espace pictural, produite par la mise en avant de son support matériel, ruinait l'économie de la désuète distribution des arts en supports individuels.

1. Michael FRIED, « De l'antithéâtralité », dans *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, op. cit., p. 161.

2. Michael FRIED, « Art et objectivité », dans *ibid.*, p. 117.

3. Cf. Michael, FRIED, « De l'antithéâtralité », dans *ibid.*, p. 171-179.

4. Donald JUDD, *Écrits 1963-1990*, Annie Perez (trad.), Galerie Lelong, 1991, p. 15.

La séparation d'avec les déterminations dites esthétiques que le formalisme avait héritées de l'art classique européen semblait ouvrir d'autres formes d'évaluation du fait artistique. Lors de la conférence au Pratt Institute, ces critères émergents allaient pousser encore plus loin la séparation entre, d'un côté, « le problème spatial » et « la solution de la structure », et de l'autre « le problème méthodologique » et « la méthode d'application ». Pour quelqu'un comme Joseph Kosuth, par exemple, l'affranchissement de l'héritage moderniste restait incomplet tant qu'on laissait encore subsister, même sous la forme de la littéralité minimaliste, le critère morphologique de l'art traditionnel et les vieilles catégories de la philosophie du XIXe siècle<sup>1</sup>. Il n'était pas suffisant de libérer le « problème spatial » de sa clôture picturale, il fallait aussi bien le débarrasser des restes esthétiques qui se cachaient encore sous l'ombre des objets spécifiques. L'art devait devenir, en conséquence, une affaire de significations pures. On peut bien imaginer que, sous les yeux de Kosuth, les motifs réglés de Stella apparaissent comme des signes presque immatériels. Tout se passe comme si les bandes particulières – c'est-à-dire les bandes réellement peintes dans chaque toile – étaient des variantes libres, des réalisations qui touchaient la consistance symbolique du trait d'émail noir et non ses propriétés imaginaires ou plastiques. Cette radicalisation conceptuelle engage, de toute évidence, une réinterprétation des propriétés définitoires de l'art. Ainsi, à la question sur la nature et la portée de cette nouvelle forme d'art, un critique contemporain peut répondre :

Ce n'est qu'avec le minimalisme qu'une telle « investigation normative » – selon mon point de vue, l'approche catégorique du formalisme à la Greenberg – se révèle préjudiciable. Et cette révélation s'accompagne des deux déplacements que j'avais déjà soulignés : le critère *normatif* de la *qualité* est délogé au profit de la valeur *expérimentale* de l'*intérêt*, et l'art évolue dès lors moins par le raffinement des formes artistiques données (la recherche d'une plus grande pureté, la suppression de tout élément étranger) que par la redéfinition de ces catégories esthétiques. De la sorte, l'objet de l'investigation critique devient plus « l'effet social (la fonction)

d'une œuvre » que l'essence d'un médium et, surtout, le propos de l'intervention artistique vise moins à renforcer la conviction transcendantale dans l'art qu'à mettre à l'épreuve, de manière immanente, ses règles discursives et ses règlements institutionnels. Ce dernier point peut nous permettre d'opérer une distinction provisoire entre l'art moderniste, formaliste, d'un côté, et le post-Art novateur, avant-gardiste, de l'autre ; il s'agit dans l'un, d'imposer la conviction et, dans l'autre, de susciter le doute ; de chercher l'essence, dans l'un, ou de révéler la contingence, dans l'autre.<sup>2</sup>

Il semblerait donc que pour déterminer ce qu'est l'art depuis la deuxième moitié du XXe siècle et pour penser la place de l'esthétique dans ce contexte, on soit contraint de choisir entre deux types de récusations : l'une, moderniste, qui nie la possibilité d'un changement de nature du fait artistique et de la pensée philosophique sur l'art ; et l'autre, postmoderniste, qui nie tout type de continuité entre les formes, les problèmes et les enjeux de la pensée esthétique et la production artistique contemporaine.

#### Variations et limites de la notion de spectateur

Une caractéristique particulière de cette opposition entre la posture moderniste et la postmoderniste vient, cependant, relâcher la contrainte du choix. Il s'agit de ce que le philosophe Jacques Rancière appelle le « modèle pédagogique de l'efficacité de l'art »<sup>3</sup>. Tant l'interprétation « esthétique » de Fried que la position « discursive » de Kosuth, par exemple, partagent un ensemble irrégulier de présupposés sur les positions qu'occupent les sujets qui interviennent dans la création ou la perception d'une œuvre d'art, sur la façon dont une œuvre fait sens, ou encore sur la forme de transmission des sens du fait artistique. Si différentes qu'elles se veulent, ces interprétations peuvent être lues sur un terrain commun. Ainsi, dans son étude historique sur l'évolution de la peinture française au XVIIIe siècle, *La place du spectateur*, Fried affirme que les diverses tenta-

2. Hal FOSTER, « L'enjeu du minimalisme », dans *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, La Lettre volée, Bruxelles, 2005, p. 86.

3. Cf. Jacques RANCIÈRE, « Les paradoxes de l'art politique », dans *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, Paris, 2008.

1. Cf. Joseph KOSUTH, « Art after philosophy I », dans *Art Press*, No 1, décembre – janvier 1973.

tives de déthéâtralisation du rapport entre le tableau et le spectateur ont un objectif commun : « Selon ces [...] conceptions, l'aliénation du spectateur par rapport à l'objet de son regard doit être maîtrisée ; l'état de spectateur transformé et par là racheté ; et le spectateur arrêté et retenu en face d'un tableau des heures durant, si l'on en croit le témoignage des contemporains<sup>1</sup> ». Il est clair que cette description de la déthéâtralisation au XVIII<sup>e</sup> siècle est, au moins, analogue à l'analyse de la catégorie de « conviction » dans ses textes sur l'art moderne. Il s'ensuit qu'une caractéristique générale de son idée de la peinture est « la maîtrise de l'aliénation » intrinsèque à la position de spectateur. La qualité d'une œuvre d'art ainsi marquée, son autonomie esthétique, dépend de sa capacité à « racheter » le sujet d'expérience du malheur de sa position.

Cette méfiance vis-à-vis de la position du spectateur apparaît aussi bien dans la détermination conceptuelle que Kosuth propose de l'art. Dans *Art after philosophy*, il soutient :

Le fait que les langages dans lesquels l'artiste exprime ses propositions soient souvent des codes ou des langages « privés » est une conséquence inévitable de la liberté artistique par rapport aux contraintes formalistes ; il s'ensuit que l'on doit être familier avec l'art contemporain pour l'apprécier et le comprendre. De même, on comprend l'intolérance de « l'homme de la rue » envers un art véritable et pourquoi il réclame toujours un art au « langage » traditionnel.<sup>2</sup>

Cette idée de l'intolérance de « l'homme de la rue » est exemplaire. Elle affirme ouvertement la prétention que Kosuth a pu entretenir, vers la fin des années soixante, d'établir l'art comme un langage autoréférentiel, comme une suite de propositions analytiques sur l'art lui-même. Cette orientation de l'art conceptuel ne durera pas très longtemps. Si Kosuth maintient bien toujours l'idée de définir l'art comme un langage, vers 1975 sa position prend une tournure radicale. Tandis qu'il était pensé comme le déploiement analytique de sa propre définition, le langage de l'art est désormais

conçu comme une re-signification du langage culturel dans son ensemble. L'artiste n'est plus un logicien, il est devenu un « anthropologue<sup>3</sup> ». Et sa tâche est devenue celle de démystifier les relations qui soutiennent subrepticement la communication entre les artistes et le public.

À partir de là, il est possible d'évaluer le modèle d'efficacité pédagogique que les deux positions partagent. Il faut comprendre le mot « pédagogique » sous la lumière des analyses que Rancière fait de la pensée de Joseph Jacotot dans *Le Maître ignorant*. Dans ce contexte, la pédagogie est assimilée à ce qu'il nomme « l'ordre explicateur du monde ». Il s'agit de la présupposition fondamentale de toute démarche pédagogique, même les plus progressistes, selon laquelle le savoir du maître consisterait à « savoir reconnaître la distance entre la matière enseignée et le sujet à instruire, la distance aussi entre apprendre et comprendre. L'explicateur est celui qui pose et abolit la distance, qui la déploie et la résorbe au sein de sa parole<sup>4</sup>. Le maître n'est pas seulement celui qui connaît ce que l'ignorant ignore, il est celui qui est en position de décider de la distance qui sépare son savoir de l'ignorance. En ce sens, « l'ordre explicateur » n'est pas seulement un phénomène isolé de la pensée éducative, il est un type déterminé de distribution des positions et des capacités qui définissent ce qui se donne comme expérience commune, qui fixent les propriétés des espaces et les possibilités des temps. Ce partage de l'expérience impliqué dans la relation pédagogique est précisément ce que les deux positions, celles de Fried et de Kosuth, ont en commun. Le spectateur est censé être racheté de sa position d'ignorance par la force close de l'œuvre picturale ou par l'anticipation des effets critiques que le discours artistique met en évidence. À cette conception du rapport entre l'auteur, l'œuvre et le public, Rancière oppose les leçons de l'émancipation intellectuelle. Il faut, d'abord, partir de la supposition de l'égalité des intelligences. Cela veut dire prendre comme point de départ, et non comme

1. Michael FRIED, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, éditions Gallimard, 1990, p. 132.

2. Joseph KOSUTH, « Art after philosophy I », dans *op.cit.*, p. 27.

3. Cf., Joseph KOSUTH, « The artist as an anthropologist », dans *Art after philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, Gabriele GUERCIO (éd.), The MIT Press, Cambridge, 1993, p. 210.

4. Jacques RANCIÈRE, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paris, 1997, p. 13.

point d'arrivée, la capacité de n'importe qui à « tracer son propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent ». Tout être intelligent peut, par un « jeu imprévisible » d'associations et de dissociations, produire du sens à partir du monde qui l'entoure. Mais ce pouvoir doit être constamment mis en examen. Il ne suffit pas de poser, une fois pour toutes, l'axiome de l'égalité des intelligences. L'émancipation intellectuelle, comme à son image l'émancipation du spectateur, requiert la production continue de scènes de vérification de ce principe. Toute chose, et à l'évidence toute œuvre d'art, peut être investie comme lieu de démonstration de la présupposition égalitaire. Pour que la démonstration soit effective, il faut, cependant, briser ce que l'on a appelé avec Rancière, le « modèle pédagogique de l'efficacité de l'œuvre d'art ». Ce modèle prétend que le sens et l'effet d'une œuvre peuvent être complètement anticipés, qu'il y a une « identité de la cause et de l'effet<sup>2</sup> », et, en conséquence, que ce « que le spectateur *doit voir* est ce que [l'artiste] lui *fait voir*<sup>3</sup> ». C'est précisément la dissociation de cette identité que Rancière appelle l'émancipation du spectateur. Cela fait de l'art un lieu de création d'espaces où « des performances hétérogènes se traduisent les unes dans les autres »<sup>4</sup>. Le spectateur n'aurait donc nul besoin d'être racheté de sa position, ni par la qualité esthétique de l'œuvre ni par l'effet démystifiant du discours. Pas plus que les artistes, dont l'autonomie relative de leur pratique n'est ni une contrainte à dépasser ni une valeur à préserver :

Les artistes, comme les chercheurs, construisent la scène où la manifestation et l'effet de leurs compétences sont exposés, rendus incertains dans les termes de l'idiome nouveau qui traduit une nouvelle aventure intellectuelle. L'effet de l'idiome ne peut être anticipé. Il demande des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'histoire et en faire leur propre histoire.<sup>5</sup>

1. Jacques RANCIÈRE, « Le spectateur émancipé », dans *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 23.

2. *Ibid.*, p. 20.

3. *Ibid.*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 28.

5. *Idem.*

Cette conception du spectateur apparaît donc comme une voie possible de dépassement de l'alternative entre la récusation moderniste et la stratégie critique postmoderne. Mais ce modèle tiré de la pensée de l'émancipation intellectuelle jacotiste est problématique à plus d'un égard. Notamment parce qu'il semble réduire l'expérience du sujet à un jeu herméneutique indéterminé. Le concept de « spectateur émancipé », par lui seul, n'explique pas dans quel sens les « expériences individuelles » constituent des « idiomes » déterminés. L'appel au concept de *traduction*, qui est essentiel dans le dispositif philosophique du *Maître ignorant*, ne fait que rendre les choses encore plus difficiles. Car, s'il est bien avancé comme solution pour expliquer en quoi consisterait le passage entre des expériences distinctes (« aventures intellectuelles » dans les termes jacotistes), aucune forme d'homologie n'est posée entre les langues particulières<sup>6</sup>. Autrement dit, n'ayant pas une idée claire de la consistance propre de chaque « expérience » *en tant qu'idiome*, sa traduction possible reste un fait mystérieux et inexplicable. Pour briser cette opacité, il faut qu'il y ait une garantie d'équivalence symbolique entre les constructions subjectives, faute de quoi la présupposition de l'émancipation du spectateur perd sa consistance.

### **Pensée en acte : quel instrument philosophique pour saisir l'effectivité de l'art**

Pour sortir de cette impasse où nous mène le concept de traduction, il faudrait entamer un réexamen critique de l'ensemble de la pensée de Rancière, et tenter d'y déceler les concepts et les agencements qui autorisent une telle « garantie

6. Jacotot essaye de résoudre ce problème en posant une immanence radicale entre l'intelligence productrice de signes et les signes ainsi produits. Il s'agit de sa notion de « panécastique », selon laquelle *toute* l'intelligence humaine se trouve actualisée dans *chacune* des manifestations intellectuelles. Ainsi, ce qui garantit le passage de la traduction est l'intelligence elle-même, son identité à soi dans ses vérifications particulières. Or, cette solution mobilise un appareil théorique dont l'usage contemporain est incertain. Cf. Jacques RANCIÈRE, « L'actualité du *Maître ignorant* », dans *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Éditions Amsterdam, Paris, 2009.

d'équivalence symbolique ». La portée de ce texte nous empêche de mener à terme cette démarche, mais on voudrait en tout cas proposer en quelques thèses l'esquisse de l'entreprise et formuler une hypothèse générale sur le rapport entre la philosophie de l'art et la notion d'esthétique.

#### *la thèse du commun*

Les pratiques artistiques individuelles, mais surtout les inventions politiques collectives, forcent la pensée, chez Rancière, à établir une position singulière que l'on peut qualifier de « thétique ». Ainsi, pour rendre compte de l'effectivité des transformations politiques et esthétiques, il faut maintenir, au moins, une thèse ontologique minimale. La thèse peut prendre deux formes différentes : « Il y a le commun », qui veut dire que l'on pose comme existant, pour toute situation, un partage déterminé « d'espaces, de temps et de formes d'activité ». Ou encore : « Ce qu'il y a est en commun », par quoi on exprime que ce qui apparaît est toujours marqué ou indexé par sa présence ou son exclusion d'un partage singulier. On touche, évidemment, au célèbre concept rancien de « partage du sensible » comme « système des formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir<sup>1</sup> ».

#### *la contingence du partage*

Or, l'ordre d'un partage particulier n'a rien de nécessaire. En fait, il est constitutivement l'objet d'un litige où se confrontent deux logiques contraires. Il y a la logique du consensus, qui naturalise l'ordre existant et interprète l'effectivité de la pensée comme reproduction de l'ordre existant. Et il y a la logique du dissensus, qui s'empresse de démontrer la contingence du cadre sensible au sein duquel se définissent des objets en commun, et qui affirme que l'effectivité de la pensée consiste dans la production de nouveaux régimes de sensorialité. Dans « Méthode de l'égalité », Rancière définit ces termes de la manière suivante :

*Consensus* signifie que le sens va avec le sens, qu'un régime de présentation sensible va avec un régime de signification, comme une manière d'être avec la raison

de cette manière d'être. *Dissensus* veut dire, à l'inverse, que le sens ne va pas avec le sens, que les mots se séparent des choses, que les corps en usent pour changer leur capacité, pour dissocier leur être-là de la « raison » de cet être-là.<sup>2</sup>

Notons en passant que la persistance d'une virtualité dissensuelle à l'intérieur du commun ouvre la possibilité d'agencements qui ne dépendent pas des propriétés préalables des objets. Cela signifie que le concept de dissensus permet l'apparition d'une organisation parataxique. Les objets cessent de s'accorder en fonction des ressemblances qu'ils auraient entre eux ; ils se tissent ensemble, sans interrompre leurs dissemblances, grâce à la consistance symbolique du milieu qui supporte leur rencontre. La prégnance de l'usage moderne et contemporain de ce montage d'éléments hétérogènes (dans le cinéma, les arts visuels, la musique ou la littérature) ne signifie qu'une intensification d'un schéma inhérent à l'efficacité dissensuelle.

#### *l'historicité des données*

Cette confrontation entre une logique conservatrice et une logique révolutionnaire marque une autre caractéristique essentielle de la pensée de Rancière, particulièrement de sa pensée sur l'art. Si l'art est impliqué dans cette reconfiguration permanente de l'expérience sensible, alors il s'ensuit que son sens spécifique ne peut pas être déterminé en amont de ses transformations historiques. Il devient donc nécessaire d'investir les catégories de la pensée sur l'art de valeurs historiques. Cela est la fonction philosophique des « régimes d'identification des arts ». Un régime des arts est « un type spécifique de lien entre des modes de production d'œuvres ou de pratiques, des formes de visibilité de ces pratiques et de modes de conceptualisation des unes et des autres »<sup>3</sup>. Or, penser en termes de régimes ne veut pas dire *faire* une histoire de l'art. Une erreur fréquente des interprétations de la philosophie de Rancière est, à notre avis, une grosse surestima-

1. Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique éditions, Paris, 2000, p. 13.

2. Jacques RANCIÈRE, « La méthode de l'égalité », dans Laurence CORNU et Patrice VERMEREN (éd.), *La philosophie déplacée, autour de Jacques Rancière*, Éditions Horlieu, Bourg-en-Bresse, 2006, p. 513.

3. Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 27.



tion de la *portée* historique des régimes ranciériens. Les régimes ont, fondamentalement, une fonction philosophique : ils indiquent pour une époque déterminée les conditions minimales de la pensabilité des arts, une sorte de seuil de détermination commune au-delà duquel *certain*s concepts que la philosophie emploie pour penser l'art perdent leur pertinence.

*la positivité de la vérification*

C'est pour cela qu'il importe non seulement de décrire le régime d'une configuration artistique, mais aussi de tracer son appartenance la plus immédiate, de prendre la pensée de l'œuvre *en acte*. Il faut construire des *scènes* où les éléments actifs trouvent leur consistance immanente. Ces scènes ne sont pas pour autant des illustrations des régimes d'identification. Pour Rancière, ce terme de « scène » est toujours lié aux formes de conceptualisation les plus proches du mouvement réel des éléments décrits. La scène n'est pas descriptive, elle est productive.

[Une scène] est une petite machine optique qui nous montre la pensée occupée à tisser les liens unissant des perceptions, des affects, des noms et des idées, à constituer la communauté sensible que ces liens tissent et la communauté intellectuelle qui rend le tissage pensable. La scène saisit les concepts à l'œuvre, dans leur rapport avec les objets nouveaux qu'ils cherchent à s'approprier, les objets anciens qu'ils tentent de penser à neuf et les schèmes qu'ils construisent ou transforment à cette fin.<sup>1</sup>

Une scène est donc une machine de production de vérifications, un dispositif déductif qui « saisit » la pensée de l'art dans l'acte même de sa création. La scène est l'outil philosophique le plus proche de la singularité de l'art et son caractère exhibe, mieux que le concept de régime, l'inclination indéfectible de la pensée de Rancière pour commencer à opérer dans un point quelconque, dans la pleine positivité agissante de l'expérience sensible.

\* \* \*

C'est dans ce cadre, et non dans celui du « régime esthétique des arts », qu'il faut chercher le rapport le plus essentiel entre la philosophie de l'art et le

concept d'esthétique. En effet, un autre nom que Rancière donne à ce système de production de signes, à ce partage fondamental qui préside aux relations de pouvoir ou aux chicanes du désir, est celui d'« esthétique première ». Il y va là, en quelque sorte, d'une relance du projet transcendantal kantien, au moins de ce qu'il contient de pensée radicale du sens de l'« espace-temps », de l'universalité de son partage, de sa centralité pour traiter le concept de sujet. S'il y a donc un intérêt à maintenir le terme d'esthétique dans la « philosophie de l'art » aujourd'hui, il n'est pas dû à une transformation quelconque des propriétés sensibles des objets d'art contemporain. Il n'est pas engendré non plus par le retour des valeurs modernes, ni par une réévaluation désenchantée de l'art de la fin du dernier siècle. Il s'agit d'une exigence interne de la philosophie elle-même, au moins quand elle est prête à commencer là où l'art avait déjà commencé, quand elle est prête à suivre et à relancer la dimension purement productive d'une œuvre d'art. Tant en art qu'en philosophie, il nous faut créer les plus pures contraintes. Et il nous faut suivre les bandes jusqu'à ce qu'elles s'épuisent sur les bords de la toile.

Nicolás ALVARADO

1. Jacques RANCIÈRE, « La méthode de l'égalité », *op. cit.*, p. 513.

## L'IMAGE DÉRAISONNABLE DANS LES FILMS DE MICHAEL HANEKE

L'image cinématographique est d'emblée envisagée comme une empreinte de ce qui est visible et audible dans le monde, soit-il construit, pour les films de fiction, ou réellement existant, pour les documentaires. Néanmoins, André Bazin a révélé, dans une expression devenue célèbre, une particularité de l'image cinématographique : « le cadre est un cache<sup>1</sup>. » L'image cinématographique peut donc fonctionner sur un mode d'expression autre que représentationnel, et dans ce cas, le primordial ne sera pas ce qui est saisi et représenté sur l'image mais ce à quoi elle donne accès. Ce n'est pas le visible de la représentation qui importe, mais des contenus de l'invisible que l'image évoque ou provoque. Notre étude se propose de démontrer que l'image dans les films de Michael Haneke s'est avancée sur cette voie et est parvenue au point où l'on peut désormais penser à un cinéma « post-représentationnel<sup>2</sup> ». Les racines d'une telle esthétique peuvent être cherchées dans, d'une part, une conception phénoménologique du fonctionnement du monde référentiel ; d'autre part, dans une conception de l'image, postulée dès l'aube de l'art chrétien.

Si le visible se définit par ce que l'on voit, « exactement : il bouche ma vue<sup>3</sup> », selon le mot de Merleau-Ponty, l'invisible peut être pensé à deux niveaux. Un premier niveau de non-visible, lorsqu'un objet est placé en dehors du champ de la vision, ou lorsqu'un passé et un avenir ne sont pas actuellement visibles mais pourront l'être sur une autre image, après un laps de temps. Alors que le deuxième niveau de l'invisible, « l'invisible

de ce monde<sup>4</sup> », sera « celui qui l'habite, le soutient et le rend visible, sa possibilité intérieure et propre, l'Être de cet étant ». L'invisible est alors « derrière » le visible, « une autre dimension » : « c'est ce négatif qui rend possible le monde *verticaF*. » Dans cette perspective, permettre à l'image d'exprimer le monde, signifierait transpercer le visible pour atteindre à des contenus qui ne sont pas immédiatement représentables. À travers un visible, parvenir à un invisible, délicat, fragile, mais tangible. L'image se transforme alors en champ et, comme le mot le dit assez, elle devient une étendue, le visible en elle retrouve l'invisible qui lui est propre, qui est son autre côté, « le moule de la figure<sup>6</sup> ».

Il s'agirait de deux modes d'expression, de deux mondes sémiotiques. Représentative pour l'un apparaît la peinture médiévale. Au fond de la compréhension médiévale, souligne Georges Didi-Huberman, c'est le mystère de l'Incarnation considéré comme le plus grand *paradoxe figuratif* qui soit : « quel peut être l'aspect congruent d'un Verbe divin qui s'incarne ? ». La figure peinte devra en quelque sorte « *imiter le paradoxe* » : « tenter d'inclure en elle l'infigurable, d'inclure en son lieu l'incirconscribable, d'inclure en sa visibilité l'invisible, et d'inclure en sa *storia* l'inénarrable<sup>7</sup>. » Alors que le traité d'Alberti, *De pictura*, vient pour inverser et dénier l'ensemble des propositions médiévales concernant l'*historia* et la *figura*<sup>8</sup>. Pour Alberti, c'est juste le contraire :

1. André BAZIN, « Peinture et cinéma » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1990, p. 187-192, p. 188.

2. Nous reprenons le terme de Patrice Pavis, bien qu'il le délimite par rapport au personnage, voir P. PAVIS, « Le personnage romanesque, théâtral, filmique », *Iris* n° 24, 1997, p. 171-184, p. 177.

3. Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 152.

4. *Ibid*, p. 198, souligné par l'auteur.

5. *Ibid*, p. 281, souligné par l'auteur.

6. *Idem*.

7. Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995, p. 57-58, souligné par l'auteur.

8. *Ibid*, p. 70-73, souligné par l'auteur. Cf. L.B. ALBERTI, *De pictura* (1435-1436), Laterza, Bari, Éd. C. Grayson, 1975.

« j'appelle signe, écrit-il, toute portion de superficie que l'œil peut voir. » Didi-Huberman rappelle que la divergence de ces deux conceptions de représentation est analysée dès saint Denys l'Aréopagite (appelé pseudo-Denys) pour qui il existe deux sortes d'images : les unes « façonnées à la ressemblance de leur objet », alors que les autres, au contraire, « poussent la fiction jusqu'au comble de l'in vraisemblable et de l'absurde ». Selon l'Aréopagite, il faut préférer les « *figures qui ne sont pas un signe explicite*, les figures déraisonnables et déplacées : « les images déraisonnables, écrit Denys, élèvent mieux notre esprit que celles qu'on forge à la ressemblance de leur objet<sup>1</sup>. » Tandis que, pour Alberti, une figure, ne s'oppose pas à l'aspect, *c'est un aspect*, c'est une configuration du monde visible. Ainsi, conclut G. Didi-Huberman :

Les figures dissemblables sont faites pour transiter du visible à l'au-delà de tout visible, et du sensible à l'au-delà même de tout intelligible. [...] Telle est donc bien la vertu du dissemblable : nous y parons de l'informe – l'en deçà de toute « figure » – pour transiter vers l'invisible proximité du mystère – l'au-delà de toute figure.<sup>2</sup>

Quant à l'histoire diégétique, « Alberti fait de l'*istoria* picturale une fonction du vraisemblable<sup>3</sup> », l'enjeu ultime de toute composition picturale, et dès lors la notion s'empare d'une place prépondérante dans toute la conception humaniste de la peinture, et cela jusqu'au cinéma de nos jours. Alors que l'*istoria* n'est pas le primordial pour une image médiévale ou pour une icône, l'image n'y est pas sensée montrer mais provoquer, faire revivre. Dans cette perspective, l'image est par nécessité croisement de plusieurs histoires : l'histoire terrestre de Jésus qui révèle l'Incarnation mais ne la dévoile pas, les histoires de l'Ancien Testament qui la préfigurent et sont en corrélation avec elle, et, l'histoire de la vie du croyant, mise en parallèle avec celle du Christ et celles qui la préfi-

gurent. La signification émerge de la rupture ou de l'intervalle que l'image marque. Dans l'icône de la Sainte Trinité, par exemple, l'image marque le croisement de trois histoires : 1) l'histoire représentée : trois anges visitent Sara et Abraham et leur prédisent l'enfant à venir ; 2) l'histoire à venir : le sacrifice de cet enfant, Isaac, leur fils unique ; 3) l'« avant-histoire » : la réunion de la Sainte Trinité où se décide le sacrifice même du Christ, le Fils unique de Dieu. C'est le sacrifice de Dieu qui est le référent de cette image, mais est-il représentable ? Alors, l'objectif suprême de cette image n'est que de guider la sensibilité de celui qui regarde le « sujet » visible vers un autre « sujet », qui n'est pas sujet mais mystère<sup>4</sup>. Le mystère à proprement parler recouvre l'intervalle qui lie et sépare cette image actuelle avec ses images virtuelles.

Nous retrouvons, dans l'image cinématographique des films de M. Haneke, le même mode d'expression. Les catégories de visible et d'invisible entrent en divers rapports, un écart se produit entre représenté et visé, l'image s'éloigne de l'aspect des choses, se transforme en intervalle qui lie et sépare et marque le lieu de croisement de plusieurs histoires. Nous retrouvons donc, chez Haneke, la compréhension de l'Aréopagite quant à une image déraisonnable qui, ignorant la transparence de la représentation, « élève mieux notre esprit » car l'implique dans un monde « vertical », dont les contenus ne sont pas immédiatement représentables ni saisissables, mais constituent le mystère de l'existence humaine. L'image dans les films de M. Haneke est sujet de doute. Elle est un champ qui insiste sur l'existence des hors-champs. Elle se réfléchit dans sa durée, change de sens, se contredit et se dépasse. C'est une image discordante, confuse, déplacée, « déraisonnable ». Au fond, il s'agit d'une esthétique de dissemblable : à travers ce qui est à l'en deçà de la représentation, une image inexpressive, lacunaire, opaque ou tautologique, transiter vers un au-delà du visible. Notre étude se propose de tracer quelques voies par lesquelles les images dans les films de M. Haneke transpercent le visible en elles pour atteindre

1. *Ibid.*, p. 84-86 ; cf. Denys l'ARÉOPAGITE, *La Hiérarchie céleste* (vers 490), (trad. G. Heil et M. de Grandillac), Paris, Cerf, 1958, II, 3, p. 77.

2. *Ibid.*, p. 87, souligné par l'auteur.

3. *Ibid.*, p. 72.

4. Tel est aussi le cas de nombreux tableaux de l'Annonciation, voir G. DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico*, *op.cit.*, la deuxième partie du livre.

l'invisible, le rendre sensible, perceptible, signifiant. Par souci de clarté de l'analyse, nous allons délimiter 4 types d'images : 1) l'image *mutique*, dont l'inexpressivité remet en cause la représentation ; 2) l'image *réflexive*, qui, prolongée ou coupée, se réfléchit et gagne du sens ; 3) l'image *déplacée*, qui marque un grand écart entre ce qu'elle montre et ce qu'elle construit ; 4) l'image *pastiche du réel*, qui, étant tautologique par rapport au réel qu'elle fixe, s'émancipe du récit pour y inclure d'autres récits. Ainsi, l'ordre dans lequel sont placés ces 4 types d'images esquissera une progression quant à l'inclusion, dans le visible, des contenues de l'invisible : à partir de l'opacité du visible et de l'impuissance de l'image à énoncer (1) ; par la mise en œuvre des opérations qui lui fournissent la capacité de dépasser l'immédiatement représenté pour aborder des territoires de l'abstrait (2) ; par l'ouverture dans l'image d'une disjonction soulignée entre signifiant et signifié afin que cette image actuelle conçoive ses images virtuelles (3) ; jusqu'à une provocation de la part du discours par laquelle il tend à déclencher, pour les inclure dans le film, d'autres expériences et même d'autres discours (4).

### L'image mutique

L'image ne représente pas, mais dissimule. Elle montre moins qu'elle ne cache. Par cette démarche, la représentation est remise en cause.

#### *L'image de la plage australienne dans Le Septième continent*

Dans *Le Septième continent* (1989), l'image de la plage australienne de l'affiche de l'agence de voyages réapparaît 5 fois dans le film, elle devient tragique par son impuissance à dépasser la réalité très concrète qu'elle fixe. Cette image ne parvient pas à assumer la signification d'une réalité autre, désirée et espérée, que les personnages, paraît-il, lui confèrent. Sortie de son rôle d'image de publicité, telle qu'elle est vue au début du film, l'image du bord désert de l'océan réapparaît comme un questionnement sur la vie quotidienne de cette famille, pour endosser, lors de sa dernière apparition, l'expression du naufrage. C'est le naufrage d'une famille qui a décidé de se suicider, mais aussi c'est le naufrage d'un esprit qui reste jusqu'au bout entrelacé par des liens avec une réa-



Le suicide de la famille, dans *Le Septième continent*, commence par celui de la petite fille, ©WEGA-Film

lité visible, limitée, concrète, un esprit dont la capacité de rêver ne dépasse pas la publicité. Dans la conscience s'éteignant de Georg, parmi les quelques bribes de tout ce qui a été vécu, l'image de l'affiche de l'agence de voyages s'installe dominante. Il y a du grotesque dans ce rêve qui se constitue sur une image publicitaire. Ou bien, ce n'est qu'une image aléatoire, restée par hasard coincée dans la conscience et pas du tout l'expression de la nostalgie d'un possible ailleurs. Le film ouvre ainsi un questionnement insistant sur la pertinence de ce que les images donnent à voir. D'après ce que l'on voit dans le film, ce sont un père et une mère attachés à leur fille, et qui, en décidant de se suicider, acceptent que leur fille se suicide elle aussi. Ce que l'on voit encore, c'est une petite fille qui a confiance en ses parents, qui ne remet pas en cause leurs décisions. Il n'y a pas de drame d'après ce que les images du film laissent voir. Et pourtant, cette absence du drame est le déchirement même du film. Le visible même devient insupportable : non le visible des images, mais le visible de ce monde. Les images ne font que le transmettre tel qu'il est, indifférent. Inapte de dévoiler l'âme, l'image ne capte qu'une extériorité mais la transmet, en témoigne. « Telle est la Photo, dit Roland Barthes : elle ne sait *dire* ce qu'elle donne à voir! » L'image dans les films de M. Haneke s'offre, mutique et désinvolte, à autrui. D'après le réalisateur :

On peut juste créer un choc émotionnel et réveiller la conscience des gens en lançant de petits cailloux

I. Roland BARTHES, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Éd. de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 156, souligné par l'auteur.

comme David contre Goliath. J'ai la naïveté de croire que cela est possible.<sup>1</sup>

### L'image réflexive

L'image au cinéma peut être soustraite au flot des images qui affluent par sa durée ou par la coupure franche qui ouvre une ellipse et interrompt la chaîne actantielle de laquelle l'image participe. L'image échappe ainsi au despotisme de l'action et parvient à se réfléchir par elle-même ou par les images qui manquent, à réfléchir sur le monde et sur les choses dans le monde.

*la durée : le plan-séquence « Le mensonge » dans Code inconnu*

« Parce que la scène dure, on comprend autre chose », dit Michael Haneke<sup>2</sup>. Dans le plan-séquence « Le mensonge » dans *Code inconnu* (2000), Mihai Popa arrête sa luxueuse voiture anglaise pour y faire monter Maria et la rapprocher de sa maison. La conversation sur leurs séjours à l'étranger, lui à Dublin, elle à Paris, dure pendant que la voiture fait un trajet dans le village roumain. Par la vitre de la voiture, on voit les maisons qui longent la rue : d'énormes maisons, toutes en cours de construction. Après que Maria descend, après que nous avons entendu son mensonge sur son séjour à Paris où elle dit avoir été enseignante, alors que nous l'avons vue mendier dans la rue, la caméra reste dans la voiture en mouvement pour continuer le travelling sur cette interminable rangée de nouvelles maisons en construction. Le plan laisse du temps pour assimiler le mensonge de Maria et pour mettre en question les paroles de Mihai Popa sur son heureux séjour à Dublin. Mais aussi, dans sa durée, l'image dépasse son contenu concret : ces maisons, pareillement à celle de Maria, qui se construit grâce à l'argent mendicé par elle à Paris, apparaissent comme des constructions de divers mensonges. Nombreux sont ceux qui subissent un



L'icône de la Sainte Trinité d'Andrei Roublev, reproduit du site web Pages Orthodoxes La Transfiguration

sort pareil à celui de cette ex-enseignante en français qui va à Paris pour mendier. L'image dans sa durée se transforme en questionnement sur le prix de cette mutation, sur le sort de ces gens, sur leur passé et leur avenir. L'image dépasse le concret et devient réflexion.

*la coupure : les lunettes proposées dans Le Temps du loup*

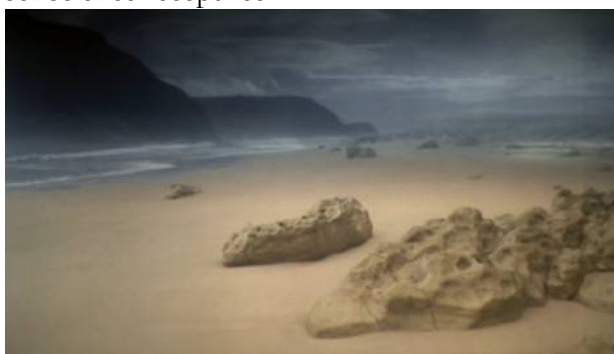
Lorsque l'image fait partie d'une chaîne actantielle, interrompue par l'énonciation, l'interstice qui s'ouvre incite à chercher un prolongement, une réponse, un autre lien. C'est le cas de l'image des lunettes que le garçon sauvage propose à Éva dans *Le Temps du loup* (2003). Contre le médicament avec qui Éva soigne sa plaie, le garçon sauvage lui propose ses lunettes. La séquence se termine sur le plan des lunettes proposées. La réaction d'Éva est élidée. L'accent est mis sur l'hésitation du garçon qui propose ses lunettes pour payer, une hésitation née bien sûr du regret de se séparer de l'objet, mais aussi de la peur de remettre en cause l'amitié de la fille, de la peur de la vexer, de l'humilier. Une hésitation morale dans un temps amoral. Le plan des lunettes proposées évoque, qu'on le veuille ou non, une autre image

1. Propos recueillis par Maureen LOIRET, *CinéLibre* n° 45 Janvier 1998 ; disponible sur : <http://yrol.free.fr/CINEMA/HANEKE/interviews.htm>, visité le 28/02/2012.

2. Entretien avec Serge TOUBIANA, bonus DVD 71 *Fragments d'une chronologie du hasard*, Éd. WEGA FILM, Les Films du Losange, 2005.

qui reste coincée dans nos consciences : un tas de lunettes qui témoigne de l'inhumain dans l'humain<sup>1</sup>. Retranchée de l'enchaînement événementiel, laissée sans réponse, cette image obtient une présence insistante et gratuite, elle abolit le temps. Dépourvue de son prolongement naturel, telle qu'est la réaction de la fille, cette image reste dans la conscience réceptrice et y cherche une réponse, y cherche son lien, son interprétation. Le récit traverse un hors-champ lointain. Ce n'est pas un procédé de suspense qui vise à retarder la réponse pour aiguïser ainsi l'intérêt du spectateur. Par ce recul, l'énonciation laisse le spectateur réfléchir l'acte, sa difformité, faire son deuil.

L'éliidé intensifie en quelque sorte la force de ce qui est montré, car paradoxalement, ce qui est omis insiste sur le point de vue et sur ce qui l'a engendré. D'autre part, le manque à l'image la désigne comme image et rappelle le Réel qui se produit en dehors d'elle. L'objectif visé par l'instance énonciative ne sera pas l'activation simplement de l'imaginaire du spectateur, l'objectif ultime, nous semble-t-il, c'est l'implication de nouvelles couches du réel, différentes de celles qui sont présentes sur l'image. Sera impliquée, dans le récit du film, une expérience vécue, celle du spectateur. L'image cinématographique reprend ainsi une fonction essentielle de l'icône et de l'image médiévale : réveiller la mémoire, faire revivre. Elle marque l'intervalle qui lie l'événement dramatique se déroulant dans la diégèse, le visible de l'énoncé et la mémoire d'une expérience vécue dans la conscience réceptrice.



L'image de la plage australienne dans *Le Septième continent*, © WEGA-Film<sup>2</sup>

### L'image déplacée

Les images ne fixent pas, elles donnent accès à des contenus non représentables et non montrables qui, pourtant, agissent en nous, qui nous constituent.

#### le plan-séquence « La moto » dans *Code inconnu*

L'image peut ignorer l'action et le spectaculaire et donner à voir un temps faible. La discordance entre l'in-signifiant présent dans le champ et l'action se déroulant dans le hors-champ, c'est-à-dire une inversion de l'état conventionnel, constitue le rythme, l'émotion et le sens du plan-séquence « La moto » dans *Code inconnu* (2000). La camionnette du père rentre dans le domaine et se gare dans la cour. Le père en descend et sort la moto neuve qu'il a achetée pour en faire cadeau à son fils, la range soigneusement contre le mur, et se dirige, accompagné d'un travelling de la caméra, vers l'étable, y entre. Le fils en surgit et, se dépêchant vers son cadeau, sort du champ, alors que la caméra reste fixée sur l'entrée sombre de l'étable. Dans le hors champ, le fils enfourche la nouvelle moto et se perd sur le chemin dont un bout traverse le plan de cette caméra toujours fixée sur l'entrée du sombre intérieur, là où est le père, tour à tour quitté par tous ceux qu'il a aimés. La caméra, qui suivait le déplacement du père, se fixe, après sa disparition, et refuse de suivre les mouvements de l'autre personnage. L'« attitude » de la caméra suggère ce qui est important pour l'énonciation, bien qu'il soit caché *sous* l'image. On ressent *sous* cette image l'angoisse et la joie d'un père qui ne sait pas les exprimer. Cette image ne montre ni dévoile, mais construit des contenus autres, différents de ceux qui sont présents sur elle. Cette « pauvre » image : une porte d'étable et un bout de chemin, devient susceptible d'exprimer : le désir d'un père de s'approcher de son fils, l'espoir de le retenir auprès de soi, l'amour et la maladresse de cet amour. Cette image déclenche la mémoire émotionnelle dans la conscience réceptrice. Elle évoque aussi la force du choix que l'on opère lors de la composition des images. La délimitation du champ et du hors-champ apparaît profondément relative et personnelle. Le sens émerge à travers ce choix. L'instance énonciative s'y exprime. S'infiltrant dans l'image les substances de l'invisible de ce monde, dont l'essentiel est, comme le dit Merleau-Ponty :

1. Voir *Nuit et Brouillard* (1955, Alain Resnais).

2. L'auteur remercie WEGA Film et Mme Julia Heiduschka pour l'autorisation d'utiliser des images des films de M. Haneke.

d'être "voilées de ténèbres", de paraître "sous un déguisement". Elles nous donnent l'assurance que la "grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme" n'est pas vide, n'est pas "néant"; mais ces entités, ces domaines, ces mondes, qui la tapissent, la peuplent, et dont elle sent la présence comme celle de quelqu'un dans le noir, elle ne les a acquis que par son commerce avec le visible auquel ils restent attachés.<sup>1</sup>

### *le meurtre de l'enfant dans Funny Games*

Le choix entre ce que l'image montre et ce qu'elle laisse dans le hors-champ pourrait paraître « dérisoire » lorsque, entre deux événements se déroulant parallèlement dans la réalité diégétique, l'image ignore l'événement qui est important du point de vue du récit et montre celui qui est sans importance. Ainsi dans *Funny Games* (1997), le spectateur va voir le plan dans lequel Paul se prépare un sandwich dans la cuisine, alors que pendant ce temps, au salon, Peter tue l'enfant de la famille séquestrée. Le meurtre de l'enfant, l'événement important pour le récit, reste dans le hors-champ. À part la volonté de l'auteur de ne pas imposer la violence d'une image qui oblige à voir l'insupportable à voir, ce choix « dérisoire » soulève des questionnements sur ses propres pouvoirs. D'autre part, la deixis spatio-temporelle propre à tout point de vue de la caméra est accentuée, voire exagérée, par ce choix : puisque la caméra est avec Paul dans la cuisine, elle ne pourrait pas enregistrer ce qui se passe au même moment au salon. Le syntagme alterné est bafoué de la sorte, y compris aussi le procédé de suspense qui joue sur l'alternance de temps forts et temps faibles dans le but d'aiguiser l'intérêt du spectateur. Sur le plan narratif, le comportement du personnage de Paul, complètement indifférent par rapport à ce qui se passe au salon, incite à réfléchir sur la « violence de l'indifférence » comme l'a formulé Dominique Païni<sup>2</sup>, qui est au fond et soulève la cause de toute violence. Ainsi l'instance énonciative, dans *Funny Games*, exploite, à tous les niveaux possibles, les effets que produit son choix « dérisoire ». Cette image littéralement

déplacée et déraisonnable distancie de l'action diégétique et incite à réfléchir la problématique traitée dans la diégèse. Dans le même temps, elle projette la réflexion au-delà de la réalité diégétique pour la confronter aux procédés métadiégétiques, incite à prendre conscience des moyens d'expression cinématographiques et de la nécessité d'une éthique lorsqu'on les utilise.

### **L'image *pastiche* du réel**

Dans la durée excessive du plan filmique, les moyens d'expression « brûlent » au profit du référent qui, paraît-il, gagne le signifiant. Rien de plus « réel » qu'une action dans son authentique durée. Mais le signifié aboli, le signifiant persiste, alors que « le référent n'a pas de « réalité »<sup>3</sup>. L'image qui fixe une action dans son authentique durée ne sera donc pas une « copie » du réel, c'est une image à son image : une quête énonciative s'y communique, tout en désignant son effacement. Nous allons appeler image *pastiche* du réel cette image qui dans une durée excessive fixe, sans intervention au cours de son déroulement, une action telle qu'elle se serait déroulée dans la réalité, la caméra absente. Cette image s'émancipe donc d'une signification codée et devient une pure « imitation du style<sup>4</sup> » du réel. Le sens se dilue dans l'indicible et dans l'illisible. D'autre part, dans sa durée, l'image provoque le changement du regard. Telles sont ces images aplaties et dépourvues de récit que quelqu'un prend devant la maison de Georges dans *Caché* (2005) : l'objectif visé par leur « filmeur », c'est fixer du réel « tel quel », le sens naîtra à l'intérieur de celui qui regarde. Pareille apparaît la visée du dernier plan dans *Le Temps du loup*.

### *le dernier plan dans Le Temps du loup*

Tout un jeu d'hypothèses est déclenché par le plan final dans *Le Temps du loup* (2003), l'histoire diégétique y apportant son concours. À la suite d'une catastrophe, dont la nature ne sera pas élucidée dans le film, la vie normale est perturbée, des gens de différents statuts sociaux et de différentes ori-

1. M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 197.

2. Dominique PAÏNI, « L'empêcheur de filmer en rond », *Cahiers du cinéma* n° 514, 1997, p. 36-37.

3. Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 87.

4. Laurent JULLIER, *L'Analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 142.

gines se retrouvent rassemblés dans le lieu désaffecté d'une petite gare où ils sont en attente d'un train salvateur qui va passer et les amener loin du lieu de la catastrophe. L'événement de l'attente constitue une grande partie du film, 70 minutes environ, mais ce n'est pas l'attente comme suspense (figure des films classiques) ni comme flottement (figure des films modernes, comme la définie François Niney<sup>1</sup>), c'est l'attente comme syncope prolongée, comme un risque extrême avec la structure. L'événement de l'attente reste dépourvu, dans le film, de son deuxième terme, l'issue de cette attente. Le dernier plan, pris d'un train en mouvement, ne donne aucune information quant à la catastrophe, aucune réponse quant aux questions dramatiques soulevées dans le film, et évoque en même temps plusieurs possibles par sa durée. Une manière de « désinaugurer » le récit, dirait Barthes<sup>2</sup>, lorsque « le codage de la situation de récit est escamoté », les signes n'ont pas l'air de signes, et « le récit se défait dans le monde, se consomme ». Ainsi, un long travelling pris d'un train en mouvement nous montre des champs, petites collines, arbres, tout ce qui peut longer les rails d'un train, hormis des habitations et des constructions humaines. Au cours de sa durée, le plan assume plusieurs interprétations. La première interprétation provient de la mise en intrigue : peut-être c'est le train salvateur que les personnages attendent. Il s'ensuit la question : va-t-il s'arrêter ? Le plan rappelle la séquence où, malgré les appels désespérés des personnages, un train aux passagers impassibles a continué sa marche et s'en est allé vers le hors-champ. La caméra dans le train, l'on se retrouve maintenant dans un contre-champ possible. Le plan dure, la gare où sont les protagonistes du film n'apparaît toujours pas. Surgit alors une deuxième interprétation : c'est un train qui passe loin de l'endroit où se trouvent les personnages de l'histoire, loin dans l'espace ou loin dans le temps. La durée du plan continue et rien ne confirme le déplacement du récit dans un autre temps ni dans un autre espace. Rien ne le démentit non plus. On ne voit, par la vitre du

train en mouvement, aucun stigmat de la catastrophe dans cet espace parcouru, vient une troisième interprétation : la situation a déjà changé, le sacrifice de Ben, bien que non accompli, a abouti. Ou bien, comme on ne voit non plus aucun être humain, il est possible aussi que la catastrophe ait eu lieu, qu'elle ait pris ses victimes, l'espèce humaine n'a pourtant pas été complètement anéantie, sinon ce plan ne serait pas tourné, ce train en mouvement n'aurait pas existé. Le sens du plan change au long de sa durée sans que l'image y ajoute des informations. C'est en fait la conscience perceptive qui intervient, qui cherche et confère des sens différents à cette image toute « innocente » de sens. En tous cas, l'image a une consonance positive à cause du paysage de verdure et de la nature non dévastée, qu'elle donne à voir. « Si vous me racontez que vous avez deux interprétations différentes, je suis content parce que c'est exactement ce que je voulais. », dit Michael Haneke<sup>3</sup>. Comme dans la vie réelle, une apparence dévoile ses différents contenus avec le temps, de même pour le plan cinématographique, dans sa durée, il s'approprie ce souffle du réel. Le passage d'une interprétation à une autre et à une suivante reproduit le mouvement explorateur de la pensée dans le réel. Le plan final du *Temps du loup* incite à interpréter. Il ne referme pas le récit sur lui-même, mais l'ouvre vers la réalité extradiégétique. Cette image se transforme en lien entre ce récit et notre quotidien, reste dans la conscience pour lui rappeler à chaque fois que l'on se retrouve à observer les arbres et les champs à travers la vitre d'un train en mouvement, la beauté et la gratuité de l'existence.

Pour conclure, l'image dans les films de Michael Haneke, mutique ou lacunaire, déplacée ou pastiche du réel, cette image donc que nous, à la suite de l'Aréopagite et par l'intermédiaire de G. Didi-Huberman, avons nommée déraisonnable, parvient à reconstituer cette part d'invisible qui donne sens au visible, le lieu où apparaît le mys-

1. François NINEY, *L'Épreuve du Réel à l'écran*, Bruxelles, De Bœck Université, 2002, p. 125.

2. Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 1-27, p. 22.

3. Entretien avec M. Haneke, par Nachiketias WIGNESAN et Laurent DEVANNE, émission de cinéma *Désaxés*, 12/10//2003, Radio Libertaire ; disponible sur : [http://www.arkepix.com/kinok/Michael%20HANEKE/haneke\\_interview.html](http://www.arkepix.com/kinok/Michael%20HANEKE/haneke_interview.html), visité le 28/02/2012.



tère de l'être et de l'existence humaine. Il s'y opère un décalage constant entre le visible de la représentation et le « sujet invisible » dont il est question dans le film. L'image marque le croisement de plusieurs histoires, elle est l'intervalle qui lie et sépare une image actuelle avec ses images virtuelles. L'image hanekienne donne à voir mais ne représente pas. Elle est là pour provoquer la conscience réceptrice : traverser d'autres images, construire d'autres contenus, réveiller son vécu, franchir les frontières diégétiques, abolir le monde clôt du film. Ainsi, nous sommes amené à penser qu'un cinéma « post-représentationnel » est né.



La fin du plan-séquence « La moto » dans *Code inconnu*, © MK2, disponible sur : <http://wetoldyouwhattodream.blogspot.com/2011/08/my-week-in-movies-august-27-11.html>, visité le 28/02/2012

Ralitza BONÉVA

**Comité scientifique**

Karin Badt (Université de New York)  
Patrick Barrès (Université Toulouse II)  
Omar Calabrese (Université de Bologne)  
Dominique Chateau (Université Paris I)  
Tom Conley (Université de Harvard)  
Marc Jimenez (Université Paris I)  
Pere Salabert (Université de Barcelone)  
Olivier Schefer (Université Paris I)  
Ronald Schusterman (Université Bordeaux III)  
Karl Sierek (Université de Iéna)

**Comités de lecture et de rédaction**

Vangelis Athanassopoulos  
Gary Dejean  
Cécile Mahiou  
Benjamin Riado  
Bruno Trentini

**Coordinateur du numéro**

Bruno Trentini

**Illustration de couverture**

*De L'Inertie de la couleur sur espace théorique* (détail), Deborah SEIXAS, collection privée, 2012.  
(avec l'aimable autorisation de l'artiste)

**Siège social**

40, rue de la montagne Sainte-Geneviève  
75005 Paris

**Site internet**

<<http://www.revue-proteus.com/>>

**Pour tout contact**

[contact@revue-proteus.com](mailto:contact@revue-proteus.com)

**Numéro – octobre 2012**

*Proteus 2012* © tous droits réservés  
ISSN 2110-557X