

L'épreuve de l'art contemporain

Catherine FRICHEAU

Face à un art contemporain défiant nos modes de saisie habituels, Marianne Massin s'interroge sur ce qui a changé dans notre rapport à l'œuvre depuis quelques décennies. Elle montre alors que l'art contemporain est un terrain où se joue un renouveau de l'expérience sensible.

Recensé : Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, 164 p., 16€.

L'une des difficultés les plus constantes de l'esthétique est de pouvoir définir l'expérience qu'elle entreprend d'analyser. Le sujet au nom duquel elle parle est-il : l'esprit humain usant de telle ou telle de ses facultés ? Nous : public éclairé ou personnes ordinaires ? Le moi et ses résonances intimes ? Le destinataire ou le récepteur de l'œuvre (qu'il soit spectateur, auditeur, testeur, palpeur, gouteur ou dégouté) ? Même indécision quant aux supports de l'expérience esthétique : doit-on la limiter aux seules œuvres faites de main d'homme, ou inclure dans son domaine certains événements naturels, que nous considérons comme s'ils étaient produits par l'art ? La pureté d'un beau ciel, l'exaltation que peut faire naître le spectacle des éléments déchaînés, l'empathie contenue dans le chant des oiseaux et d'autres exemples familiers de la poésie ancienne ont nourri, au XVIII^e siècle, une analyse esthétique alors naissante.

Ou bien l'esthétique ne désigne-t-elle pas avant toute autre chose, un certain rapport au monde, distinctif ou non de l'artiste selon ce qu'on lui prête de sensibilité ? Attitude qui, en fonction des auteurs, conduit aussi bien à un retrait contemplatif ou à un moment vécu d'une rare plénitude. Et encore : l'expérience esthétique, généralement décrite comme gratifiante, est-elle toujours synonyme de plaisir et de quel plaisir ? Cette grande latitude, pour ne pas dire élasticité, dans les façons de concevoir l'esthétique sont les traits marquants d'une discipline qui n'a jamais totalement renoncé à se penser, depuis sa naissance officielle en 1750 dans l'*Aesthetica* de Baumgarten, comme une science du sensible – science impossible à constituer en ces termes, de sorte que son histoire peut s'écrire aussi bien à travers ses découvreurs que ses détracteurs successifs, souvent devenus ses refondateurs.

Faut-il pour autant déclarer vaine une telle recherche ? Une raison forte du privilège donné à la voie de la sensibilité – à l'*aisthesis* – comme mode d'accès aux objets se trouve dans le souci de saisir d'une façon qui lui soit appropriée, autrement dit dans son autonomie, ce que produit l'art, que l'entreprise esthétique tend à libérer de l'emprise du discours théologico-politique. D'origine « sensible », les incertitudes de l'esthétique ne sont peut-être que le revers que ce discernement critique. Aussi, un des intérêts majeurs du livre de Marianne Massin est-il de faire comprendre qu'au-delà des difficultés pour définir le propre d'une expérience esthétique, difficultés dont on vient de donner un aperçu, la question est de savoir si l'on peut véritablement se passer de l'expérience de l'Esthétique : de ce tissu qui s'est progressivement constitué, fait de réflexions fondamentales, de conduites apprises, de modes d'appréciation dont l'intelligence des œuvres d'art reste largement tributaire.

Le spectateur de l'art contemporain

Expérience esthétique et Art contemporain s'ouvre sur le constat, certes banal, du malentendu, sinon du divorce, entre les attentes ordinaires du public et un art « contemporain », qui s'est dans son ensemble défini en prenant à contre-pied les habitus hérités de cette tradition. Les premiers *ready-made* sont centenaires : et l'on ne peut qu'approuver l'auteure lorsqu'elle souligne que ce sont là des artefacts dont il demeure abusif de prétendre qu'ils visent à susciter une quelconque délectation. La crise qu'on suppose être une crise de la création artistique ne désigne t-elle pas aussi bien le désarroi dans lequel se trouve un spectateur « qui a du mal à l'être », s'amuse Marianne Massin. L'hybridation des médiums et des pratiques, la difficulté d'identifier ses objets comme œuvres d'art, la disparition même du rapport à l'objet au profit de « performances », pour ne citer que ces traits caractéristiques de l'art contemporain, semblent défier toute saisie esthétique : ni la considération contemplative et la sacralisation de l'œuvre que souvent elle implique, ni aucune des catégories d'appréciation évoquées plus haut - beau, merveilleux, sublime etc. – et leurs contraires pas davantage, ne conviennent à la production contemporaine.

La réconciliation est-elle alors impossible entre une forme d'art qui n'échappe pas toujours au reproche de ne se réduire qu'à des procédures d'auto-légitimation et un public que l'on peut croire en deuil d'attentes pour toujours non comblées ? Elle le serait si la voie sensible de l'*aisthesis* était périmée, et que l'accès aux œuvres ne dût rien avoir à faire avec ses tâtonnements ; elle le serait si l'art contemporain, quand bien même il décevrait notre sensibilité, la détournerait ou la traiterait mal, ne s'adressait pas aussi à la sensibilité. Et si cette réconciliation doit intervenir ce ne peut être, on l'aura compris, ni sur le mode d'une révolution de celle-ci ou d'une résipiscence de celui-là, mais d'un renouveau.

Il s'agit d'abord de renouveler notre propre attitude devant l'objet artistique. Le terme d'expérience, rappelle Marianne Massin signifie un périple et un possible péril (le latin : *experiri*) dans lequel est faite l'épreuve de la limite (le grec : *peiras*). L'auteure demande ce qu'il reste d'« esthétique », c'est-à-dire ce qui a été véritablement ressenti par nous dans ces satisfactions convenues, où les mêmes choses sont admirées de la même façon, sans que la perception, ni l'attention n'aient eu tellement besoin d'être soutenues. Ne gagnerions-nous

pas alors à prendre l'art contemporain comme un terrain d'expérience au sens qui vient d'être dit, à tirer bénéfice du caractère qui peut nous paraître d'abord étrange de certaines de ses propositions pour réveiller, aiguïser, explorer, épurer bref « ré-esthétiser » notre faculté d'expérience ?

Car l'« Art contemporain » a fait sa substance du renouveau, si l'on conçoit que sa césure avec ce nous appelons « l'Art » (tout court) relève « plus d'une dynamique que d'une rupture », comme le montrent la fréquence des allusions, interprétations, jeux avec les codes, réordonnances de matières provenus d'œuvres antérieures. Et plutôt que d'une innovation radicale Marianne Massin préfère parler de reprises et de recommencements qui font de cet art le mode d'expression d'un siècle « pauvre en expérience(s) » transmise(s), selon une remarque empruntée à Walter Benjamin. Cela peut être parce que le vingtième siècle a fait l'expérience suprême qui consiste à avoir vécu au bord et réchappé de la destruction totale.

Mais en quoi le renouveau contemporain de l'art, pourrait-il donner lieu à une expérience esthétique, alors que nombre de ses productions ne sont pas compatibles avec une telle démarche ? Elles ne le sont pas, par exemple, parce qu'elles répondent d'un choix artistique fondé sur « une anesthésie complète » selon le mot de Duchamp, que l'on entende par ce terme d'anesthésie la volonté de se situer par-delà le bon et le mauvais goût (la célèbre *Fountain* signée R.Mutt de 1917 qu'on a déjà mentionnée) ou une impossibilité radicale d'user des sens, là où l'art a pour tâche de ne donner à saisir que l'idée de ce qu'il est (Kossuth *Art After philosophy* 1969). Un autre mode encore de cette « anesthésie » provenant de ce que la perception de l'œuvre implique des degrés d'intensité sensorielle tels que nos organes n'ont pas naturellement la capacité de la maintenir plus qu'un certain laps de temps ; ainsi la violence que peuvent prendre les lumières amplifiées par toutes sortes de dispositifs dont une récente exposition au Grand Palais a donné quelques échantillons (*Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement 1913-2013*). Mais l'auteure dirige notre attention sur la potentialité inverse, celle de l'« inframince », terme inventé par Duchamp. « Dans un sens radicalement opposé à l'« hyperesthésie » au sens entendu jusque-là, c'est-à-dire au trop plein de stimuli sensoriels et à une « esthétique de la limite dépassée » [...], l'expérimentation d'une esthésie aux limites de l'anesthésie [...] développe paradoxalement une acuité esthétique maximale » (p 105).

À ces formes d'incompatibilité avec l'expérience esthétique qui résultent de la production artistique elle-même, le mouvement contemporain en a joint une autre. Pensons à la pratique des *happenings*. S'il peut être cette fois question d'expérience, et si cette expérience peut partager le caractère accompli qui est exigé d'une expérience esthétique, ce n'est pas au produit d'un quelconque art que celle-ci s'adosse, mais à la créativité latente de la vie quotidienne devenue matière de l'intervention artistique (Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, Centre Pompidou 1996).

Cartographie de l'art contemporain

Marianne Massin n'entend donc proposer dans la troisième et plus importante partie de son ouvrage qu'une « cartographie » de l'art contemporain. Ce terme est à la fois modeste parce qu'il s'agit seulement de tracer des lignes de force au milieu d'un foisonnement intense, d'observer en privilégiant le travail de quelques artistes la reprise contemporaine du mode esthétique d'accès aux oeuvres, que ce travail vient solliciter et, pourrait-on dire, réveiller. Au demeurant, il est impossible d'effectuer une quelconque cartographie sans un point de vue ferme et assuré, ce que l'auteure est en droit de faire parce qu'elle aura avec une rare acuité d'abord précisé ce qu'implique l'« expérience esthétique de l'artistique », puis dans un second temps débarrassé, comme nous verrons, le débat sur la nature de l'art « contemporain » de quelques-uns des à- côtés qui l'encombrent.

Le mot esthétique pour Marianne Massin ne désigne ni une théorie de la réception ni ne renvoie à l'appréciation formelle des œuvres d'art, mais implique une expérience personnelle de rencontre avec la présence sensible d'un événement remarquable par sa singularité, la conception que l'auteure se fait de l'expérience esthétique renouant semble-t-il davantage avec la réflexion mise en avant par la *Critique de la faculté de juger* de Kant qu'avec l'approche pragmatique de *l'Art comme expérience* de Dewey. Esthétique et artistique ne sauraient en effet se recouvrir, parce que les œuvres d'art ne sont pas les seuls événements qui puissent faire l'objet d'une telle expérience. La part existe, on l'a dit, d'émotions esthétiques suscitées par d'autres objets ; mais aussi des artefacts dédiés à la dévotion ou à l'usage courant et primitivement appréciés pour la fonction qu'ils avaient à remplir et non pour leur simple existence, ne sauraient sans distorsion relever d'une compréhension purement esthétique.

Cependant, ce ne sont pas les objets auxquels elle se rapporte qui définissent la connaissance esthétique, mais bien sa dimension subjective. L'auteure insiste en effet sur le caractère d'expérience qui la constitue et sur le caractère spécifique de cette expérience. Parce qu'elle s'adresse à quelque chose qui tombe immédiatement sous les sens, l'expérience esthétique se trouve trop souvent assimilée au mutisme béat d'une sensibilité seulement capable de réception passive ou de jouissance exquise. C'est omettre la dimension quasi-expérimentale, « heuristique » qui prend naissance dans l'émotion suscitée, « focalise l'attention pour s'enfoncer dans la sensation et la matière de l'œuvre » et transforme une réaction en expérience : c'est pourquoi comme l'expérimentation scientifique, l'expérience esthétique suscite le besoin d'être reconduite. Au « je suis ravi, j'admire » que critiquait déjà Shaftesbury à la fin du XVII^e siècle (« J'admire, mais comment » ?), il importe de substituer quelque (« ai-je bien vu ce que j'ai vu » ?) qui relève de « nos facultés de construction, d'addition des durées et de transformation par l'esprit », selon les termes de Valéry. Le poète et théoricien de l'art distinguait le plaisir esthétique des autres sortes de plaisir par sa capacité de se réactiver et de se nourrir de lui-même. L'expérience esthétique, parce qu'elle se porte vers la singularité sensible est autant différente de la perception ordinaire où les objets sont pris pour ce qu'ils promettent de bénéfique ou de nuisance. Marianne Massin n'hésite pas à dire qu'elle « élargit notre intelligence ». Et cela entre autres choses parce que la subjectivité, mobilisée par le sentir, loin de se refermer sur elle-même, y fait dans l'attention qu'elle consacre à l'objet, l'épreuve de sa « dé-subjectivation ».

Ces quelques remarques qui vont dans le sens d'une « petite apologie de l'expérience esthétique » – titre d'un de ses chapitres que Marianne Massin emprunte à Hans Robert Jauss (1972) – ne sont pas le fruit d'analyses *a priori*. Conditionnée par son contexte, « l'expérience esthétique opère toujours au cœur du sensible, par des voies sensorielles dans la singularité extrême de ce qu'impose le médium et le matériau » (p. 36). Car elle « ne va pas de soi », la qualité de perception qu'elle exige n'étant pas même garante d'une gratification donnée par le plaisir reçu ou par l'accès à intelligence de l'objet ; il existe aussi, en pays esthétique, des expériences décevantes : « lorsqu'on n'arrive pas à retrouver le plaisir espéré ou que les conditions matérielles interdisent la rencontre, elle peut enfin être inadéquate par projection abusive sur l'objet » (p 53). Autre ingrédient conditionnant en effet cette expérience : celui de sens préalablement informés par des acquis culturels. Le recouplement ne paraît donc guère possible entre nos expériences esthétiques des objets artistiques et l'expérience transmise à nous de l'Esthétique, et l'on comprend alors que les spécificités que l'on vient de décliner nous présentent aussi l'expérience esthétique comme un idéal vers lequel nous devrions tendre. C'est pourquoi « l'épreuve de l'art contemporain » ne l'est pas seulement pour la tradition esthétique d'analyse (l'Esthétique), elle l'est aussi pour nos propres petites expériences avec l'art.

Qu'est-ce qu'un art contemporain ?

Mais qu'est-ce qu'un art « contemporain » ? Et pourquoi nomme-t-on ainsi la production artistique d'après la seconde guerre mondiale ? Il est difficile de passer sur la charge de négations que renferme ce terme. Contemporain s'oppose à inactuel : se donnant souvent comme le fait d'une avant-garde, une expression artistique qu'on dira « contemporaine » répute, à travers un certain nombre de manifestes et manifestations, comme périmés les mouvements artistiques qui l'ont précédée et les modes de réception qu'ils induisent.

Considéré dans ses pratiques, « l'Art contemporain » s'est effectivement construit par son opposition à « l'Art », comme l'indique le célèbre titre du recueil d'articles de Harold Rosenberg, la *Dé-définition de l'Art* (1972). Sauf à parler à côté - ou d'autre chose que - de l'art contemporain, il n'y a pas à revenir sur le travail de dé-construction qui le caractérise. Marianne Massin installe d'emblée son propos dans ce « régime » de l'art qu'alimente une triple incertitude : sur ce qu'est l'art lui-même, sur ce qui est de l'art ou pas, sur ce qui relève de tel ou tel genre d'art. Inquiétude qui atteint la notion même d'« œuvre », si l'on entend par là un objet stable donné à contempler. Nombre de réalisations « contemporaines » s'offrent sous la forme d'« installations », c'est-à-dire de « créations qui rejettent la concentration sur un objet exclusif pour mieux considérer les relations entre plusieurs éléments et l'interaction entre les choses et leur contexte » (Michael Archer in *Installations - L'art en Situation*/Nicolas de Oliveira – Nicola Oxley- Michael Petry Thames et Hudson 1994). Un tel descriptif pose évidemment la question de la pertinence de l'expérience esthétique, dès lors qu'on la limite à la contemplation d'un objet littéralement extra - ordinaire. Quant au traitement même des objets, on sait par exemple combien le pop -art a nié l'unicité, l'écart

avec le trivial ... tous les prédicats usuels de l'œuvre d'art : rien ne distingue sur le plan de la perception la *Boite Brillo* de Warhol des boîtes de Brillo en vente dans le commerce (Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire* 2000).

Culminante dans les années soixante, la revendication anti-esthétique qui a traversé de nombreux courants de l'art contemporain ne signifie pas pour autant qu'il ait renoncé à ce que Marianne Massin appelle « l'acuité soutenue d'une esthésie », d'une perception exclusivement sensible de ses objets. Revenir à « la sensibilité à l'état de matière première », selon le titre primitivement donné par Yves Klein à son « *Exposition du vide* » de 1958 où rien n'était donné à voir que les murs repeints en blanc de la galerie Iris Clerc, faire ressentir et parfois de manière violente par sidération ou par dégoût (pour actuels qu'ils soient les protocoles de l'extrême remontent aussi aux années soixante) : ni « désolées et désolantes », certaines propositions contemporaines, en déplaçant la question de l'esthétique du côté de l'esthésique, ont agi, avance-t-elle, comme un recours « salvateur ». Salut personnel et protestation contre l'enfermement familial par la mise en scène de ses mutilations chez Nan Goldin (*Nan à l'hôpital* 1984) : « Je me concentre sur la douleur, la seule chose réelle », guérison d'une « *Douleur exquise* » (2003) provoquée par une rupture que Sophie Calle dans le décompte de 99 jours conduit comme une expérience à accomplir et à partager avec ses spectateurs -lecteurs.

Mais la subtilité avec laquelle se construit la relation de l'art et de la vie est encore autre chose que la dimension esthétique impliquée dans certaines créations artistiques actuelles. Marianne Massin nous introduit ainsi dans l'univers de trois artistes : Ann Veronica Janssens, Claudio Parmiggiani, Victor Burgin dont le travail offre à explorer certaines possibilités de nos facultés sensibles. C'est notre apprentissage perceptif que mobilise Ann Veronica Janssens (par ex. *Blue, Red and Yellow* 2001-2009) ; les dispositifs qu'elle construit, fondés sur des éléments scientifiques, sont comme des « laboratoires » que l'artiste met à la disposition d'un public qui est avant tout invité à réfléchir l'expérience sensorielle qu'il accomplit par leur médium. Les installations de Claudio Parmiggiani travaillent des effets de résonance mémorielle : ainsi l'exposition de 2008 au collège des Bernardins où la nef est occupée par des pans de verre brisés, évoquant des livres ouverts qui font écho aux traces de suie déposées sur le mur par une fantomatique bibliothèque. Présentant la récente installation *Histories* (2010) de Victor Burgin au musée de Picardie, Marianne Massin explore les associations de contenus autour du mythe d'Eurydice que font imaginer les textes diffusés par les cinq haut-parleurs que le vidéaste a placé sur un parcours dans la salle des sculptures. Également analysées à travers les commentaires qu'elles ont pu susciter, les œuvres de ces trois artistes sont comparées à d'autres travaux qui leur sont apparentées : alors que beaucoup d'ouvrages consacrés à l'art contemporain sont des monographies ou s'attachent à des thèmes ou interrogations particulières, celui de Marianne Massin qui réunit un nombre impressionnant de références est donc une rare et importante synthèse.

Cela parce que l'auteure ne se contente pas de décrire mais prend parti. Son parti –pris en faveur du renouveau de l'esthétique, l'est au sens subjectif et objectif du complément de nom. Elle montre non seulement comment l'art contemporain a depuis cinquante ans

profondément transformé la façon dont nous nous adressons aux productions artistiques – notre attention s’est faite infiniment scrupuleuse. Mais lui paraît également que les « influences contrastées du pragmatisme et de la philosophie analytique » ont créé un « champ aveugle » dans la vision actuelle de la production artistique : l’abondance et la pertinence des exemples convoqués lui permettent d’augurer avec légitimité de la fécondité de la voie esthétique dans le renouveau contemporain de l’art.

Publié dans laviedesidees.fr, le 29 mai 2014

© laviedesidees.fr