

## Désesthétisation de l'art et artialisation du monde

Carole TALON-HUGON

*Élevage de poussière* (Duchamp 1920), reliefs de tables (Spoerri, *Restaurant de la City-Galerie*, 1965), scarifications du Body Art, tous ces nouveaux objets de l'art qui rendent les foules de spectateurs perplexes partagées entre l'humiliation de ne pas comprendre et la colère d'être dupées, posent une question théorique, dépassionnée et simple : tout objet peut-il devenir un objet esthétique ? N'importe quel objet peut-il être promu à cette dignité ?

L'énumération ci-dessus invite semble-t-il, à conclure par l'affirmative. Alors même que certains courants de l'art contemporain sont rangés par Harold Rosenberg sous la bannière de la « désesthétisation »<sup>1)</sup>, leurs objets ne continuent-ils pas à faire l'objet d'attention esthétique au sens « d'attention désintéressée et pleine de sympathie et (de) contemplation portant sur n'importe quel objet de conscience quel qu'il soit, pour lui-même seul »<sup>2)</sup> ? Au point qu'on semble autorisé à conclure avec John Cage : « l'art moderne du XXème siècle a eu pour effet de changer notre manière de voir, si bien que, où que nous regardions, nous pouvons regarder esthétiquement »<sup>3)</sup>. Tout objet du monde, à défaut d'être esthétique, serait esthétisable, c'est-à-dire susceptible d'être considéré esthétiquement. Le champ de l'esthétisable n'aurait alors d'autres bornes que celui de l'*aisthesis*.

Mais qu'est-ce exactement que montrent les faits que l'on vient d'invoquer à l'appui de cette thèse de l'illimitation du champ de l'esthétisable ? Le constat indiscutable de l'extension des objets de l'art signifie-t-il nécessairement l'illimitation du champ des objets esthétiques ?

### L'expérience esthétique d'un art désesthétisé

C'est en plusieurs sens que l'on peut parler de désesthétisation de l'art.

D'abord en ce sens que *le beau a cessé d'être le souci exclusif de l'art*. Avec le Romantisme, il s'ouvrit à ce que le XIXème n'hésitait pas encore à nommer le laid<sup>4)</sup>, l'époque réévaluant les concepts esthétiques mais ne les niant pas. Il s'étendit avec l'expressionnisme au morbide (*Jeune fille au bras replié* de E. Schiele), au macabre (*L'intrigue* de J. Ensor) ou à

- 1) Harold Rozenberg, *The De-definition of Art*, 1972 ; trad. franç. *La dé-définition de l'art*, éd. J. Chambon, 1992.
- 2) selon la définition de J. Stolnitz, *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism*, 1960, trad. franç. D. Lories, in *Philosophie analytique et esthétique*, dir. D. Lories, Méridiens Klincksieck, 1988.
- 3) J. Cage, *Diary* ; le journal de Cage parut par fragments dans diverses publications. Les extraits principaux de ces textes publiés furent repris et traduits en français par Monique Fong sous le titre *Transcréation*, M. Nadeau, coll. Papyrus, Paris, 1983.
- 4) cf. La célèbre préface de *Cromwell* de Hugo, manifeste du Romantisme, dans laquelle la laideur est présentée comme le champ d'exploration de l'art.

l'angoissant (*Généalogie* de F. Van den Berghe)<sup>5)</sup>. Avec l'Impressionnisme, il s'intéressa à l'ordinaire, au quotidien, au trivial : la gare Saint Lazare (Monet), des trottoirs mouillés (Renoir), un buveur d'absinthe (Manet). Chaque fois c'est un nouvel ensemble d'objets jugés indignes de cette promotion ; et chaque fois pourtant, le regard esthétique les promeut. L'art contemporain paraît parachever ce mouvement en érigeant ce que - pour faire court - on nommera l'insignifiant : non pas des objets laids (car la laideur est encore un concept esthétique), mais des objets modestes, quelconques, insignifiants, ingrats : des objets de récupération (*La bouteille verte*, Tony Cragg, 1980), des boîtes de tampons à récupérer (*Brillo Boxes*, A. Warhol 1964), bocaux sur une étagère penchée (M. Broodthaers, *Sans titre*, 1966) etc...

Certes, on sait depuis Kant, qu'il ne faut pas confondre la beauté de la chose représentée et la beauté de sa représentation : « la belle chose et la belle représentation de la chose »<sup>6)</sup>. C'est de la première seulement, de la chose représentée, que nous parlons ici. La question considérable de savoir ce qui fait la beauté, la qualité ou la réussite de l'œuvre, ne nous retiendra pas ici. Car c'est des conséquences de l'élection de certains types d'objets du monde par l'art contemporain dont nous traitons.

Parler de désaffection d'une bonne partie de l'art contemporain à l'égard du beau, est embarrassant. Car le mot lui-même ne va plus de soi : la désaffection à l'égard du beau ne concerne pas seulement les objets de l'art, c'est aussi une *désaffection théorique de la notion*.

C'est pourtant une assimilation courante que celle de l'adjectif « esthétique » à celui de « beau », et le langage de l'homme du commun emploiera volontiers l'un pour l'autre comme l'atteste le relevé des usages qu'en fait le dictionnaire *Robert*, stipulant que l'un des sens de l'adjectif est « qui a un certain caractère de beauté ». Pourtant, l'usage savant du mot, celui qu'en font les théoriciens de l'esthétique, refuse catégoriquement cette équivalence : « cet emploi ne nous semble pas d'une bonne langue » dit le dictionnaire *Lalande*. On sait pourtant à quel point l'esthétique, en tant que substantif désignant la discipline cette fois, eut par le passé, une histoire intimement liée à la question du beau. *Le Lalande* la définit encore comme « science ayant pour objet le jugement d'appréciation en tant qu'il s'applique à la distinction du Beau et du Laid ». Mais la beauté est devenue inactuelle, obsolète, nostalgique aussi peut-être. Ainsi que le constatait déjà Valéry en 1929 « pris dans l'antique plénitude de son sens, ce mot illustre va le joindre dans les tiroirs des numismates du langage d'autres monnaies verbales qui n'ont plus cours »<sup>7)</sup>. Sur l'histoire de cette disgrâce, on ne pourra ici s'attarder. On notera cependant que le beau est une valeur et que, comme toutes les valeurs elle a été touchée par la découverte moderne si bien exposée par Nietzsche, que la valeur est dévalorisante. L'objectivité de la valeur est devenue douteuse ; elle n'est plus que ce « caractère des choses consistant en ce

5) Bien sûr il y avait eu auparavant *Saturne* de Goya, *Les Aveugles* de Bruegel, et les monstres de Bosch. Mais jamais avant le XIX<sup>ème</sup> siècle, n'avait été aussi sévèrement mise en cause la suprématie du beau.

6) Kant, *Critique de la faculté de juger*, Première partie, Livre II, § 48.

7) P. Valéry, *Léonard et les philosophes*, 1929, in *Variété*, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade *Oeuvres* T. 1 p. 1241.

qu'elles sont plus ou moins estimées par un sujet, plus ordinairement, par un groupe de sujets déterminés »<sup>8</sup>). A partir du moment où le beau a été décrété par le jugement de goût, et que, à la différence de ce qu'il fut au moment de son invention au XVIIIème siècle<sup>9</sup>), le goût est suspect d'idiosyncrasie ou à l'inverse de déterminismes sociaux, il entraîne le beau dans son effondrement. Wittgenstein lui assena un coup décisif en montrant que, comme il n'y a pas de définition du mot « jeu », capable de rendre compte de tous les jeux, il n'y a pas de définition de l'adjectif « beau » capable de rendre compte de tous les usages du mot<sup>10</sup>). Utilisé dans les jeux de langage les plus divers (sans parler de l'emploi métaphorique du mot<sup>11</sup>), la beauté d'un visage est différente de celle d'une chaise ou d'une fleur, ou de la reliure d'un livre<sup>12</sup>), on ne peut donner de lui une définition en terme de conditions nécessaires et suffisantes<sup>13</sup>). Il faut se contenter du seul possible : les définitions par réseaux analogiques qu'il nomme « ressemblances de famille »<sup>14</sup>). Ainsi, s'il est légitime d'utiliser l'adjectif dans le langage ordinaire, il est théoriquement inopérant, et les esthéticiens gagneront à l'éviter. Le beau fut ainsi largement éliminé du champ théorique. L'adjectif esthétique fut ainsi substitué à celui, déchu, de beau.

On comprend pourquoi le discours esthétique substitue la formule « objet esthétique » à celle d' « objet beau ». La nouvelle dénomination semble ne pas traîner l'embarrassante question de la valeur. Elle a une sorte de neutralité ; elle paraît convenir à une époque qui se méfie de l'embrigadement de l'esthétique sous le drapeau d'une philosophie spéculative<sup>15</sup>), et ne veut pas de compromissions avec ce qui pourrait avoir des relents de métaphysique. Cette substitution n'est peut-être pas pour autant sans coût théorique ; nous y reviendrons.

Mais la désesthétisation de l'art va plus loin : certains courants contemporains entendent se détourner non seulement de la beauté, mais *de la qualité esthétique* en général. C'est le cas de l'art conceptuel, dans lequel l'idée de l'œuvre a remplacé l'œuvre. A ceux qui n'auraient pas compris que le produit fini importe moins que le procédé duquel il résulte, Robert Morris déclare par un acte notarié daté du 15 novembre 1963 à propos d'une de ses œuvres : « le

8) A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, P.U.F., 1980.

9) On sait que le goût dans son acception métaphorique apparaît sous la plume de B. Gracian, et qu'il acquiert son plein usage à partir du XVIIème ; c'est toutefois au XVIIIème qu'il devient concept clé de l'esthétique, discipline neuve qui naît d'ailleurs en tant que telle à cette époque.

10) In G. E. Moore, *Wittgenstein's Lectures in 1930-33*, in *Philosophical papers*, London/New-York, Allen and Unwin/MacMillan, 1959.

11) Dans les années 50, des sémanticiens anglo saxons ont recensé 32 sens différents de l'adjectif « beautiful » ; le terme n'a pas la même signification quand on parle d'une belle statue, d'une belle action, d'une belle soirée, d'une belle bêtise ou d'une belle crapule...

12) Wittgenstein, *op. cité*.

13) Ce qui est aussi le cas des autres concepts esthétiques, comme « joli », « gracieux » ou « élégant », ainsi que le montre F. Sibley dans « Aesthetic Concepts », *The Philosophical Review*, n° LXVIII, 1959.

14) § 66 et 67 des *Investigations philosophiques*, trad. franç. P. Klossowski, Tel, Gallimard.

15) Ce que J.-M. Schaeffer nomme les « Théories Spéculatives de l'Art » ; cf. *L'Art de l'âge moderne*, N.R.F. Gallimard, Paris, 1983.

soussigné R Morris, auteur de la construction de métal intitulée *Litanies*, et décrite dans la première pièce à conviction jointe, retire à ladite construction toute qualité esthétique et tout contenu, et déclare à compter de ce jour ladite construction dépourvue de telle qualité ainsi que de contenu ». De même Duchamp objecte à ceux qui interprètent le choix de ses ready-made comme obéissant à une volonté de donner à voir la qualité esthétique d'objets réputés ingrats ou insignifiants : « a point I want very much to establish is that the choice of these Readymades was never dictated by aesthetic delectation. The choice was based on a reaction of *visual indifference* with a total absence of good and bad taste ». Les qualités aspectuelles de l'objet ne sont pas là pour occasionner un plaisir sensible, mais seulement au titre de qualités aussi indifférentes que son poids, ou son système d'accrochage. Bref, ce sont des résidus négligeables. Ainsi que l'écrit T. Binkley, les propriétés esthétiques de ce type d'objet n'ont pas plus d'importance que le portrait d'un mathématicien dans un livre d'algèbre<sup>16)</sup>. Pour ces deux artistes, il ne s'agit pas d'élargir le champ des objets esthétiques, mais bien plutôt celui des objets artistiques<sup>17)</sup>.

C'est donc en plusieurs sens qu'on peut parler de désesthétisation de l'art. Le paradoxe c'est que, en dépit des mises au point que nous venons de rappeler, beaucoup de spectateurs continuent néanmoins à considérer esthétiquement ces pièces, c'est-à-dire les regardent avec cette attention désintéressée par laquelle, depuis Kant, on définit l'attitude esthétique. La conclusion en forme de paradoxe serait donc qu'on peut faire l'expérience esthétique d'objets inesthétiques, et peut-être même anesthésiques. Si bien que l'on pourrait se demander si, il ne conviendrait pas mieux de renoncer une fois pour toutes à l'adjectif « esthétique », ambigu et tout aussi encombrant que celui de « beau », au profit de celui d' « esthétisé ». Il n'y a pas d'objets esthétiques, mais seulement des objets considérés esthétiquement. La dimension esthétique n'appartiendrait pas à la chose mais à l'attitude à l'égard de la chose. C'est le type de regard porté sur lui qui rend l'objet esthétique : il n'y pas d'objets esthétiques, mais seulement des objets esthétisés.

### **L'artialisation des objets du monde.**

On a jusqu'ici considéré une catégorie bien particulière d'objets : ceux de l'art. Qu'en est-il maintenant si on quitte la sphère des objets artistiques ? Peut-on tenir à l'égard des objets du monde, les mêmes conclusions qu'à propos des objets artistiques ; c'est-à-dire, affirmera-t-on que l'on peut faire l'expérience esthétique de n'importe quel objet ? Si on peut le faire des objets de l'art, pourquoi ne pourrait-on pas le faire des objets tout court ?

16) *Id*

17) On ne considérera pas ici, faute de place, le fait que les objets de l'art contemporain ont parfois perdu, non seulement la qualité esthétique, mais encore la dimension esthétique elle-même. Les objets cités ci-dessus restaient sensibles, mais les objets de l'art conceptuel ne relèvent plus de l'*aisthēsis*.

Un certain nombre d'éléments invitent à le penser.

On invoquera d'abord cette thèse qui de Schopenhauer<sup>18)</sup> à François Dagognet<sup>19)</sup>, en passant par Emerson, traverse le champ moderne de l'esthétique, thèse selon laquelle l'art éduque le regard, apprend à mieux sentir, rend davantage sensible au sensible.

Qu'est-ce à dire ? En quoi la sensibilité a-t-elle à être éduquée ? On trouve dans l'œuvre d'Erwin Strauss<sup>20)</sup>, des analyses définitives à ce propos. Dans la vie courante, sentir c'est avoir des sensations. C'est à dire recevoir des informations sur les choses qui permettent d'agir et de connaître. Mais le sentir ne se réduit pas à ce moment gnosique. Il y a aussi dans toute sensation, un moment pathique, c'est-à-dire une résonance affective. Ainsi, s'il y a plus que de la sensorialité dans le sentir, s'il est ce mélange de sensorialité et d'affectivité dont parle Dufrenne<sup>21)</sup>, il faut distinguer à l'intérieur du sentir, entre « avoir une sensation » et « ressentir » ; entre « sentir » et « éprouver ». Or, dans l'expérience ordinaire, cette dimension pathique du sentir est masquée, car elle serait un obstacle à sa dimension cognitive. Pour me conduire dans la ville, j'ai besoin de repères ; les objets sont des signes et leurs qualités sensibles des indices qu'un regard rapide parcourt. Le rouge du feu de circulation, le son du téléphone, la sécheresse de la terre sous la main du paysan sont là pour signaler que les cultures ont besoin d'eau, qu'on cherche à me joindre, qu'il faut que j'arrête mon véhicule. Ils sont considérés de manière à la fois intéressée et distraite. Intéressée à l'égard de leur signification, distraite à l'égard de leur dimension strictement sensible. Je les considère avec intérêt car ce sont des jalons de l'action, et je les regarde distraitement pour la même raison : parce que l'action exige que je ne m'attarde pas sur ce qui, pour elle, est inessentiel. Ainsi, dans l'existence ordinaire sommes-nous ordinairement distraits du sensible.

Le monde de l'art en revanche, n'est pas celui de l'action. Même lorsqu'il représente des objets de notre monde, son monde n'est pas le nôtre. Nous ne vivons pas en lui, nous n'agissons pas en lui ; ainsi que l'écrit Nicolas Grimaldi « alors que toute chose est perçue dans le monde, cependant toute œuvre d'art échappe au monde puisqu'en elle c'est à l'inverse un monde qui est perçu »<sup>22)</sup>. Parce qu'il représente des objets qui ne nous servent à rien, il apprend le désintéressement. De cette mise entre parenthèse de l'attitude pratique, il résulte que la dimension occultée du sentir peut se développer. Nous pouvons être sensibles au sensible. L'art a donc pour incontestable effet de développer le sentir, de l'ouvrir à ce qui jusque là n'était pas invisible, mais invu, recouvert par une gangue de significations. Il est « une sensibilisation qui aiguise la sensibilité »<sup>23)</sup>. L'art rend sensible au sensible, cela est certain. Mais rend-il pour autant sensible à tous les sensibles ?

Avant d'aborder de front cette question cruciale, il faut avoir considéré un autre effet de

18) Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, 1819-44.

19) F. Dagognet, *Les Dieux sont dans la cuisine*, éd. Synthélabo Groupe, Paris, 1996.

20) *Von Sinn der Sinne*, Berlin, Springer, 1935 ; *Phenomenological Psychology*, New-York, Basic Books, 1966.

21) M. Dufrenne, *L'Oeil et l'oreille*, éd. J.-M. Place, Paris, 1991.

22) N. Grimaldi, *L'Art ou la feinte passion*, P.U.F., 1983.

23) M. Merleau-Ponty, *Sens et non sens*, 1966, Nagel, Paris, p. 30.

l'art : *l'art désigne à notre attention certains objets*. C'est là un processus qu'Alain Roger analyse sous le nom d'artialisation, et plus précisément d'artialisation *in visu*<sup>24)</sup>. Il désigne le fait que nous avons besoin de l'art non seulement pour regarder esthétiquement, c'est-à-dire de manière désintéressée, et pour les seules qualités aspectuelles de l'objet, mais encore pour savoir *que* regarder ainsi. Ce qu'atteste le fait que des objets naturels tenus aujourd'hui pour esthétiques, c'est-à-dire dignes d'attention esthétique, ne sont tels que depuis que l'art les a présentés. Ainsi, la montagne n'est que pays dangereux et inhospitalier pour l'homme d'avant le XVIIIème siècle, et il fallut *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761), et les *Poésies suisses* d'Albrecht von Haller (1729) pour que la montagne accède à la dignité d'objet esthétique. Le constat se trouvait déjà chez Wilde, qui dans *Le Déclin du mensonge*, déclarait « Qu'est-ce donc que la Nature ? Elle n'est pas la mère qui nous enfanta. Elle est notre création. C'est dans notre cerveau qu'elle s'éveille à la vie. Les choses sont parce que nous les voyons, et comment nous les voyons, et ce que nous voyons, et comment nous le voyons, dépend des arts qui nous ont influencés »<sup>25)</sup>. Il se trouvait aussi chez Proust ayant appris à contempler les tables que l'on est en train de desservir, après les avoir vues représentées par les natures mortes du peintre Elstir<sup>26)</sup>.

L'idée est importante et revêt, pour notre propos, le plus grand intérêt. En effet, si nous combinons cette analyse et ce que nous avons dit plus haut de l'art contemporain, ne peut-on pas conclure en effet avec Cage, que l'art contemporain « a eu pour effet de changer notre manière de voir, si bien que, où que nous regardions, nous (pouvons) regarder esthétiquement »<sup>27)</sup> ?

Pour John Cage, l'art est chose du passé, non parce qu'il serait dépassé par<sup>28)</sup>, ou assujéti à<sup>29)</sup> la philosophie, mais en ce sens qu'il est intégré dans la vie<sup>30)</sup>. L'œuvre n'est plus dans l'art, c'est « la manière même dont nous vivons notre environnement »<sup>31)</sup>. A propos de Thoreau et de la musique, Emerson écrivait : « il trouvait celle-ci non dans de rares circonstances, mais partout où il allait ..... ». L'œuvre n'est plus alors ce qui est produit, mais ce qui produit, ce qui opère, ce qui ouvre à autre chose qu'à l'art. Écrivant : « l'ultime œuvre d'art c'est la planète », Cage veut signifier que l'art nous a conduit jusqu'au seuil du monde, appris à considérer celui-ci comme nous avons appris à regarder les œuvres<sup>32)</sup>, qu'il nous a conduit à porter au champ

24) De l'artialisation, A. Roger traite particulièrement dans *Nus et Paysages Essai sur les fonctions de l'art*, Aubier, 1978. Il distingue une artialisation *in visu* (processus par lequel l'art modèle le regard que nous portons sur les réalités extra artistiques), et une artialisation *in situ*, qui, elle, consiste dans le processus par lequel nous modelons les réalités extra artistiques en fonction de l'art ; comment le corps humain, par le maquillage, le tatouage etc, et la nature, dans l'art des jardins, reçoivent l'inscription de l'art. Je me permets de renvoyer sur ce point à mon article « artialisation », dans le n° spécial de la revue *Noésis*, « Vocabulaire de l'esthétique contemporaine », Vrin, Paris, automne 2000.

25) *Intentions*, « Le Déclin du mensonge », trad. franç. coll. 10-18, U.G.E., 1986.

26) Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in *A la recherche du temps perdu*, Pléiade, T. I, p. 869.

27) Cf. note 3.

28) Hegel, *Cours d'esthétique*, 1820-29.

29) A. Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, 1986, (1993 pour la trad. franç.)

30) Voir le n° 13-14-15 de la *Revue d'Esthétique*, 1988, consacré à J. Cage.

31) *Pour les oiseaux. Entretiens avec D. Charles*, Salem (NY), Marion Boyars, 1981.

32) Et surtout pas à esthétiser la vie, ce qui est le propre de l'esthétisme, représenté par la figure emblématique de Huysmans ; c'est là une attitude aux antipodes de celle des transcendantalistes.

entier de l'aïsthésis, cette attention désintéressée et pleine de sympathie que l'on découvre à la lecture de ce fragment du *Journal* de Thoreau : « il règne dans l'air une musique pareille au chant des harpes éoliennes. J'entends des cors mélodieux qui résonnent sous les voûtes lointaines des hauteurs de l'air, musique propre à donner aux hommes une divine folie, musique qui, du haut du ciel, vient mourir à nos oreilles. Pour des oreilles attentives, quelle harpe splendide est le monde ! »<sup>33)</sup> Ce n'est d'ailleurs pas seulement aux objets naturels que doit s'étendre, selon les défenseurs de cette thèse, le regard esthétique : c'est aussi aux objets issus de l'industrie humaine : le bruit du train ou celui des fils du téléphone sont des objets tout aussi légitimes, et Emerson rapporte que Thoreau, trouvait « une suggestion poétique dans le bourdonnement du fil télégraphique »<sup>34)</sup>, et on reconnaîtra que nous avons appris à regarder autrement les paysages industriels de Marseille, après les avoir vus représentés sur les toiles de Bioules.

Ainsi donc, on devrait conclure que *tout objet qu'il soit artistique ou non, peut-être regardé esthétiquement*. Et que, par conséquent, il n'y a pas de limite au champ de l'esthétisable. Ses limites coïncideraient avec celle du champ de l'aïsthésis.

### Examen critique de la thèse de l'illimitation

Écartons d'emblée un certain type d'objection : celle qui repose sur l'invocation d'un conflit de perspectives : je ne peux considérer avec « une attention désintéressée et pleine de sympathie », ainsi que le dit Beardsley, un spectacle qui répugne à la morale, qui trouble l'ordre social, etc... Ce n'est pas de ceci dont il est ici question, mais de savoir si, en se situant sur le seul plan de l'esthétique, la thèse de l'illimitation de l'esthétisable peut être soutenue.

Selon celle-ci donc, le champ de l'esthétisable devrait être illimité. Mais l'est-il effectivement ? L'hypothèse doit être mise à l'épreuve du fait. Il y a là certes, une construction théorique séduisante, mais il faut soumettre sa validité au verdict de l'expérience. Or, de celle-ci il ressort que cette esthétisation généralisée n'a pas effectivement lieu. Les poubelles ne sont pas considérées esthétiquement bien que Spoerri les ait mises en scène et ainsi proposées à l'attention esthétique dans ses œuvres. Bien que Takis les aient exposées, les lampes à vapeur de mercure usagées (*Téléphotos*, 1980), nous laissent indifférents une fois rendues à leur lieu ordinaire. En dépit des empilements de congélateurs de Lavier, nous ne nous attardons pas devant les magasins d'électro ménager, ou, si nous le faisons, car le design industriel a d'indéniables pouvoirs de séduction, ce n'est pas en raison des susdits empilements.

Ces remarques ne signifient évidemment pas que ces œuvres ne donnent pas à penser, et on

33) *Journal* (1837-1861), trad. franç. extraits, Denoël, Paris, 1986.

34) Emerson, cité dans le n° 13-14-15 de la *Revue d'Esthétique* (1988), consacré à J. Cage, p. 355.

se gardera de conclure à la condamnation pour inanité de ces formes d'art. Mais ce n'est ni du sens, ni de l'intérêt, ni de la valeur de cet art, dont il est question ici. Il est seulement question *du devenir esthétique de ces objets après leur passage par le champ de l'art*.

Tout se passe comme si, certains objets retournaient dans la nuit de l'indifférence, après avoir été un moment exhaussés. Dira-t-on que l'œil n'est pas assez formé, que des siècles de mépris ont tissé un écran qui empêche de voir l'objet en lui-même ? Ou bien que l'artialisation n'opère pas toujours, et pas pour tout, que *ce qui vaut dans le champ de l'art ne vaut pas nécessairement dans le champ du monde*, bref, qu'il y a des limites à la générosité du regard ?

Pourquoi l'artialisation échoue parfois ? Il faut pour répondre à cette question, faire retour sur les conditions exceptionnelles de l'expérience artistique.

On sait depuis longtemps que *la représentation artistique esthétise* ; c'est elle qui fait que des objets jusque là (ou en dehors d'elle) tenus pour non esthétiques, peuvent être regardés esthétiquement. La formule fameuse de Boileau : « il n'est pas de serpent ni de monstre odieux, qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux », vaut pour tous les arts de la représentation : peinture, sculpture, photographie, arts du langage. Elle vaut pour l'agonie de madame Bovary dans le roman éponyme ; pour le supplice de Laocoon étouffé par des serpents dans le groupe sculpté du même nom ; et même dans le cas de l'image photographique, où c'est pourtant *la réalité elle-même* qui vient se peindre sur la pellicule, nous pouvons regarder esthétiquement un homme qui tombe mortellement touché par une balle dans les photos de F. Cappa prises pendant la guerre d'Espagne.

A quoi on pourrait semble-t-il objecter que l'art ayant largement rompu avec la mimésis, l'esthétisation par la représentation ne peut, dans la plupart des cas, plus avoir lieu. La représentation a cédé la place à la présentation. Ce n'est plus le double mimétique qui est donné à voir, mais l'objet lui-même, l'objet « en personne ». L'art perdant ainsi ses pouvoirs de transfiguration, on ne peut plus invoquer la distinction kantienne de la belle chose et de la belle représentation d'une chose<sup>35</sup>. Le geste artistique consiste non à faire, mais à montrer<sup>36</sup>. Cet abandon de la dimension d'artefactéité suffit-il à priver l'art de ses pouvoirs de transfiguration ?

On pourrait penser que oui, que l'objet n'est pas passé par un monde autre que le nôtre, n'a pas reçu l'aura que ce détour confère aux objets les plus ordinaires et considérés jusque là comme esthétiquement indignes. Pourtant, un examen plus attentif oblige à voir que si ces objets ne sont pas passés par le monde de la représentation mimétique, ils n'ont pas pour autant rompu avec la représentation. En effet, ce n'est pas un double mimétique de l'objet, mais l'objet lui-même qui est là ; mais ce « là » n'est pas indifférent : c'est un lieu de représentation : celui du musée, de la galerie ou de la collection. Avant Danto<sup>37</sup> Alexandre Vialatte a parfaitement décrit la transfiguration de l'objet par la vitrine ; bien que long, le passage mérite

35) Cf. note 6.

36) Cf. G. Genette « l'Etat conceptuel ».

37) A. Danto, *La Transfiguration du banal*, 1981, trad. franç. Seuil, 1989.



d'être cité en entier : « c'est donc une grande idée que de prendre une chose, de la mettre sous verre et de dire « c'est très beau » (...) on lui communique par là la dignité, le sérieux, le caractère décoratif et le prestige pédagogique de la chose devenue intouchable, la solennité du tabou. (...) La vitre confère aux objets l'optique mystique de la relique et fait d'eux une religion. C'est elle qui maintient dans les foyers ruraux le prestige du "certificat", de la couronne de mariée et de la Médaille des Assurances. Elle décale la réalité, elle fait des choses leur miracle irisé, elle prouve que l'exotisme est purement subjectif, et le musée une simple attitude d'esprit (...) prenez une cigarette Gauloise, couchez-la sur du velours ouaté, couvrez d'un verre, voilà votre cigarette lointaine et glorieuse. »<sup>38)</sup> .

Peu importe qu'il y ait ou non vitrine : quel que soit le procédé (glace, socle, présence dans un lieu consacré), l'objet n'est plus tout à fait quelconque car il est mis en scène. Et la mise en scène contient les conditions de la transfiguration.

Invoquera-t-on comme une objection le fait qu'une partie de l'art contemporain a précisément quitté le musée ? Considérons ici cette nébuleuse qu'on nomme Land Art, dont les artistes, forts différents entre eux par leurs origines (R. Morris vient du minimalisme, R. Smithson de l'art conceptuel) et leurs réalisations, ont néanmoins en commun le fait de proposer des œuvres *in situ*, et la plupart du temps hors de toute forme d'institution muséale. Ainsi, Michel Heizer, pour *Rift* (1968), fait creuser une rigole suivant une ligne brisée en déplaçant une tonne 36 de terre au fond d'un lac asséché du Nevada ; Carl André, pour *Log Piece* (1968), aligne 30 mètres de poutres dans une forêt du Colorado et Denis Oppenheim fait dessiner par un avion dans le ciel, *Whirlpool Eye of the storm* (1973).

L'objection n'est pas dirimante. En effet, comme l'a montré M. Fried, il y a une théâtralité du minimalisme : ces objets (poutres de bois, rigole ou jets de fumée), sont mis en scène. L'effet de contexte joue toujours, même si ce contexte n'est pas celui du lieu ordinairement consacré. Ces événements restent le fait d'un artiste qui, par un processus fort bien décrit par Arthur Danto<sup>39)</sup>, confère aux objets qu'il touche son aura, comme le roi Midas avait le pouvoir de transformer en or tout ce qu'il touchait. Sans compter en outre, que ces événements, souvent produits dans des lieux passablement inaccessibles ou lointains, sont donnés à voir au public au moyen de photos, ce qui ajoute une dimension qui, nous l'avons vu, est propice à l'esthétisation.

Ce retour sur les conditions exceptionnelles de l'expérience artistique, rappelle qu'il y a là une situation artificielle. Le monde de l'œuvre est un monde qui, ainsi qu'on l'a dit, n'est pas le nôtre, et, vis à vis de lui, nous *pouvons* être désintéressés parce que précisément il n'est pas le nôtre, et nous *devons* l'être, parce que l'intentionnalité artistique le destine à être regardé esthétiquement.

38) A. Vialatte, *Chroniques*, 1952.

39) A. Danto, *La Transfiguration du banal*, op. cité.

Il faut donc comparer l'expérience esthétique des objets des arts plastiques, et celle de la nature. Pour cela, on ne peut plus différer l'examen critique d'une expression que l'on a utilisée jusqu'ici sans examen : celle d'attention esthétique. Qu'est-ce que porter sur un objet une attention esthétique ? C'est considérer de manière intransitive<sup>40)</sup> ses seules qualités sensibles. Non en vue d'un savoir (observer la forme et la couleur des nuages *pour* savoir le temps qu'il fera), ou d'un usage (observer l'apparence d'une plaie *pour* voir s'il convient ou non de la désinfecter) ; on regarde *pour regarder* et pour rien d'autre. On ne vise aucune signification à travers le visible ; seulement le visible. Il serait toutefois faux de dire que c'est en vue de rien : il y a bien un horizon d'attente, et cette attente c'est celle d'une satisfaction. Aussi Genette propose-t-il de définir l'attitude esthétique comme l'attention portée aux seules qualités aspectuelles de l'objet, *en vue d'une satisfaction*, que celle-ci soit obtenue ou non<sup>41)</sup>. On s'accorde généralement depuis Kant, à considérer que cette satisfaction n'est ni celle qui suit le remplissement d'un besoin, ni celle qui accompagne le savoir ou le comprendre ; qu'elle est donc affranchie de tout intérêt, qu'il soit empirique ou intellectuel. Sur fond de cette définition matricielle, il faudra pourtant faire intervenir des spécifications selon que c'est ou non à un objet de l'art que l'on a affaire. Mais là n'est pas l'essentiel de notre propos.

Cette définition, dissociant l'attitude esthétique de la gratification esthétique effective, a l'avantage de pouvoir englober les expériences esthétiques qui se révèlent décevantes : le jeune Proust attendait beaucoup du récital de la Berma qu'il allait entendre pour la première fois, et il en sort déçu<sup>42)</sup>. L'attente n'a pas été comblée. Mais attente il y eut néanmoins. L'attention esthétique est en quelque sorte suspendue à cet horizon : si je considère cet objet, c'est que j'en espère une satisfaction. Que la satisfaction ait ou non lieu n'est pas décisif, qu'il y ait espoir, en revanche, l'est.

On notera au passage, que la satisfaction comme horizon d'attente de l'expérience esthétique, ne va pas sans poser de problème à une époque où les avant gardes ont condamné le plaisir<sup>43)</sup> et où Adorno a prôné, contre les formes de l'industrie culturelle, un certain puritanisme esthétique. Bref, à une époque où l'une des caractéristiques principales de l'art est d'être, non seulement austère, mais plus largement, ainsi que le dit Anne Cauquelin, «déceptif»<sup>44)</sup>. Mais le fait même qu'il puisse être dit déceptif, indique bien, en creux, une attente : celle d'un plaisir. Donc, nous attendons du regard porté sur les objets de l'art, une satisfaction. C'est précisément du décalage qui existe entre nos attentes et les objectifs nouveaux de l'art, que naissent des malentendus à n'en plus finir. Faut-il réformer nos attentes, ou l'art doit-il reconsidérer ses objectifs ? Que peut-il advenir d'un art qui n'aurait plus le plaisir pour horizon ? Adorno, pourfendeur de l'hédonisme qu'il juge philistin, ne déclare-t-il pas lui-même : « si la jouissance était éliminée jusqu'au dernier vestige, on ne saurait plus

40) cf. les analyses de Eliseo Vivas, « A definition of aesthetic Experience », *Journal of Philosophy*, n° 34, 1937.

41) G. Genette, *L'Oeuvre de l'art II*, Seuil, 1997.

42) Proust, *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, in *A la recherche du temps perdu*, Gall. Pléiade T. I, p. 445-51.

43) Après 45, les avant gardes ont voulu donner à l'art un caractère ascétique ; pour s'en tenir aux seuls arts plastiques, citons les travaux de J. Pollock ou de B. Newman.

44) A. Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996.

que répondre à la question de savoir : à quoi cela sert qu'il ait des œuvres d'art ? »<sup>45</sup>). La question croise notre propos, mais n'est ici que latérale<sup>46</sup>. L'essentiel à retenir pour instruire la question qui nous occupe, est le fait que l'art a promis une satisfaction, et que la doxa vit toujours sur cette promesse.

En est-il de même pour les objets du monde, pour les objets rendus à leur statut ordinaire ? Conservent-ils leurs pouvoirs hors du champ de l'art ? Non puisque c'était précisément ce champ qui le leur conférait. Retournés au monde, ils retournent à leur existence ordinaire. Certes dira-t-on, le regard a changé. C'est la même poubelle, mais entre temps j'ai vu celles de Spoerri qui ont attiré mon attention sur la poésie ignorée du rebut, ou les toiles de sac déchirées d'Alberto Buri (1953), qui nous ont « sensibilis(és) à la richesse et aux potentialités du constituant (les fibres, les lanières, les brins, la pâte...) »<sup>47</sup>). Où on reconnaît le dernier avatar de l'artialisation. Mais là est précisément le cœur de la question : cette générosité du regard survit-elle nécessairement hors du monde de l'art ? Non.

Pourquoi ? Parce que l'art promet une satisfaction, alors que dans le monde, le plaisir n'est pas promis par le contexte. Je n'aborde pas l'objet avec la bienveillance *a priori* avec laquelle j'aborde les objets de l'art.

Pourquoi alors les considérerai-je pour leur seules qualités aspectuelles ? L'attention intransitive n'est accordée, dit justement E. Vivas, qu'à l'objet « susceptible de susciter l'intérêt ». Il faut donc admettre que si l'intérêt n'est pas promis par le contexte, *il ne peut venir que de l'objet*. D'où peut naître la confiance qui est en quelque sorte, nous l'avons vu, le ressort de l'attitude esthétique, si ce n'est de l'objet lui-même ? Ainsi, à la question : pourquoi serais-je attentif aux qualités aspectuelles de l'objet ? il n'y a qu'une réponse possible : il faut que la promesse vienne de l'objet lui-même. Il doit être à lui-même sa propre promesse.

Mais dire cela, n'est-ce pas retomber dans l'ornière de l'objectivisme ? N'est-ce pas admettre que la qualité esthétique est une propriété objective de l'objet ; auquel cas fondraient sur cette hypothèse toutes les critiques traditionnellement retenues par les partisans du relativisme esthétique<sup>48</sup>, et il faudrait expliquer comment il se peut qu'un objet intrinsèquement esthétique, n'ait pas toujours été et ne soit pas toujours considéré esthétiquement.

Mais ce n'est pas être objectiviste que de dire que l'objet est, non pas esthétique, mais esthétisable. L'objet n'est pas esthétique comme il est pesant, rectangulaire et solide. Autrement dit, il n'est pas esthétique, au sens où il posséderait une propriété indépendamment de toute relation à un sujet. Il est esthétique au sens d'esthétisable, c'est-à-dire au sens où il

45) *Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte Schriften*, T. 7, Frankfurt, 1970, p. 26-27.

46) Elle rappelle opportunément toutefois qu'une partie de l'art contemporain a rompu avec l'*aisthesis*, et que ce n'est plus sans précaution que l'on peut présenter l'objet artistique comme le paradigme de l'objet esthétique.

47) F. Dagognet, *Les Dieux sont dans la cuisine*, éd. Synthélabo Groupe, Paris, 1996.

48) Le début de *De la Norme du goût* de Hume, fournit de nombreux exemples en faveur de la thèse de la relativité des goûts. Il suffit de les actualiser, c'est-à-dire de remplacer le qualificatif « beau » par celui d'« esthétique », pour les faire servir à notre propos.

sollicite le regard esthétique. De même que certains aliments sont *nourrissants*, ce qui est une qualité dispositionnelle, c'est-à-dire qui n'a de sens que pour un sujet, certains objets sont *esthétiques* en ce sens qu'il ont la capacité de procurer une expérience esthétique gratifiante<sup>49</sup>). Ainsi que le dit M. Dufrenne « de même que la conscience désirable se laisse solliciter par le désirable, la conscience percevante se laisse solliciter par l'esthétisable »<sup>50</sup>). C'est en termes de connivences et d'affinités, qu'il faut penser cette relation qui n'est pas en quelque sorte préformée par les *habitus* de la relation artistique. Si nous considérons esthétiquement un objet du monde, c'est qu'il est, ainsi que le dit Merleau-Ponty, « susceptible d'émouvoir notre âme par une immédiate participation »<sup>51</sup>).

Dire qu'il est susceptible de nous émouvoir, cela veut dire qu'il ne le fait pas toujours. La formule ne dit pas seulement qu'il n'y a d'objet esthétique que si l'objet fait signe, mais encore qu'il n'y a pas d'expérience esthétique si le signe n'est pas reçu : « il n'y a d'objet esthétique que pour un sujet esthétisant » écrit plus explicitement Dufrenne. Le Ventoux demeurera invu du vieux berger rencontré par Pétrarque<sup>52</sup>), comme les plus beaux tableaux du Louvre demeurent fermés aux yeux des invités de la noce de Gervaise, dans *L'Assommoir* de Zola.

Ainsi, les objets non artistiques, soit qu'ils ne l'ont jamais été, soit qu'ils ont cessé de l'être, ont, ou non une capacité dispositionnelle, nous font ou non signe. La conscience n'est pas toujours disposée comme il convient pour les recevoir, mais il ne suffit pas qu'elle le soit pour accueillir indifféremment n'importe quel objet.

Ce qui conduit à reconsidérer l'artialisation : est-ce une analyse vaine ? Le fait que certains objets, en dépit de leur passage par l'art, retombent dans l'indifférence, est-il un démenti à la thèse ? Un démenti non ; une correction oui. L'artialisation peut contribuer à l'esthétisation, en ce sens qu'elle fait sauter les obstacles qui l'empêchait. Ainsi, la montagne ou la mer, n'étaient pas indifférentes à l'homme : elles étaient dangereuses. Lorsque Pétrarque entreprend l'ascension du Ventoux et qu'il rencontre un berger à mi pente, celui-ci ne lui dit pas que c'est sans intérêt esthétique, mais que c'est risqué : « dans une petite vallée, nous rencontrâmes un vieux berger qui tenta de mille manière de nous dissuader de monter, nous racontant que lui aussi, cinquante ans auparavant, poussé par la même ardeur juvénile, il avait fait l'ascension jusqu'au sommet, qu'il n'en avait rapporté que larmes et sueur, le corps et les vêtements déchirés par les pierres et les ronces, et qu'il n'avait jamais entendu dire que d'autres, avant ou après lui, eussent tenté pareille expédition »<sup>53</sup>). La représentation des objets du monde dans l'art, convie en quelque sorte à les considérer d'un autre point de vue que celui qui, de prime abord s'imposait. C'est là sa force. Mais elle ne peut faire qu'un objet sans capacité en

49) L'instrumentalisme de Beardsley pourrait être utilisé dans cette perspective. cf. *Aesthetics. Problems in the philosophy of Criticism*. 1958.

50) M. Dufrenne « le champ de l'esthétisable », in *Revue d'Esthétique*, 4-4, 1979.

51) M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945. IIème partie, éd. Gall. TEL, p. 391.

52) cf. plus bas.

53) Lettre de Pétrarque à Diogini da Borgo San Sepolcro, in *Familiarum rerum Libri, IV, I*; ED. Naz. d. op. di FR. Petrarca. X. Firenze. 1933. Traduction franç. D. Montebello, in *Paysage, Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Les Editions de l'Imprimerie, Besançon, 1997.

acquière. Elle peut contribuer à lever l'obstacle, non rendre l'objet inesthétique esthétique. Il y a des objets qui se refusent à l'esthétisation.

Ainsi s'explique le fait que des objets, même désignés par l'art, ne deviennent pas pour autant objets esthétiques. Il n'y a rien qui ne puisse être racheté par l'art, mais la rédemption ne se prolonge pas pour tout hors de sa sphère. Ainsi, les clichés utilisés par Ange Leccia dans *Laure*<sup>54)</sup>, retourneront à l'état de clichés dès qu'ils seront rendus au monde.

Ainsi s'explique inversement le fait que certains objets naturels n'aient pas dû attendre d'être intronisés par l'art pour être considérés esthétiquement. Et à commencer pour cette montagne même que Rousseau a bien dû admirer en l'absence de toute invitation humaine à le faire, et dont Pétrarque dès 1335 écrit : « surpris par cet air étrangement léger et par ce spectacle grandiose, je suis resté comme frappé de stupeur. Je regarde derrière moi : les nuages sont sous mes pieds, et je commence à croire à la réalité de l'Athos et de l'Olympe en voyant de mes yeux, sur un mont moins fameux, tout ce que j'ai lu et entendu à son sujet »<sup>55)</sup>.

### Conclusion

Ainsi donc, c'est une source de malentendus que de prétendre tenir sur l'objet esthétique un discours unitaire. Il convient au contraire de distinguer soigneusement ce qu'il en est de l'objet esthétique artistique et ce qu'il en est de l'objet esthétique non artistique.

Dans la sphère de l'art, le regard esthétique fait l'objet esthétique comme l'a bien montré Duchamp. Le spectateur autant que l'artiste, fait le tableau ; celui-ci est une réalité à deux pôles<sup>56)</sup>. La formule de Genette convient, qui dit « ce n'est pas l'objet qui rend la relation esthétique, c'est la relation qui rend l'objet esthétique »<sup>57)</sup>. Mais dans la sphère du monde, les choses sont différentes : c'est l'objet qui mène le jeu, et la formule ne vaut plus. Il faut la renverser : c'est l'objet esthétique, ou mieux encore *esthétisable*, qui suscite l'expérience esthétique. Il est à lui-même sa propre promesse.

Ainsi, dans la sphère du monde, convient-il de parler, plutôt que d'objets *esthétiques* ou d'objets *esthétisés*, d'objets *esthétisables*. Les objets ne sont pas esthétiques au sens où ils posséderaient une qualité sensible objective, permanente et incontestable. Ils ne sont pas non plus des objets seulement esthétisés, c'est-à-dire considérés esthétiquement, ce qui voudrait dire que n'importe quel objet peut l'être, hypothèse dont nous avons montré les faiblesses. Le terme d'*esthétisable* paraît donc préférable ; il dit plus justement que tout autre, que l'objet, ainsi que l'écrit M. Dufrenne, « n'est métamorphosé qu'en lui-même, tel qu'en lui-même enfin, l'apparaître le change »<sup>58)</sup>.

54) Vidéo de 1997, projetée dans le cadre de l'exposition : *La beauté in fabula*, Avignon, Palais des Papes, été 2000.

55) *op. cité*.

56) *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Belfond, 1967.

57) *Op. cité* p. 18.

58) M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, I, IV, P.U.F., Paris, 1953.