

Introduction

Renouveau(x) de l'expérience esthétique

À quarante ans d'écart et dans une autre perspective, on emprunte volontiers à Monroe C. Beardsley le projet d'une « expérience esthétique reconquise¹ », mais on précise aussi vite que cette reconquête ne relèvera ni de la simple restauration d'un jugement esthétique sur la beauté formelle d'une œuvre artistique délimitée et soumise à contemplation, ni d'une instauration volontariste. On soutient l'idée d'un renouveau paradoxal, par-delà des critiques sévères et sans doute aussi en partie grâce à elles. Il se manifeste sur le double plan des théories et des pratiques.

Renouveau de la question dans les théories et les pratiques

Sur le plan théorique, le double caractère subjectif et immédiat d'une telle expérience a été stigmatisé. Une partie de la philosophie analytique a combattu vigoureusement à la fois le « fantôme de l'expérience esthétique² » et le « salmigondis [...] de spéculations indisciplinées³ » du pragmatisme américain qui a mis l'expérience au cœur de sa philosophie. Or un certain nombre d'interrogations font

• 1 – M. C. BEARDSLEY, « L'expérience esthétique reconquise » [1969] et « Le point de vue esthétique » [1970], *Philosophie analytique et esthétique*, textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Méridiens Klincksieck, 1988. (Voir *infra* chap. iv.)

• 2 – « Beardsley et le fantôme de l'expérience esthétique » [1965], *Philosophie analytique et esthétique*, *op. cit.*, p. 115-142. L'article polémique de G. Dickie s'en prend aussi aux conceptions de Dewey. Voir aussi DICKIE, « Le mythe de l'attitude esthétique » [1964], *op. cit.*

• 3 – Arnold ISENBERG, « Analytic Philosophy and the Study of Art », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 46, 1987, p. 128, cité par R. SHUSTERMAN, présentation de l'édition française de John Dewey, *Art as expérience* [1934], trad. fr., Presses universitaires de Pau, 2005, rééd. Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010, p. 20. L'opposition entre pragmatisme et philosophie analytique demande à être nuancée (voir *infra*, chap. iv).

retour avec intensité, ce dont témoigne la production éditoriale de ces dernières années. L'expérience esthétique y est en question⁴ – qu'on interroge la légitimité ou la pertinence de la discipline esthétique pour repenser l'expérience⁵, qu'on réhabilite cette expérience dans la lignée du pragmatisme et du très influent livre de John Dewey *Art as expérience* enfin traduit en France⁶, qu'on la défend dans celle d'un Malraux⁷, qu'on se défie d'un terme trop connoté pour interroger plutôt *L'Acte esthétique*⁸, ou « la conduite esthétique » ou la *Relation esthétique*⁹, qu'on se donne pour objet, on l'a vu, *La Fin de l'expérience esthétique* pour mieux défendre sa nécessaire vitalité et finalité, par-delà la chronique de sa mort annoncée¹⁰, la liste n'est pas close¹¹. L'expérience esthétique est déniée d'un côté, sollicitée de l'autre, réexaminée dans des approches multiples et des perspectives divergentes, entre autres phénoménologiques, pragmatistes et analytiques. La convergence temporelle de ces écrits témoigne en tout cas du renouveau de la question. En même temps, le débat, foisonnant et souvent vif, écartèle la notion d'expérience esthétique au risque d'une certaine confusion.

Parallèlement la possibilité même d'une telle expérience, longtemps tenue pour cardinale dans la philosophie de l'art, semble mise à mal dans les pratiques artistiques. Non seulement, certaines des critiques théoriques font écho à celles d'un public désarçonné, mais les artistes eux-mêmes ne sollicitent plus pour leurs œuvres l'attitude traditionnelle de réception. Deux attitudes majeures peuvent être dégagées. D'un côté et à l'instar de Marcel Duchamp, de nombreux artistes ont revendiqué des choix fondés « sur une réaction d'indifférence *visuelle*, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait une anesthésie complète¹² ».

• 4 – Voir Suzanne FOISY, Claude THÉRIEN et Josette TRÉPANIÉ (dir.), *L'Expérience esthétique en question. Enjeux philosophiques et artistiques*, L'Harmattan, 2009.

• 5 – Jean-Marie SCHAEFFER, *Adieu à l'esthétique*, PUF, 2000, et *Les Célibataires de l'art. Et Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, 1996, (le sous-titre fait écho à l'article déjà cité de G. DICKIE, « Le mythe de l'attitude esthétique », voir *supra* n. 2). Voir aussi *L'Esthétique aujourd'hui?*, n° 10 de *Figures de l'art* réalisé par B. Lafargue, 2006, Presses universitaires de Pau; Alain BADIOU, *Petit Manuel d'inesthétique*, Le Seuil, 1998.

• 6 – John DEWEY, *L'Art comme expérience* [*Art as expérience*, 1934], trad. fr. 2005, rééd. Gallimard, 2010, *op. cit.*

• 7 – Henri GODARD, *L'Expérience existentielle de l'art*, Gallimard, 2004.

• 8 – Baldine SAINT GIRONS, *L'Acte esthétique*, Klincksieck, 2008; *Le Pouvoir esthétique*, Éd. Manucius, 2010.

• 9 – Selon le titre du livre de Gérard GENETTE, *La Relation esthétique*, t. 2 : *L'Œuvre de l'art*, Le Seuil, 1997. Jean-Marie SCHAEFFER consacre un chapitre à « La conduite esthétique » (respectivement dans *Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, *op. cit.*, et dans *Adieu à l'esthétique*, *op. cit.*).

• 10 – Richard SHUSTERMAN, *La Fin de l'expérience esthétique*, *op. cit.*

• 11 – On n'indique ici que quelques-uns des titres les plus symptomatiques et les plus récents, mais on doit mentionner d'autres démarches, ce qu'on fait ultérieurement.

• 12 – Marcel DUCHAMP, *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par M. Sanouillet,

Dans cette lignée et à partir des années soixante, l'art conceptuel a redéfini un art qui se veut idée de l'art (*art as idea as idea*¹³), il a remis en cause le statut de l'objet artistique – « pièce » qui peut être ou non fabriquée ou exécutée, l'être ou non par l'artiste¹⁴. Les propositions peuvent être des données langagières, le catalogue n'être qu'un aspect de la proposition, voire la proposition elle-même. Cette approche paraît s'opposer à l'esthétique et à toute esthétique formelle, et plus encore à la subjectivité de l'émotion et à l'empathie – longtemps considérée « comme le véritable but proposé au talent du peintre », elle exigeait « un certain type de vision », concentrée et attentive à chaque détail expressif, note Ernst Gombrich¹⁵.

D'un autre côté, dans la lignée du pragmatisme et des continuités restaurées par John Dewey entre le monde quotidien et celui des beaux-arts, entre l'expérience rudimentaire et le fait de « vivre *une* expérience » accomplie¹⁶, entre l'expérience banale et l'expérience esthétique, la vie ordinaire devient la matière même de l'art, par exemple dans des *happenings*. Renversant le titre de Dewey, *Art as expérience*, certains revendiquent « l'expérience comme art¹⁷ », un « art » qui, selon Allan Kaprow, repose sur le fait de « nous préoccuper, et même [d']être éblouis par l'espace et les objets de notre vie quotidienne », un « art vidé d'art » qui est vocation utopique, celle de « bien vivre¹⁸ », tant les frontières de l'art se brouillent ou s'illimitent¹⁹.

Flammarion, 1975, rééd. 1994, p. 191. Ce terme polémique et la position de Duchamp doivent être nuancés et complexifiés (voir *infra* chap. IV et VII), voir le riche livre de Thierry DAVILA, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Éditions du Regard, 2010.

• 13 – Joseph KOSUTH « Art after philosophy », I et II, *Studio International*, octobre et novembre 1969, traduit dans *Artpress*, n° 1 décembre-janvier 1973, repris dans *Art en théorie, une anthologie, 1900-1990*, Harisson et Wood [1992], Hazan 1997, rééd. 2007. La formule fait écho à celle d'Ad Reinhardt « art as art-as-art », *The next Revolution in Art*, in *Art-as-Art the selected Writings* of Ad Reinhardt, textes publiés par B. Rose, University of California Press, 1991, p. 59.

• 14 – Selon le « statement » de Lawrence Weiner : 1 – l'artiste peut fabriquer la pièce; 2 – la pièce peut être fabriquée (par quelqu'un d'autre); 3 – elle peut ne pas être réalisée. Voir Ghislain MOLLET-VIEVILLE, *Art minimal et art conceptuel*, Skira, 1995, p. 118.

• 15 – Ernst GOMBRICH, *Les Moyens et les Fins* [1976], trad. fr., Éditions Rivages, 1988, p. 22 sq.

• 16 – J. Dewey souligne l'article pour distinguer et valoriser l'expérience que l'on peut isoler à la fois comme « une » et « unifiée ».

• 17 – *Experience as Art*, orientation affirmée par A. KAPROW, R. Watts et George Brecht dans un projet pour la création d'un institut d'art expérimental; déposé en 1958, il n'aboutira pas. Voir Yoann BARBEREAU, « Expérience et performance », *Les Artistes contemporains et la philosophie, Revue d'esthétique*, n° 44, 2003, p. 24-35.

• 18 – Allan KAPROW, *L'Art et la vie confondus* [le titre original est *The blurring of art and life*], Centre Georges-Pompidou, 1996, p. 38, p. 268 et p. 265 : l'art expérimental y est pensé comme « une bonne introduction à l'art de bien vivre; et après cette introduction l'art peut être laissé de côté pour le plat de résistance », l'art est *un-art*.

• 19 – Voir Anne MÆGLIN-DELGROIX, « Les deux sources de l'illimitation de l'art », *Les Frontières esthétiques de l'art*, actes du colloque international (26-27 nov. 1998), L'Harmattan, 1999, p. 27-46.

L'hypothèse d'une expérience esthétique dans l'art contemporain se trouverait donc menacée des deux côtés, soit par une relation à l'art qui ne relèverait apparemment plus de l'esthétique, soit par une expérience, certes esthétique, mais qui ne s'inscrirait plus dans les délimitations de l'art. L'importance historique et la richesse intrinsèque de ces deux options ne sont pas discutables ; l'est en revanche le fait de les réduire aux termes clivés d'une alternative, opposant non seulement les pratiques artistiques, mais encore les théories qui étayaient respectivement l'une ou l'autre. Le monde actuel de l'art est hétérogène et multiple, or chacune des approches théoriques éclaire un type de pratique qu'elle privilégie ou inspire, elle en occulte d'autres. On ne saurait penser les recherches des premiers *performers* américains, ni la foisonnante inventivité de Fluxus, ni les *happenings* d'A. Kaprow et son invitation à brouiller l'identité et la limite de l'art et de la vie²⁰, ni le « génie sans talent » de Filliou²¹ sans se référer à l'influence séminale de la philosophie de l'expérience de J. Dewey²². À l'inverse, cette philosophie, soucieuse de ne pas réifier l'objet artistique et de repenser l'art comme expérience accomplie, resituée dans la complexité des pratiques humaines et des échanges avec l'environnement, ne suffit pas à rendre raison du geste radical de Rauschenberg qui efface un mois durant un dessin de Willem de Kooning, réalisé à l'encre de Chine et à la craie, et propose ainsi *De Kooning Erased Drawing*²³. C'est en revanche l'un des exemples de Timothy Binkley pour étayer sa « "Pièce" contre l'esthétique²⁴ » et exclure l'appréciation esthétique traditionnelle de ce qui n'est plus une œuvre sensible mais une « pièce » : « Une œuvre d'art est tout simplement une "pièce" (d'art) une entité spécifiée par les conventions de la pratique artistique²⁵. » Pour autant, une telle définition *a minima* peut sembler à son tour insuffisante pour appréhender l'histoire passée de l'art et nombre de pratiques chronologiquement contemporaines. Pareillement, les théories d'Arthur Danto découpent un champ artistique privilégié (le pop art) qui exclut les hybridations et les performances. Pour désigner « l'extraordinaire profusion de formes d'art qui se sont développées tels des bidonvilles à la périphérie de ce qui était habituellement considéré comme les limites de l'art », il choisit le nom d'arts de la perturbation, explicite allusion à la masturbation, puisqu'il s'agit, selon lui, de produire « un spasme existentiel » et

• 20 – « L'art et la vie ne sont pas seulement mêlés, l'identité de chacun est incertaine » (A. KAPROW, « Manifeste » [1966], *L'Art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 113).

• 21 – Voir Robert FILLIOU, *Génie sans talent*, catalogue d'exposition, musée d'Art moderne, Lille, Villeneuve-d'Ascq, 2003.

• 22 – Elle fut relayée par les enseignements de Josef Albers au Black Mountain College (dont il faut rappeler l'importance de 1933 à 1956), et de J. Cage.

• 23 – *De Kooning Erased Drawing*, 1953.

• 24 – G. GENETTE (dir.), *Esthétique et poétique*, Le Seuil, coll. « Points », 1992, p. 33-66.

• 25 – *Ibid.*, p. 61.

qu'il y a là menace et désordre, comportement régressif qui va « à contre courant de l'histoire²⁶ ». L'ostracisme est violent, surprenant aussi, de la part de celui qui déclare que, désormais et après « la clôture de l'histoire », « la véritable découverte philosophique est qu'il n'existe pas d'art qui soit plus vrai qu'un autre et qu'il n'y a pas de manière d'être particulière à laquelle l'art devrait se conformer : tout art est également et indifféremment de l'art²⁷ ».

Avant de revenir sur ces théories dans les chapitres qui suivent, on peut conclure de ce rapide survol qu'elles ont une valeur opérationnelle : celle d'une clef qui peut ouvrir un certain nombre de portes et en laisse d'autres closes, voire inaperçues. Aussi sans dénier la vigueur des débats, on préfère poser à notre manière la question de l'expérience esthétique pour la déployer, ce qui n'interdit pas, lorsque cela paraît nécessaire, de retracer ou critiquer la position de tel ou tel. La focalisation sur ces influences contrastées du pragmatisme et de la philosophie analytique a en effet durci, et pour une part rendu caricaturale, la double opposition faite d'une part entre une esthésie démultipliée et une « an-esthésie », d'autre part entre des expériences aux limites de l'art et un art aux limites du sensible. Suscitant ces oppositions, que notre analyse nuance dans les chapitres ultérieurs, elle a surtout créé un « champ aveugle » : celui du renouveau d'une expérience esthétique dans l'art actuel et dans les formes variées qu'elle peut y prendre. Mettre en évidence la richesse de ce champ occulté est notre objet.

Options méthodologiques

Le terme « renouveau » a au moins une double acception. Il indique d'une part une renaissance ou le fait que quelque chose reprenne de sa vigueur et de son intensité (le renouveau printanier ou celui d'un désir ou d'un affect), en ce sens le renouveau succède à une éclipse ou à un déclin. Il indique d'autre part un apport neuf et original (le renouveau d'une recherche). Parler de renouveau, c'est donc supposer qu'il y a eu une remise en question de l'expérience esthétique et une réélaboration inventive. Mais cela implique aussi la persistance d'un nombre suffisant de traits communs pour réunir sous le même syntagme d'expérience esthétique à la fois des modalités déclinant ou perdurant dans leur vivacité propre, et des modalités renouvelées, intensifiées et/ou proposant d'autres formes.

• 26 – « Art et perturbation », dans *L'Assujettissement philosophique de l'art*, op. cit., chap. 6, p. 152-170. *Ibid.* pour les citations suivantes.

• 27 – *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, trad. fr., Le Seuil, 2000, p. 68. Sur les exclusions opérées par A. Danto, voir aussi A. MOEGLIN-DELGROIX, « L'inspiration philosophique de l'art contemporain », *Les Artistes contemporains et la philosophie*, op. cit., p. 5-12; et J.-P. COMETTI, *La Force d'un malentendu*, op. cit., p. 32.

Dans cette perspective, la césure entre l'art et un art dit « contemporain » est moins schématique qu'on ne le dit souvent, elle relève plus d'une dynamique que d'une rupture – rappelons que la césure classique « coupe » l'alexandrin en deux sans le trancher. Il faut en effet prendre acte de la très grande hétérogénéité des propositions actuelles ; une part notable d'entre elles inclut des allusions, des réinterprétations ou des matériaux qui indiquent une relation dynamique et non une rupture avec le passé. Par ailleurs une radicale discontinuité est intenable : notre regard ou perception ne sont jamais vierges mais toujours informés par notre culture – les historiens d'art l'ont établi²⁸, les philosophes l'ont intégré à leurs théories²⁹. Faisons droit de plus à l'éclectisme fréquent de notre curiosité, de nos plaisirs et de nos découvertes esthétiques, y compris dans leur amplitude historique : on peut apprécier, tout à la fois et différemment, les toiles de Chardin et les dispositifs d'A. V. Janssens ou J. Turrell, la vidéo *The Greeting* de Bill Viola et *La Visitation* de Pontormo qu'elle réinterprète, la chaconne de Purcell en *sol* mineur et le *Quatuor pour la fin du temps* (piano, clarinette, violon et violoncelle) d'Olivier Messiaen, ou encore le très bref *the philosopher's Hand* de Terry Riley.

Pour établir que l'expérience esthétique est à la fois identifiable et renouvelée, on doit commencer par éclaircir ce syntagme équivoque et dégager le noyau spécifique de l'expérience esthétique. La première partie de ce travail s'y consacre : elle prend acte des difficultés des notions d'« expérience » et d'« expérience esthétique », elle analyse les traits constituants de cette dernière. À la suite de cette analyse, on peut répondre à quelques-unes des principales objections formulées contre elle et lever ainsi les hypothèques les plus lourdes. Les deux autres parties du livre mettent alors à l'épreuve ces acquis. La deuxième prend la mesure de l'état actuel des théories et des pratiques dans leur mutation, elle analyse aussi les raisons du rejet d'une certaine forme d'esthétique, ainsi que le déclin de la valeur de l'expérience et esquisse un renouveau possible. La troisième s'emploie à en analyser les voies dans des propositions artistiques contemporaines. On insiste chaque fois sur le plein sens du terme « re-nouveau » : persistance et remaniement.

Il n'y a d'expérience esthétique que du singulier, on a donc préféré procéder par étude de cas longuement étudiés en assumant le risque des choix opérés, plutôt que viser une exhaustivité intenable, ou user de ces « théories emballages » qui

• 28 – Michael BAXANDALL en fait une remarquable démonstration dans *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* [1972], trad. fr., Gallimard, 1985. Il faudrait aussi citer à la fois E. Panofsky, E. Gombrich, A. Chastel, et bien d'autres.

• 29 – En témoignent des approches comme celles d'Arthur Danto, ou « le contextualisme esthétique » de Jerrold LEVINSON, selon le titre de son article, dans J.-P. COMETTI, J. MORIZOT et R. POUVET (textes réunis par), *Esthétique contemporaine. Art représentation et fiction*, Vrin, 2005.

auraient la prétention de tout englober³⁰. Enfin sont privilégiées ici des propositions d'arts dits « plastiques » et plus largement « visuels » (pour y inclure vidéo et photographie) parce que ce champ semble souvent plus polémique et dérouté sans doute davantage le public. Pour autant, on dénonce la restriction induite par ces qualificatifs. En délimitant des médiums artistiques, ils masquent les phénomènes d'hybridation, de mixage et, en qualifiant les arts par un seul sens, ils voilent les explorations des seuils et des limites sensorielles – bien des dispositifs sollicitent non seulement la vue et l'audition mais aussi le tactile et l'olfactif.

Du renouveau de l'expérience esthétique au renouveau de l'expérience

« Une philosophie de l'art est stérile, si elle ne nous rend pas conscients de la fonction de l'art par rapport à d'autres modes d'expérience, si elle ne nous montre pas pourquoi cette fonction est réalisée de façon si insuffisante, si elle ne suggère pas les conditions qui permettraient que cette fonction soit remplie avec succès » écrivait John Dewey³¹. Si l'on peut émettre des réserves sur l'idée que l'art aurait « une fonction », on partage le souci d'éviter la stérilité d'une philosophie de l'art séparée des autres modes d'expérience. S'expliquent ainsi les ambitions croisées et cumulées dans ce livre. Les plus explicites sont de réévaluer l'expérience esthétique, de mesurer les raisons tant de son discrédit dans les théories que de sa mise à mal dans les pratiques artistiques, de montrer l'inventivité des propositions qui la renouvellent et offrent des voies fécondes et chaque fois singulières. On souhaite ainsi répondre à certains désarrois devant l'art d'aujourd'hui, en aidant à repérer des logiques internes et des différences, en suggérant aussi combien certaines réalisations artistiques peuvent affûter la perception et aiguïser l'intelligence. Il s'agit ainsi d'élargir notre « appétence esthétique³² » tout en souhaitant qu'elle puisse affiner en retour les grilles théoriques et contribuer à vivifier la philosophie de l'art.

Mais par ailleurs et corrélativement, on veut questionner la relation qu'une telle expérience entretient avec nos autres expériences et avec la possibilité même de construire et former des expériences cruciales et fertiles. Cette présumée « crise de

• 30 – On emprunte la notion des *wrapper théories* à Richard SHUSTERMAN, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Minuit, 1992, p. 66-67 ; voir aussi « L'art en boîte », *La Fin de l'expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 46-49. On note que ce second texte vise Danto et prête une « théorie emballage », comparée à un « préservatif », à celui qui rejetait les arts de la perturbation comme arts de la masturbation.

• 31 – DEWEY, *L'Art comme expérience*, *op. cit.*, p. 43.

• 32 – « L'intérêt d'une philosophie de l'art est d'accroître [...] notre appétence esthétique » (Jean-Pierre COMETTI et Roger POUVET, « L'effet Goodman », postface à Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action*, trad. de l'américain, Éditions de l'Éclat, 1996, p. 150.

l'art contemporain » ne relève-t-elle pas aussi de la faible place que nous accordons à une esthésie réfléchie et féconde dans le morcellement et l'agitation des rythmes et des vies actuelles ? Ne peut-elle témoigner aussi de la difficulté à enjamber l'instant éphémère, de la fragilité de la capacité mémorielle et imaginative qui donne sens aux expériences acquises et à la transmission ? « Le cours de l'expérience a chuté » diagnostiquait Walter Benjamin dans un texte célèbre³³. On prend appui sur cette analyse décisive pour soutenir l'idée que cette chute n'est pas une radicale destruction, et que certaines réalisations artistiques actuelles répondent à leur manière à ce déclin de la valeur « expérience ». En construisant cette possibilité de partage et d'enjambement, elles renouvellent ainsi tant l'expérience esthétique que l'idée d'expérience par l'esthétique. On se refuse en tout cas à dissocier trop rudement ces deux plans. Notre ambition est donc également de réévaluer, par et dans l'esthétique, la place et la fonction de l'expérience. Ce livre relève ainsi tant de la philosophie de l'art que de la philosophie ; ce qui est, pour le redire dans les termes de Dewey, la seule manière de pratiquer une philosophie de l'art qui ne soit pas « stérile ».

• 33 – Walter BENJAMIN, « Expérience et pauvreté », *Erfahrung und Armut* [1933], *Œuvres*, II, Gallimard, 2000.