



HAL
open science

Une phénoménologie de l'expérience esthétique

Charles Bobant

► **To cite this version:**

Charles Bobant. Une phénoménologie de l'expérience esthétique. Séminaire du Centre Victor Basch (Sorbonne Université), Carole Talon-Hugon, Feb 2024, Paris, France. <hal-04448191>

HAL Id: hal-04448191

<https://hal.science/hal-04448191v1>

Submitted on 9 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Une phénoménologie de l'expérience esthétique

Charles Bobant

Institut Catholique de Paris

Introduction

1. *Un postulat contesté*

J'aimerais dans le temps qui m'est accordé présenter les réflexions qui m'ont conduit à la rédaction de mon livre *Inactualité du sensible. Phénoménologie et art contemporain* (Les Éditions des Compagnons d'humanité, coll. « Bibliothèque des temps présents », 2024). Pour comprendre l'objet de ce livre (mon second livre en nom propre), il convient de partir de mon premier livre (en nom propre), *L'Art et le Monde : une esthétique phénoménologique*, publié en 2021 aux éditions Mimésis. Dans ce livre, je me suis attaqué au geste philosophique (à mon sens ruineux parce que situant la philosophie du côté d'une forme de mauvaise théologie) consistant à déposséder l'artiste de son activité artistique pour l'attribuer à une autre instance, une instance éminente, transcendante, qu'on l'appelle (selon les époques et les philosophes) Dieu, l'Être, le Monde ou la Vie. Geste que j'ai appelé « l'absentement philosophique de l'artiste ». Il s'agissait pour moi, *d'une part*, d'identifier ce geste au sein de l'esthétique phénoménologique et, *d'autre part*, de répondre principalement à trois questions solidaires : *premièrement*, de quelle façon parvenir à réattribuer la création artistique aux artistes ou, autrement dit, comment dépasser la thématization de l'artiste en termes d'« enthousiaste » ou de « génie » ? *Deuxièmement*, pourquoi certains êtres humains deviennent-ils des artistes ? Et *troisièmement*, que signifie créer ? Que cherchent fondamentalement les artistes en donnant lieu à des œuvres d'art ?

Je n'entrerai pas dans le détail des réponses que j'ai formulées dans l'ouvrage. Je note cependant que mon *postulat* était que « l'esthétique phénoménologique » ou « la phénoménologie de l'art » n'était pas une philosophie dépassée, une philosophie à remiser du côté des antiquités, mais une philosophie qui devait être révisée, corrigée, amendée. Il était question de montrer que la phénoménologie possédait une puissance théorique qui n'avait pas été pleinement aperçue ni déployée par les phénoménologues de l'art historiques, en particulier par Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne et Henri Maldiney.

Or, il m'est apparu après la publication de l'ouvrage que mon postulat, que je prenais pour un acquis partagé (à savoir que la phénoménologie de l'art est une philosophie du présent, de notre temps), s'avérait être, en réalité, un postulat contesté de toutes parts. Tout se passe comme si la phénoménologie de l'art était perçue comme une philosophie du passé, comme une philosophie dépassée.

J'en ai eu la preuve à l'occasion des Congrès annuels 2021 et 2022 de la Société Française d'Esthétique auxquels j'ai participé. Je fus pris les deux fois d'un sentiment étrange : celui d'être un phénoménologue, c'est-à-dire un brachiosaure, la survivance insolite d'un mouvement philosophique mort et enterré avec Merleau-Ponty en 1961. Il y a cette idée qui circule selon laquelle, en matière d'esthétique et de philosophie de l'art, la phénoménologie a fait son temps. En particulier, la phénoménologie n'a rien à dire de l'art tel qu'il est devenu (à savoir : conceptuel) à partir des années 1960.

2. *Le régime conceptuel de l'art*

En effet, dans les années 1960, de nouvelles formes d'art apparaissent (comme la performance, le *happening* ou les installations) ainsi que de nouveaux courants artistiques (comme le *pop art*, l'*arte povera*, l'art minimal ou l'art conceptuel). Selon Gérard Genette, dans

le tome 2 de *L'Œuvre de l'art* (intitulé *La Relation esthétique*, 1997), l'art entre dans une nouvelle séquence, qu'il baptise « le régime conceptuel de l'art ». Cette formule fait référence à l'art conceptuel *stricto sensu*, ainsi qu'à une acception élargie du conceptualisme.

Au sens strict, l'art conceptuel renvoie à ce mouvement artistique dont on situe généralement l'apparition dans les années 1960, lequel mouvement se caractérise par la remise en cause de l'idée selon laquelle une œuvre d'art résiderait de façon essentielle dans une chose qui se donne à notre sensibilité. Là-contre, les artistes de l'art conceptuel, comme Robert Barry, Sol LeWitt ou Joseph Kosuth, secondarisent le support sensible (qui peut se réduire à des phrases, à des mots), lequel support sensible n'est là que pour initier un questionnement dans l'esprit du public, ce questionnement étant l'œuvre véritable. Il ressortirait que l'expérience des œuvres de l'art conceptuel ne serait pas une expérience « esthétique », c'est-à-dire sensible ou sensorielle, mais une expérience intellectuelle.

Au sens large, le conceptualisme réfère à ces œuvres qui, pour être véritablement reçues par le public, exigent de celui-ci qu'il connaisse les récits qui accompagnent ces œuvres, les discours, les commentaires, les modes d'emploi. Comme l'écrit la sociologue Nathalie Heinich dans *Le Paradigme de l'art contemporain* (2014), les œuvres de l'art contemporain (*i.e.* de l'art après 1960) se signalent par le fait que

l'œuvre d'art [ne] réside plus dans l'objet proposé par l'artiste. Soit parce qu'il n'y a plus d'objet autre qu'un simple contenant (une feuille de papier, les murs d'une galerie) ou un rebut destiné à finir à la poubelle (une feuille de papier déchirée) ; soit parce que l'objet n'a pas de valeur ni même d'existence (ainsi l'urinoir originel a été perdu, ce qui ne l'a pas empêché de devenir une icône de l'art contemporain) sans les récits dont il va être le point de départ.

Le récit : voilà le point commun de ces multiples façons d'étendre l'œuvre au-delà de l'objet. Car sans le récit de la présentation de *Fountain* au Salon des indépendants de New York puis dans la revue *The Blind Man*, et de sa résurgence quarante ans plus tard sous forme de répliques, sans le récit de l'effacement du dessin de De Kooning, sans le récit de la traversée des écrans de papier, sans le récit de l'« Exposition du vide », ce n'est pas seulement qu'il resterait rien de ces propositions : c'est qu'elles n'auraient pas eu plus d'intérêt que de simples blagues de potaches fomentées pour faire rigoler les copains.

Autant dire que l'art contemporain est devenu, essentiellement, un art du « faire-raconter » : un art du récit, voire de la légende, un art du commentaire et de l'interprétation — ou simplement de l'anecdote [...]¹.

Par exemple, l'œuvre *Erased De Kooning Drawing* (1953) de l'artiste Robert Rauschenberg suppose, pour être appréciée, que l'on connaisse le récit de sa genèse. Dans *Inactualité du sensible*, je m'arrête justement sur cet exemple au début du chapitre 6 (intitulé « La célébration conceptuelle du plasmique ») :

En 1953, le jeune Robert Rauschenberg demanda à l'artiste consacré Willem de Kooning de lui donner une œuvre qu'il pourrait ensuite effacer. Rauschenberg raconta par la suite qu'il espérait secrètement que de Kooning refuserait, et que l'œuvre serait ce refus. Mais de Kooning accepta et confia à Rauschenberg un dessin auquel il tenait et qui, parce qu'il contenait du charbon de bois, de la peinture, du crayon et de l'huile, exigea un mois de travail pour le faire disparaître. Jasper Johns, l'ami de Rauschenberg, donna le titre : *Erased de Kooning Drawing*².

¹ Nathalie HEINICH, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2014, p. 109-110.

² Charles BOBANT, *Inactualité du sensible. Phénoménologie et art contemporain*, Paris, Les Éditions des Compagnons d'humanité, coll. « Bibliothèque des temps présents », 2024, p. 56.

En m'intéressant aux phénoménologues contemporains de l'art d'après 1960, principalement Henri Maldiney, Michel Henry, Mikel Dufrenne et Jean-Luc Marion, il m'est apparu qu'aucun d'eux ne parvenait à penser les œuvres du « régime conceptuel de l'art ». Dans l'introduction d'*Art et existence* (livre de 1985), Maldiney renvoie ces œuvres à l'« anti-art », et l'anti-art à l'« investiture », c'est-à-dire au geste faussement artistique (selon Maldiney) consistant à considérer qu'une œuvre d'art est ce qu'une ou un artiste désigne comme étant une œuvre d'art. Dans *Voir l'invisible. Sur Kandinsky* (livre de 1988), livre qui est d'abord une monographie sur l'œuvre de Kandinsky, mais qui est aussi une réflexion sur la peinture « en particulier » et l'art « en général », Henry ne mentionne jamais les œuvres de l'art contemporain. Dans un texte de 1986, intitulé « Esthétique, érotique », Dufrenne mentionne les œuvres de l'art contemporain. Voici ce qu'il écrit :

Et l'on sait avec quelle insistance aujourd'hui l'art se réfléchit et se théorise, et comment l'artiste revendique pour lui le bénéfice de cette théorisation. Témoin l'art qui s'est dit conceptuel, ou encore l'art qui exhibe ses propres moyens de production, ou encore l'art qui se veut avant tout critique et s'engage dans une relation polémique avec l'idéologie dominante. Pourtant il me semble que cette réflexivité ne suffit pas à spécifier l'art, et qu'elle le détourne de sa vocation : *l'expérience esthétique qu'elle provoque ne concerne alors que l'entendement, l'idée refuse d'apparaître dans le sensible*, et il arrive parfois que l'indifférence ou l'ennui se substitue au plaisir ou à la jouissance. Mais l'expérience authentiquement esthétique requiert que la sensibilité soit sollicitée et du plaisir éprouvé³.

Selon Dufrenne, les pratiques artistiques depuis les années 1960 ont entraîné une séparation de l'art et de la sensibilité, ou de l'artistique et de l'esthétique. Or une telle situation « détourne » l'art « de sa vocation » : parce qu'il parle à « l'entendement » plutôt qu'à « la sensibilité », l'art contemporain s'avère n'être pas véritablement de l'art. Ou, à tout le moins, il ne peut pas faire l'objet d'une phénoménologie de l'expérience esthétique, laquelle, dès lors qu'elle est authentique, « requiert que la sensibilité soit sollicitée ».

Enfin, je mentionnerai la figure de Jean-Luc Marion, lequel a commis deux ouvrages sur l'art, *La Croisée du visible* (livre de 1991), qui reprend un certain nombre de ses textes sur la question artistique, et *Courbet ou la peinture à l'œil* (livre de 2014). À l'occasion d'une communication donnée en 2016 dans le cadre d'un colloque international à l'Université pontificale grégorienne, communication intitulée « Le Phénomène de la Beauté », Jean-Luc Marion s'oppose à la disqualification de la beauté qu'il constate dans l'art post-moderne. Il va alors jouer Kant, c'est-à-dire la beauté sans le concept, contre l'art contemporain, c'est-à-dire le concept sans la beauté. Ce faisant, il va élever ces deux mouvements artistiques que sont l'art conceptuel et l'*arte povera* au rang de coordonnées de l'art contemporain. D'un côté, l'art contemporain est *conceptuel* : le mode d'être de l'œuvre d'art contemporain est celui du concept plutôt que celui d'une chose sensible. De l'autre côté, l'art contemporain est *pauvre*, plus exactement intuitivement ou sensoriellement pauvre. Les boîtes Brillo en contre-plaqué d'Andy Warhol à la Stable Gallery de New York ne possèdent pas de plus-value sensorielle par rapport aux boîtes Brillo en carton présentes en supermarché. Comme le dit Marion, « l'*arte povera*, c'est de l'art conceptuel. Plus l'intuition est faible, plus le concept est abondant et dominant⁴ ». Finalement, l'art contemporain, conceptuellement riche et intuitivement pauvre, donc en grande part étranger à l'expérience esthétique, ou bien n'est pas de l'art, ou bien est de l'art mais l'esthétique phénoménologique n'a rien à en dire.

³ Mikel DUFRENNE, « Esthétique, érotique » [1986], in « La vie, l'amour, la terre », *Revue d'esthétique*, 30/96, Paris, Jean-Michel Place, 1997, p. 115.

⁴ Jean-Luc MARION, « Le Phénomène de la Beauté », Université Pontificale Grégorienne, 2016, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=MOmL5G7gwFA&t=1431s> (à partir de 23'50'').

On le voit, la phénoménologie n'a pas vraiment fait droit à l'art contemporain, au « régime conceptuel de l'art ». Nous pourrions parler comme d'un « absentement phénoménologique de l'art contemporain ». Tout se passe en fait comme si la phénoménologie de l'art était la philosophie d'une séquence très circonscrite de l'histoire de l'art, la séquence de l'art dit « moderne » ou « moderniste » (et en particulier de la *peinture* moderniste), qui va de Manet aux œuvres des années 1950. En effet, Marion écrit sur Courbet, Heidegger sur Van Gogh, Merleau-Ponty sur Cézanne, Michel Henry sur Kandinsky, Dufrenne sur Rouault, Maldiney sur Nicolas de Staël. Or, puisque cette séquence a été dépassée par l'art contemporain, la phénoménologie de l'art elle-même a été dépassée par d'autres courants philosophiques et esthétiques, comme la philosophie analytique de l'art ou le néo-réalisme esthétique.

3. *Le paradigme esthétique/aïsthétique de l'art*

Cette impression d'une obsolescence de l'esthétique phénoménologique s'est transformée en une thèse particulièrement puissante sous la plume de Carole Talon-Hugon dans son livre de 2014 *L'Art victime de l'esthétique*. Le présupposé général de la démarche esthétique de Talon-Hugon est qu'il n'existe pas d'essence de l'art, ni de choses qui existeraient en elles-mêmes sur le mode de l'œuvre d'art. Il n'y a que des « nébuleuses théoriques⁵ » changeantes au cours de l'histoire, à partir desquelles nous en venons à considérer telle ou telle chose, ou telle ou telle pratique, comme relevant de l'art.

Or, parmi ces nébuleuses théoriques, il y a ce que Talon-Hugon appelle « le paradigme esthétique de l'art », paradigme [je cite] « qui domine la modernité et constitue largement encore la matrice de notre rapport aux œuvres⁶ ». Ce qui caractérise le « paradigme esthétique de l'art », c'est [je cite] « le fait de considérer l'art *par le prisme de l'esthétique*. L'art est affaire d'expérience esthétique, d'émotions esthétiques, de jugements esthétiques, de valeurs esthétiques⁷ ». Ce qu'il faut comprendre, c'est le sens que ce paradigme donne à l'expérience esthétique et aux œuvres d'art, qui sont le corrélat de cette expérience.

L'expérience esthétique est comprise doublement, d'une part comme une expérience *callistique*, d'autre part comme une expérience *aïsthétique*. Elle est *premièrement* une expérience *callistique*, c'est-à-dire l'épreuve de la beauté. Dans le paradigme esthétique de l'art, une œuvre d'art est nécessairement belle. L'expérience esthétique est *secondement* une expérience *aïsthétique*, c'est-à-dire à la fois une épreuve *affective* (dans laquelle nous éprouvons un sentiment de plaisir au contact de la beauté) et une épreuve *sensorielle*. C'est là le point important : ce qui compte, c'est [je cite Carole Talon-Hugon] « la seule apparence [...] et non le sens ou l'usage⁸ » de l'œuvre d'art. L'expérience esthétique est *aïsthétique* en ce sens qu'elle est rapport seulement aux éléments sensibles de l'œuvre, « couleurs, lignes, ombres, sons, rythmes et tous autres matériaux sensibles directement reçus par les sens indépendamment de ce qu'ils expriment ou représentent⁹ », selon la formule de Carole Talon-Hugon. En d'autres termes, l'expérience esthétique est relation à la *forme* indépendamment du *contenu*. En d'autres termes encore, dans le paradigme esthétique de l'art, « l'art se réduit à l'expérience esthétique des formes¹⁰ », une œuvre d'art est ressaisie comme une œuvre « formaliste », c'est-à-dire *une forme sensible dépourvue de signification* et d'utilité.

Carole Talon-Hugon franchit un pas au chapitre 4 de la quatrième partie de *L'Art victime de l'esthétique*, intitulé « L'expérience artistique comme expérience esthétique », en renvoyant

⁵ Carole TALON-HUGON, « Avant-propos », *Les Théoriciens de l'art*, Paris, Puf, 2017, p. IX-X.

⁶ Carole TALON-HUGON, *L'Art victime de l'esthétique*, Paris, Hermann, coll. « Philosophie », 2014, p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 132.

¹⁰ *Ibid.*, p. 149.

le « paradigme *aïsthétique* de l'art » à la phénoménologie de l'art. L'esthétique phénoménologique serait donc une philosophie formaliste. À partir de là, Carole Talon-Hugon formule un certain nombre de critiques, indistinctement à l'encontre du paradigme esthétique de l'art et de l'esthétique phénoménologique. Je retiendrai cinq critiques.

Première critique : le paradigme esthétique de l'art et la phénoménologie de l'art ne valent pas pour l'art pré-moderne. Comme l'écrit Carole Talon-Hugon, « avant [l'art moderniste], l'immense majorité des œuvres a été produite dans l'intention de répondre à des fins extra-esthétiques, que celles-ci soient religieuses, politiques, spirituelles, sociales, etc.¹¹ ». En d'autres termes, l'histoire de l'art nous révèle que les artistes n'ont pas toujours cherché, par l'entremise des œuvres d'art, à susciter une expérience *aïsthétique*. Ils ont créé pour de tout autres motifs, comme [je cite] « conserver le souvenir des défunts », « célébrer les dieux ou les hommes illustres », « commémorer de grands événements », « consolider les identités nationales et culturelles », « encourager l'engagement au service d'une cause », « renforcer l'ethos du groupe », « glorifier le Prince », « favoriser la piété », « servir la révolution », etc.

Deuxième critique : le paradigme esthétique de l'art et l'esthétique phénoménologique sont ethnocentristes, « il[s] commande[nt] une certaine attitude vis-à-vis d'œuvres extra-européennes qui ne leur convient pas¹² » ; « le PEA [paradigme esthétique de l'art] a conduit à considérer esthétiquement des œuvres qui ne visaient aucunement à produire des expériences esthétiques¹³ ».

Troisième critique : le paradigme esthétique de l'art et l'esthétique phénoménologique de l'art représentent, non pas l'unique lecture de l'art moderne, mais une lecture parmi d'autres. En d'autres termes, à l'époque moderne (XIX^e-XX^e siècles), il n'y a pas que le « modernisme » ou le « formalisme ». Ainsi que l'écrit Carole Talon-Hugon, « le champ de l'art moderne est un agrégat de positions et de valeurs distinctes et ne peut pas être assimilé au modernisme¹⁴ ».

Quatrième critique : le « régime conceptuel de l'art » a *de facto* limité le champ d'extension historique du paradigme esthétique de l'art et de l'esthétique phénoménologique.

Cinquième critique : selon le paradigme esthétique de l'art, la spectatrice ou le spectateur d'un tableau ne prendrait en compte que « les seules dimensions aspectuelles de l'œuvre » : [je cite Carole Talon-Hugon] « style ou manière par opposition au contenu ; couleurs, lignes, ombres, sons, rythmes et tous autres matériaux sensibles directement reçus par les sens indépendamment de ce qu'ils expriment ou représentent¹⁵ ». Or, si l'on examine ce que signifie *voir une image*, il apparaît que « voir une image c'est donc voir "comme à travers le support" ; non voir le support ; non voir à travers lui comme s'il n'existait pas, mais voir "comme" à travers lui¹⁶ ». En d'autres termes, on ne perçoit pas des couleurs, des lignes, des ombres, des sons, des rythmes. On perçoit des choses, par exemple un visage, à travers couleurs, lignes ou ombres. La perception normale, *a fortiori* la perception esthétique, n'est jamais une perception formaliste, une perception des seules formes ou couleurs.

4. Résumé d'étape

Nous pouvons résumer la situation en distinguant trois thèses. *Première thèse* : l'art moderniste (de Manet aux années 1950) serait, à tout le moins en partie, un art formaliste, c'est-à-dire un art qui parle à la seule sensibilité. *Deuxième thèse* : l'art à partir des années 1960 serait un art conceptuel, c'est-à-dire un art qui parle au seul entendement. *Troisième thèse* : parce que

¹¹ *Ibid.*, p. 122.

¹² *Ibid.*, p. 124.

¹³ *Ibid.*, p. 126.

¹⁴ *Ibid.*, p. 127.

¹⁵ *Ibid.*, p. 132.

¹⁶ *Ibid.*, p. 132.

la phénoménologie de l'art serait la philosophie de l'art moderniste et formaliste, son champ d'extension serait *ipso facto* limité à une séquence restreinte de l'histoire de l'art ; pour l'art post-moderniste, comme pour l'art pré-moderniste, elle serait inopérante. Plus abruptement formulé, l'esthétique phénoménologique serait une philosophie du passé, une philosophie dépassée.

Mon livre *Inactualité du sensible* s'attaque à cette triple thèse. *Premièrement*, il n'existe pas d'œuvres « formalistes », c'est-à-dire des œuvres dépourvues de signification. *Deuxièmement*, il n'existe pas d'œuvres purement « conceptuelles », c'est-à-dire des œuvres dépourvues de tout support sensible. *Troisièmement*, la phénoménologie de l'art n'est pas une philosophie dépassée.

1. La phénoménologie de l'art, une philosophie du passé

Si je refuse d'admettre que la phénoménologie de l'art soit une philosophie « dépassée » (je vais m'en expliquer par la suite), j'admets néanmoins qu'elle est une philosophie « du passé ». Elle est *une philosophie du passé* en ce sens qu'elle n'a pas pris le tournant contemporain, repérable en particulier dans la philosophie analytique de l'art et chez certains auteurs de l'esthétique environnementale (comme Arnold Berleant), consistant à soutenir qu'il n'existe pas de choses existant en elles-mêmes sur le mode de l'œuvre d'art. Pour formuler cette thèse contemporaine différemment, il s'agit de défendre l'idée selon laquelle il n'existe qu'une infrastructure de choses et d'individues sur laquelle vient se surimposer une superstructure socio-culturelle conférant à ces choses l'éminente dignité d'œuvre d'art et à ces individus le statut prestigieux d'artiste. Thèse que l'on peut résumer sous la désignation « d'institutionnalisme » : l'institution artistique précède les œuvres d'art, les œuvres d'art procèdent de cette institution artistique. Là-contre, pour une ou un phénoménologue, il existe des choses qui existent intrinsèquement sur le mode de l'œuvre d'art, ce qui en fait une philosophie du passé.

Je pense à Nelson Goodman, célèbre pour avoir remplacé la question « qu'est-ce que l'art ? » (*What is Art?*) par la question « quand y a-t-il art ? » (*When is Art?*). La véritable question philosophique serait, non plus celle de savoir ce qui définit une œuvre d'art, elle ne serait plus celle de « l'essence » de l'art, mais elle serait celle de savoir quand une chose « fonctionne » comme une œuvre d'art. La pierre récupérée sur la route et installée dans un musée d'art « fonctionne » comme une œuvre d'art, alors que le tableau de Rembrandt utilisé pour boucher une vitre cassée ne « fonctionne » plus comme une œuvre d'art.

Seulement Nelson Goodman ajoute que « le tableau de Rembrandt demeure une œuvre d'art, comme il demeure un tableau, alors même qu'il fonctionne comme abri ; et la pierre de la route ne peut pas au sens strict devenir de l'art en fonctionnant comme art¹⁷ ». Nelson Goodman n'a pas vraiment dépassé le problème, il l'a seulement *déplacé*. Une fois qu'on a reconnu qu'une chose non artistique peut « fonctionner » comme une œuvre d'art (ainsi de la pierre), il reste à savoir pourquoi une œuvre d'art, qui peut ne pas « fonctionner » comme une œuvre d'art (ainsi du tableau de Rembrandt), *est* une œuvre d'art. Nelson Goodman semble admettre qu'il existe des choses qui existent intrinsèquement comme des œuvres d'art, indépendamment de leur contexte ou de leur « fonctionnement ». Nelson Goodman paraît appeler du pied les phénoménologues, qui n'ont pas renoncé à la question « qu'est-ce que l'art ? » ou à la question : qu'est-ce qui fait qu'une chose est une œuvre d'art (et non pas seulement fonctionne comme une œuvre d'art) ?

Dans *Inactualité du sensible*, j'avance ma propre réponse à cette interrogation.

¹⁷ Nelson GOODMAN, *Manières de faire des mondes* [1978], trad. fr. Marie-Dominique Popelard, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2015, p. 103-104.

[...] une chose est une œuvre d'art, d'une part, lorsqu'elle signifie et atmosphérise (la chose est alors une chose *sensible*) et, d'autre part, lorsqu'elle est créée par [une ou un] artiste (la chose sensible est alors *une œuvre d'art*)¹⁸.

En soutenant qu'une œuvre d'art est une « chose sensible » (qui signifie et atmosphérise), je réponds à la question de savoir s'il peut exister des œuvres d'art « formalistes » et des œuvres d'art « conceptuelles ». Je vais m'en expliquer dans un instant. En ajoutant qu'une œuvre d'art est une chose sensible « créée par [une ou un] artiste », il semble que je déplace à mon tour la difficulté. Car si, *d'une part*, une œuvre d'art n'est pas une œuvre d'art en raison d'un contexte ou d'une institution préalable, et si, *d'autre part*, une œuvre d'art est une chose sensible créée par une ou un artiste, l'artiste n'est-il (n'est-elle) pas à son tour une ou un artiste en raison d'un contexte et d'une institution préalable ?

Dans mon premier livre, *L'Art et le Monde : une esthétique phénoménologique*, j'ai défendu l'idée que l'art n'était ni une simple *profession* (à laquelle des femmes et des hommes se destineraient de façon contingente, en raison des « occurrences de la vie »), ni une *vocation* (à laquelle un Dieu vouerait l'individu·e). Être artiste est un mode d'être. On naît artiste pour des raisons métaphysiques déterminées. Je défends cette thèse en m'appuyant sur la cosmologie philosophique développée par Renaud Barbaras dans son livre de 2013 *Dynamique de la manifestation*. Pour expliciter la chose en quelques mots, je dirais la chose suivante : pour comprendre ce qu'est une œuvre d'art, il faut régresser de l'œuvre d'art à l'être qui lui donne naissance, à savoir l'être humain artiste. À son tour, pour comprendre ce qu'est l'artiste, il faut régresser de l'artiste au monde dont il ou elle procède. Renaud Barbaras ressaisit le surgissement des êtres humains dans le monde comme résultant d'une séparation avec le monde, du monde entendu comme puissance qui produit les étants. Cette séparation est séparation du monde avec lui-même, avec une partie de sa puissance. La perte de puissance a pour envers l'apparition des étants subjectifs, c'est-à-dire des êtres vivants, dont les êtres humains. À partir de là, j'avance que les êtres humains sont plus ou moins séparés du monde. Les artistes sont plus séparés du monde que les non-artistes, ce qui signifie qu'ils sont moins puissants ou, mais c'est la même chose, plus désirants que les autres êtres humains, c'est-à-dire qu'ils aspirent davantage à quelque chose comme une pleine perception du monde, ce qui prend chez les artistes la forme de la création d'œuvres d'art. Créer, c'est chercher à rendre perceptible un imperceptible. Je m'en tiens là pour ces éléments, bien trop rapidement rappelés, et rappelle l'essentiel : une œuvre d'art est intrinsèquement une œuvre d'art parce qu'elle est le fait d'une ou d'un artiste qui existe intrinsèquement sur le mode de l'artiste.

2. Une phénoménologie de l'expérience sensible

1. Position de la thèse

J'en viens maintenant au cœur d'*Inactualité du sensible*, à savoir la contestation du récit selon lequel à un art formaliste, ne parlant qu'à la sensorialité, aurait succédé un art conceptuel, ne parlant qu'à l'entendement. Mon intuition de départ était qu'aucune œuvre ne parle qu'à la sensorialité ou qu'à l'entendement. *Une œuvre d'art sensible mais insignifiante* et *une œuvre signifiante mais non sensible* équivalent à des carrés ronds.

Pour justifier mon intuition, donc la faire passer au statut de thèse, il m'a fallu développer une réflexion autour de l'expérience sensible. C'est parce qu'on méconnaît ce qu'est l'expérience sensible que l'on est conduit au « récit formalisme-conceptualisme ».

Qu'est-ce que l'expérience sensible ? Elle est l'expérience *du sensible* (d'une part) *par la sensibilité* (d'autre part). Qu'est-ce que « le sensible » ? Je me suis aperçu, en rédigeant un

¹⁸ Charles BOBANT, *Inactualité du sensible*, op. cit., p. 45.

article en anglais pour une revue portugaise, que la langue anglaise ne possédait pas l'équivalent français pour le mot « sensible ». L'anglais a *sensitive* : dire d'une personne qu'elle est *sensitive*, c'est affirmer qu'elle est facilement émotionnellement affectable. *To be sensible*, c'est être « raisonnable », « sensé » ; *to be sensible of something*, c'est être « sensible à quelque chose ». On dit d'une chose qu'elle est *sensible* pour dire qu'elle est « notable ».

Je reviens au français. Lorsque je parle « du sensible », je parle des *qualités sensibles* : couleurs, formes, odeurs, sons, saveurs, qualités tactiles. Classiquement, on entend par-là des choses manifestes, des choses présentes thématiquement. Je marche dans la rue, je croise une personne : je vois ses qualités sensibles, sa forme et ses couleurs par exemple. Or, ma thèse est qu'en réalité, les choses ne se passent pas comme ça. À moins d'être dans l'objectification, c'est-à-dire dans la réduction de la personne à son corps, ce que je vois de la personne, c'est autre chose que son corps, sa forme et ses couleurs. Quoi donc ?

Ma thèse est que les sensibles ne sont pas sentis pour eux-mêmes. Ils ne cessent de s'effacer. Ils se donnent en disparaissant. Comme la *phusis* pour Héraclite, le sensible « aime à se cacher ». Les sensibles disparaissent au profit de deux choses distinctes : au profit, *d'une part*, d'un sens perceptif ou d'une signification humaine ; au profit, *d'autre part*, d'une atmosphère.

Notons qu'affirmant cela, je rejoins la cinquième critique de Carole Talon-Hugon. On ne perçoit jamais les sensibles pour eux-mêmes, on perçoit des choses à travers les sensibles.

2. *La puissance plasmique du sensible*

Les sensibles disparaissent *premièrement* au profit d'un sens perceptif ou d'une signification. Donnons quelques exemples. Vous entendez quelqu'un parler votre langue. Vous n'entendez pas vraiment les sons, vous êtes tout de suite transporté·es du côté de leur signification. Comme l'écrit Merleau-Ponty, les mots « glissent » vers leur signification. Cette personne que vous croisez dans la rue, vous ne voyez pas son corps, sa forme et ses couleurs, vous êtes tout de suite transporté·es du côté de son *comportement*, de sa manière propre, singulière, d'habiter le monde, de se rapporter aux choses et aux autres individu·es. Pour reprendre un exemple de Sartre au début de *Qu'est-ce que la littérature ?*, quand vous regardez la *Crucifixion* du Tintoret, vous ne voyez pas « la déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha », vous êtes tout de suite transporté·es du côté de sa signification, à savoir l'expression de l'angoisse. Quand vous regardez *La Vocation de Saint Matthieu* du Caravage, vous ne voyez pas des formes et des couleurs, mais un épisode de la Bible ou, si vous ignorez l'épisode, vous voyez des hommes dans une rue mal éclairée. Nous percevons toujours davantage que des formes et des couleurs, ou encore des sons, des saveurs, des odeurs ou des qualités tactiles. Nous percevons, par leur entremise, des « sens perceptifs » ou des significations humaines.

Une chose sensible, qu'il s'agisse d'un objet matériel ou d'un spectacle, d'une performance, est toujours une chose flanquée de qualités sensibles qui se dépassent au profit d'un sens perceptif ou d'une signification humaine. Ce dépassement admet des degrés : alors que dans la communication langagière, le mot s'efface *complètement* au profit de sa signification, dans le spectacle d'un tableau, les couleurs et les formes ne s'effacent pas complètement au profit de leur sens. On pourrait dire qu'alors que le mouvement du mot vers sa signification langagière est *un mouvement accompli*, qui a atteint son but, le mouvement des couleurs et des formes d'un tableau vers leur signification est *un mouvement immobilisé*, un « tendre vers » qui n'a jamais fini de tendre vers, et c'est ce qui fait qu'alors que la communication langagière normale est univoque, la signification d'une œuvre d'art est plurivoque, ouverte à une pluralité d'interprétations.

Il me semble qu'à partir de là, nous pouvons comprendre les œuvres de l'art conceptuel. J'appelle « puissance plasmique » la capacité des sensibles à se dépasser au profit d'un sens perceptif ou d'une signification humaine. Je reprends le terme « plasmique » à l'artiste étasunien, représentant de l'expressionnisme abstrait, Barnett Newman. Dans des textes de l'année 1945 sur « l'image plastique », Newman distingue deux types d'images, l'image plastique et l'image plasmique. L'image *plastique* renvoie aux œuvres impressionnistes, postimpressionnistes, cubistes, abstraites et surréalistes. Il s'agit « de créer des formes puissantes, une couleur riche, une atmosphère prenante¹⁹ ». En d'autres termes, l'art « plastique » serait un art formaliste, un art qui fait exister le médium pour lui seul (par exemple pour la peinture, les couleurs, les formes, les lignes, etc.), sans intention d'exprimer une signification. Là-contre, l'image *plasmique* emploie ce médium et le transforme [je cite Newman] « en outil exprimant subtilement des concepts qui ne peuvent être traités par des méthodes de moindre puissance, au point qu'il est, cet outil, paradoxalement propre à exprimer la pensée la plus abstraite²⁰ ». En d'autres termes, l'art « plasmique » serait un art signifiant, un art qui use du sensible pour « exprimer la pensée la plus abstraite ».

Je pense que Barnett Newman a tort d'opposer le plastique et le plasmique. Plus exactement, je pense qu'aucune œuvre n'est véritablement « plastique » (sensible mais non signifiante), je pense que toute œuvre est plasmique, c'est-à-dire à la fois sensible et signifiante. Seulement, il peut y avoir des différences de degré. Des œuvres peuvent mettre au premier plan le sensible, d'autres la signification. Pour parler comme Merleau-Ponty, on pourrait dire que la « chair » sensible est plus ou moins transparente ou « glorieuse », ou plus ou moins opaque.

Il me semble que les œuvres de l'art conceptuel accentuent la puissance plasmique du sensible. On se souvient de mes exemples : un mot s'efface complètement au profit de sa signification, alors que les formes et les couleurs de *La Vocation de Saint Matthieu* du Caravage se dépassent sans s'effacer complètement. Je pense que le geste des artistes de l'art conceptuel consiste à traiter le sensible comme des mots. Il s'agit de faire en sorte que l'objet sensible (p. ex., le *Porte-bouteille* de Marcel Duchamp) s'efface complètement au profit de sa signification (ici, une réflexion autour de ce qu'est et ce que n'est pas l'art). Je parle d'*exacerbation* conceptuelle de la puissance plasmique. En affirmant cela, j'entends dire que le conceptualisme ne consiste pas à *nier* le sensible, mais, selon le mot de Robert Rauschenberg, à le « célébrer », à exhausser sa puissance plasmique. Je refuse par exemple ce que soutient Aude de Kerros quand elle voit dans l'art contemporain, c'est-à-dire dans l'art conceptuel, une survivance « gnostique ». Dans *L'Art caché. Les Dissidents de l'Art contemporain* (2007), elle écrit :

La gnose a de multiples sectes, elles ont en commun *le rejet de la matière* comme impure. L'AC [*scil.* l'art contemporain] est très divers lui aussi, mais ce même credo le fonde : le mépris de la part d'artisanat et de savoir-faire de l'art, de la métamorphose positive de la matière, le refus de l'harmonie, le rejet de la célébration de la beauté du monde²¹.

Pour Aude de Kerros, l'art contemporain-conceptuel est gnostique, c'est-à-dire anti-matérialiste. Je pense que c'est tout le contraire.

On le voit, je m'oppose à la séparation entre le *sens* et le *sensible*. Cela signifie que je m'oppose également à la partition classique entre *entendement* et *sensibilité*. Être sensible, c'est être sensible à un *sens* perceptif ou à une *signification* humaine. Entendre, intelliger, c'est

¹⁹ Barnett NEWMAN, « L'image plasmique » [1945], *Écrits*, Paris, Macula, 2011, p. 216.

²⁰ *Ibid.*, p. 213.

²¹ Aude DE KERROS, *L'Art caché. Les Dissidents de l'Art contemporain* [2007], Paris, Eyrolles, coll. « Poche », 2022, p. 126.

toujours entendre ou comprendre à partir du sensible, par exemple à partir des mots, depuis la « chair » verbale.

3. *La puissance atmosphérique du sensible*

Mais supposons un instant qu'un artiste cherche à forclure la signification, à produire par exemple un tableau qui ne soit, selon la célèbre formule du peintre Maurice Denis, « qu'une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Admettons l'existence d'un degré zéro du plasmique, admettons l'existence d'œuvres « plastiques », selon le mot de Newman. C'est selon Georges Bataille le geste de Manet : le texte du tableau (c'est-à-dire sa signification) se voit relégué au rang de « prétexte » pour peindre des formes dépourvues de signification mais agréables à voir. On peut douter qu'un tableau, y compris un tableau de Manet, soit jamais « prétextuel » ou dépourvu de signification. Mais, même en l'admettant, le public n'a jamais affaire à une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. Les formes et les couleurs continuent de se dépasser, de s'effacer, au profit de ce que j'appelle une « atmosphère ».

J'entends par « atmosphère » quelque chose qui se dégage d'une chose sensible, qui émane d'elle comme un nimbe ou une aura. Je me sépare sur ce point de l'emploi de ce terme que font par exemple le philosophe allemand récemment décédé Gernot Böhme ou le phénoménologue français Bruce Bégout. Je distingue pour ma part *atmosphère* et *ambiance*. Si une *atmosphère* est quelque chose qui se dégage d'une chose sensible, une *ambiance* n'est rien d'autre que cette atmosphère, à cette différence près qu'elle s'est tellement déployée qu'elle en vient à caractériser l'aura particulière d'un lieu. L'ambiance de la ville de Paris, qui est donc bien *ambiance d'un lieu*, procède de l'atmosphère qui émane des parisiennes et des parisiens, qui se dégage des bâtiments haussmanniens, etc. Si l'on s'est tant ému·es de l'incendie de la Cathédrale Notre-Dame en avril 2019, c'est, entre autres raisons, parce que la cathédrale est comme une « cariatide » qui supporte à elle seule l'ambiance parisienne. On craignait que, la cathédrale disparaissant, ce ne soit l'ambiance de Paris qui s'éteigne.

Je donnerai un exemple d'atmosphère artistique pour que l'on comprenne bien ce que je veux dire. Je pense à une œuvre de l'artiste française Sophie Calle, qui a été présentée fin 2018 à la galerie Perrotin à Paris, et qui est actuellement visible à l'exposition « À toi de faire, ma mignonne » au Musée Picasso à Paris. Il s'agit d'une œuvre qui appartient à la série intitulée « Parce que ». Sophie Calle présente des photographies encadrées recouvertes chacune d'un rideau sur lequel sont brodées les raisons d'être (les « parce que ») du cliché. La visiteuse ou le visiteur devait d'abord lire ce qui était inscrit sur le rideau avant de le soulever pour prendre connaissance de la photographie. L'une des œuvres s'intitule *Salle des fêtes*. Le rideau qui recouvre le cliché explique : « Parce que sa simplicité / Parce que sa solitude / Parce que son dénuement / Parce que sa rudesse / Parce que ce hiatus entre ce que ça annonce et ce que ça raconte / Parce que sa dignité / Parce que son infinie tristesse au premier regard ». Difficile de ne pas rire lorsqu'on soulève le rideau et découvre une salle des fêtes rien moins que festive. Il s'agit d'une photographie qui montre, se dégageant d'une brume maussade, une façade de salle des fêtes, vraisemblablement la salle des fêtes d'un petit village de province. Ainsi, par le moyen de cette installation, à la faveur de ce dispositif de couvert-découvert, l'œuvre parvient-elle à susciter, par-delà la chose photographiée, une atmosphère, qu'il ne serait pas inopportun de qualifier de « facétieuse ». Le cliché que l'on perçoit, qui pourrait relever d'une froide ethnographie rurale, devient le support de quelque chose qui le dépasse et que l'on pressent : une certaine atmosphère, une atmosphère de facétie.

Je ne m'étendrai pas sur les autres thèses de l'ouvrage, mais je les signale au passage : *premièrement*, à mesure que la puissance plasmique s'exacerbe, la puissance atmosphérique s'émousse (les œuvres de l'art conceptuel tendent à confiner aux mêmes atmosphères, une

atmosphère intellectualiste ou ironique) ; *deuxièmement*, et solidairement, plus la puissance atmosphérique s'intensifie, plus la puissance plasmique s'étiolle (certaines œuvres tendent à déstabiliser le sens : p. ex., la poésie, dans sa distinction avec la prose (la poésie retrouve la puissance atmosphérique des mots, elle cesse de les réduire à leur puissance plasmique)) ; *troisièmement*, il est possible de faire droit à une pensée renouvelée de la synesthésie et de la métaphore. Ce qui fait l'unité d'une chose sensible, c'est ce que Merleau-Ponty appelle son « sens perceptif ». Par exemple, la chose sensible citron ou le sens perceptif citron unifie les différentes qualités sensibles que sont la forme ovoïde, la couleur jaune, le goût acide. L'acidité n'est rien d'autre que la couleur jaune dans le registre gustatif, la couleur jaune rien d'autre que l'acidité dans le registre visuel. Toutes les qualités sensibles expriment à leur façon un même mode d'être, le mode d'être citron. C'est pourquoi sentir une qualité sensible, par exemple le goût acide, c'est en même temps pouvoir *imaginer* la couleur jaune du citron, donc verser dans la synesthésie. L'acidité appelle le jaune. Il ressort que la synesthésie est un fait normal, et non un fait pathologique ou réservé à quelques *happy few*. Par ailleurs, si nous sommes capables de faire des métaphores, par exemple de qualifier une personne de « mielleuse », c'est parce que le miel et cette personne mielleuse dégagent une même atmosphère. Alors qu'un sens perceptif unifie des qualités sensibles, une atmosphère unifie des choses sensibles. Or, le sens perceptif et l'atmosphère sont en fait la même chose, mais la même chose ressaisie à deux niveaux d'individuation distincts : le sens perceptif, c'est l'atmosphère individualisée (le citron, c'est l'atmosphère acidulée faite chose sensible) ; l'atmosphère, c'est le sens perceptif désindividualisé (le mielleux, c'est le miel ou l'individu mielleux fait atmosphère).

4. *L'expérience sensible : distinctions conceptuelles*

Pour terminer, je reviendrai sur l'expérience sensible pour opérer un certain nombre de distinctions conceptuelles. Je l'ai dit, l'expérience sensible est l'expérience du sensible par la sensibilité. Puisque le sensible se dépasse doublement, au profit d'un sens perceptif ou d'une signification humaine et au profit d'une atmosphère, la sensibilité elle-même se dédouble. Je distingue la sensibilité-*sensorialité* et la sensibilité-*affectivité* ou, en d'autres termes, la « perception » et le « pressentiment ».

Comme on l'a vu, la sensorialité ou la perception n'est pas séparable de l'entendement. Il ne s'agit pas seulement de recevoir passivement des sensations, qui seront ensuite mises en forme par une activité de l'entendement. Je refuse le cadre théorique (empiriste et intellectualiste) de la sensation, qui en fait un contenu de conscience. Il y a des « sensibles » et non pas des « sensations ». Les sensibles sont dans le monde, et non pas dans la conscience. Il n'y a plus besoin de l'activité « démiurgique » de la conscience pour opérer des noèses et constituer des noèmes. Les sensibles se dépassent d'eux-mêmes au profit d'un sens perceptif.

Le pressentiment nomme la relation aux atmosphères et aux ambiances. Je pressens l'atmosphère facétieuse de l'œuvre *Salle des fêtes* de Sophie Calle. Elle me procure du plaisir. Pressentir, c'est donc deux choses. *Premièrement*, c'est sentir allusivement : l'atmosphère se donne de façon, par définition, imperceptible. Et c'est pourquoi peu de philosophes en ont parlé, embrigadé·es qu'ielles sont dans l'ontologie de l'objet perçu. *Secondement*, pressentir, c'est pré-sentir au sens de *sentir avant de ressentir*, sentir avant d'éprouver un *sentiment*. Je sens *d'abord* une atmosphère, *puis* j'éprouve à son contact un sentiment de plaisir ou de déplaisir.

Par ailleurs, je m'oppose à l'idée selon laquelle une atmosphère ou une ambiance serait une projection de notre humeur sur le monde. Le monde est triste parce que je suis triste. Au contraire, je pense qu'il n'y a pas projection, mais introjection. Je suis triste parce que le monde est triste. C'est l'ambiance du monde qui affecte mon humeur, et non mon humeur qui se projette dans le monde sous la forme d'une ambiance. Ce qui prouve qu'il y a introjection, c'est ce que Gernot Böhme appelle « le phénomène de discrédance » : bien que le temps soit

maussade, je suis joyeux. Il arrive en effet que nous éprouvions un sentiment de hiatus entre l'ambiance et notre humeur. Ce qui signifie, *d'une part*, que l'ambiance n'est pas la projection de mon humeur et, *d'autre part*, que mon humeur peut être indépendante de, voire opposée à, l'ambiance.

Conclusion

J'aimerais pour conclure ma présentation dire un mot sur mes recherches actuelles. Ma thèse, vous l'aurez compris, est que le sensible se caractérise par son auto-occultation, par son dépassement, par son effacement. Or, il me semble qu'il arrive, parfois, que le sensible cesse de s'auto-occulter. Il arrive que l'effacement du sensible s'efface. C'est ce qu'il se passe dans l'objectification, c'est-à-dire lorsqu'un être humain traite un autre être humain, en particulier une femme, comme un corps ou comme un objet sexuel. Objectifier, c'est neutraliser le comportement d'autrui, le mettre entre parenthèses, ce qui a pour effet de neutraliser le mouvement de dépassement des sensibles vers ce comportement, donc de faire apparaître ces qualités sensibles. Les sensibles passent alors du statut de *qualités sensibles* à celui de *qualités sensuelles*. Ils ne sont plus ce qui esquisse un comportement et qui, esquissant ce comportement, s'esquive. Le sensuel, c'est le sensible qui ne s'esquive plus parce qu'il n'esquise plus, c'est le sensible devenu visible, tangible, audible, etc., pour lui-même. Ce vers quoi je m'oriente donc, c'est vers une phénoménologie de l'objectification, réflexion qui concilie à la fois une réflexion sur l'expérience sensible et des préoccupations féministes contemporaines.

Je vous remercie pour votre écoute.