

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

L'amateur d'art peut être dérouté par les réalisations, performances ou installations contemporaines qui dissolvent les contours des œuvres et hybrident les pratiques, par des gestes et des actes qui s'affranchissent du rapport à l'objet dans des attitudes qui « deviennent forme¹ ». Ce qui est alors proposé ne relève plus du bel art, ni même peut-être de l'art défini et honoré par les pratiques et théories des siècles passés. Il s'appréhende par des négations cumulées. Il ne se laisse plus identifier par les genres et métiers traditionnels qui le spécifiaient en arts pluriels, repoussant les limites de sa définition en d'incessantes transgressions, il apparaît despécifié et dédéfini. Dès 1964, Harold Rosenberg soulignait que « la peinture, la sculpture, le théâtre et la musique ont subi un processus de dé-définition », il ajoutait « nul ne peut dire avec certitude ce qu'est une œuvre d'art — ou plus important, ce que n'est pas une œuvre d'art² ». Devant cette incertitude redoublée, l'attitude de contemplation et d'appréciation esthétique peut être mise en échec ; elle était corrélée à un art reconnu et défini dans son essence et sa finalité, apprécié et goûté dans ses modalités techniques et artistiques propres, elle cède devant l'incompréhension désolée, ou l'incapacité à cerner ce qu'il y aurait à évaluer comme « art » ou même objet sensible. De fait, cette « despécification » et cette « dédéfinition » peuvent se renforcer dans une « dématérialisation » de l'art qui s'effectuerait, selon l'analyse proposée par Lucy Lippard et John Chandler³, au profit d'un art

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

Parallèlement au possible désarroi du public, une grande part de la philosophie de l'art, notamment analytique, a dénoncé « le mythe de l'attitude esthétique⁴ », choisissant de faire porter l'analyse de l'art sur ses modalités de fonctionnement, ses symptômes, les cadres de son interprétation ou ceux dans lesquels peut s'effectuer une candidature à l'appréciation artistique. Plus largement, de nombreux travaux ont questionné la légitimité ou la pertinence de l'esthétique à la fois comme discipline et comme expérience, et ce dans des perspectives diverses⁵.

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

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

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

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

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

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

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

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

au milieu du XVIII^e siècle par cette neuve appellation sous la plume de Baumgarten, « l'esthétique » impliquait une mutation profonde de conception. À la considération des normes objectives du Beau se substituait une réflexion sur les *aisthêta* (les données sensibles par opposition aux *noêta* données intelligibles), sur nos capacités à les discriminer et à les apprécier (le verbe grec *aisthanomai* signifie à la fois « percevoir par les sens » et « s'apercevoir, comprendre »), sur le jugement qui évalue et le plaisir qui l'accompagne (expérience esthétique au sens plus courant du terme). Cette conception semble aujourd'hui mise à mal pour les raisons déjà évoquées qui engagent aussi un processus négatif de « désesthétisation ». Un urinoir, fût-il renversé, déplacé, renommé *Fountain*, ostensiblement daté de 1917 et signé R. Mutt, ne demande pas qu'on le contemple « esthétiquement » ; Duchamp avait d'ailleurs choisi intentionnellement des objets sans charme pour les *ready-mades* afin d'interdire cette attitude : « Je pensais décourager l'esthétique (...), je leur jetais le porte bouteilles et l'urinoir à la tête comme un défi, et maintenant ils les admirent tous pour leur beauté esthétique¹ ». Ce propos témoigne d'un déplacement radical et d'une volonté manifeste, souvent partagée, de se défaire de l'intérêt porté aux *aisthêta* et aux *qualia* sensibles. Même s'il n'est pas toujours dématérialisé, l'art déspecifié et dédéfini ne serait donc plus qualifié par sa présentation sensible et esthétique. Ultérieurement, Robert Morris signe devant notaire une « Déclaration de Retrait esthétique² » et, dans un autre registre, le pop art mobilise des objets qu'on ne peut distinguer perceptuellement de ceux du supermarché.

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

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

Arthur Danto conclut en conséquence que « du point de vue des apparences extérieures tout pouvait être une œuvre d'art. Donc, si on voulait mettre au jour l'essence de l'art, il fallait abandonner le champ de l'expérience sensible pour celui de la pensée³ ».

Pour autant et contre lui, on défendra une quadruple option. Premièrement il y a une résistance de l'esthétique dont témoigne d'ailleurs négativement le constat de Duchamp ; deuxièmement, la dissolution apparente de l'objet « esthétique », la déspecification de l'art et même sa dématérialisation n'obligent pas à abandonner le champ de l'expérience sensible pour celui de la pensée ; troisièmement, on ne veut pas réduire ces deux dimensions à deux champs antagonistes et incompatibles et on souhaite au contraire réveiller l'amphibologie grecque du mot *aisthesis* (faculté de percevoir par les sens ou par l'intelligence); quatrièmement enfin et en conséquence, on fera l'hypothèse d'un exercice de pensée qui s'exerce dans la relation esthétique et dans l'épreuve du sensible, dans et par une *aisthesis* réfléchie voire réfléchissante, en quoi l'on pourrait bien retrouver des prolongements du double usage fait par Kant du terme « esthétique » : un usage substantivé, non pour dénommer une critique du goût, mais pour appeler « *Esthétique transcendantale* la science de tous les principes de la sensibilité *a priori* »⁴, et un usage adjectivé pour qualifier un type de jugement réfléchissant qui n'apporte aucune connaissance et porte sur le sentiment intérieurement éprouvé par le sujet à l'occasion de la rencontre d'un objet sensible, sentiment (*Gefühl*) qui « doit toujours nécessairement rester simplement subjectif et ne peut en aucune façon constituer la représentation d'un objet⁵ ».

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

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

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

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

ment parce qu'il se centre sur l'expérimentation de nos perceptions, mais parce qu'il ne propose pas de « représentation d'un objet » mais des expériences, sans commune mesure avec celle de la contemplation esthétique que l'on peut avoir devant un tableau. Elles se constituent dans l'immersion dans des espaces souvent déconcertants et, parfois, dans la dissolution des contours et des limites. L'exposition conçue en 2009 pour le Musée d'art contemporain de Bruxelles est à cet égard paradigmatique. Intitulée *Serendipity*¹ — le terme désigne une alliance d'heureux hasard et de trouvaille, un changement de perception qui peut conduire à de nouvelles découvertes—, elle offre au visiteur une riche palette sensorielle. Des dispositifs sonores, visuels, chromatiques déstabilisent la perception de manière parfois violente. On y est confronté à une projection de clignotements, flashes, ou lents fondus de lumière sur écran (*Untitled, Martin MAC 2000 Performance*, 2009), ou à une succession très rapide de rectangles aux couleurs intenses et variées, créant une succession hypnotique d'images rémanentes (*Scrub Color*, 2002²). Par contraste avec ces vidéos rythmées par la lumière et la couleur qui plongent le spectateur dans une hyperesthésie d'éblouissements, deux dispositifs retiennent l'attention de celui qui ne peut rester un « spectateur immobile » mais devient sujet d'une expérience qui le mobilise. *Rouge 106, Bleu 132*³ découpe un espace de couleur vibrante, successivement rouge et bleu, et doté de profondeur ; en y pénétrant, on réalise que c'est une salle tapissée d'une toile translucide, la couleur étant produite par 80 spots halogènes munis de filtres (rouges n° 106 et bleus n° 132, d'où le titre) clignotant en alternance ; cette alternance rapide, sans focale

fixe, crée un effet de neige visuelle qui estompe les contours ; la représentation de l'espace s'y défait peu à peu, les murs se dématérialisent. On fait donc l'expérience sensorielle du vacillement de notre capacité de juger des volumes ; l'expérience esthétique stimule l'attention aux *aisthêta* dans une *aisthesis* déroutée et fait ainsi prendre conscience de notre exigence esthétique (au sens propre du terme *aisthetikos*, « qui a le pouvoir de juger de comprendre »). Dans la même perspective mais de manière plus radicale sans doute, un autre dispositif explore la sensation d'un espace anomique⁴. Ouvrant la porte d'une structure installée sur le toit terrasse du bâtiment, on entre dans un épais brouillard artificiel maintenu en suspension ; il est éclairé par la lumière naturelle, filtrée par les parois translucides et colorée par les films transparents bleu, rouge et jaune qui les recouvrent (*Blue, Red and Yellow*, 2001/ 2009)⁵. On reste d'abord aux aguets, immobile et désarçonné, puis on se risque à bouger. Les sons prennent une autre importance, les formes se dissolvent, la perception de la hauteur, de la profondeur et des distances se perd avec la visibilité. On se déplace au ralenti, dans une suspension étrange, à tâtons, mains en avant, sans rien toucher pour autant. Nos sens à l'affût sont curieusement impuissants. On est enveloppé dans ce qui n'a pas de contour, enfoui dans ce qui n'est pas un corps, dans ce brouillard coloré qui est à la fois tactile et visuel, matière et lumière, lumière et couleur, monochrome qui se diffracte en un curieux arc-en-ciel variant selon nos déplacements et l'intensité de la lumière naturelle passant par les parois translucides. L'espace se dilate, le temps se ralentit. La description rend imparfaitement compte de cette immersion ; elle retrace mal ce qu'on vit ici dans cette absence de repères et de limites perceptibles.

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

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

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

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

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

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

Il ne s'agit donc plus ici de l'expérience traditionnelle de calme contemplation et d'appréciation d'une œuvre, mais d'explorer le sens de sa propre expérience — « mon intervention, dit l'artiste, [se réduit à] créer des conditions minimum, presque rien, à leur expérimentation, chacun reste libre alors d'agir de lui-même pour explorer et interpréter le sens de son expérience personnelle¹ ». Le dispositif ne vise donc plus à focaliser l'attention sur quelque chose, mais à créer les conditions d'une *aisthesis* réfléchie. De fait, une telle expérience se réfléchit elle-même et, pour ainsi dire, s'élève au carré en se prenant pour objet. Ce rapport renouvelé à l'expérience paraît emblématique d'une voie actuelle. On peut songer à James Turrell parce qu'il utilise et manipule la lumière « pour travailler sur le médium de la perception² », parce qu'il matérialise l'intangible, suspend les évidences et les repères spatiaux, les oppositions du bidimensionnel et du tridimensionnel, du dedans et du dehors, du visuel et de l'haptique ; on peut songer aussi à Olafur Eliasson, par la relation qu'il instaure entre le naturel et l'artificiel, et par l'utilisation de la lumière, la brume et même plus récemment du brouillard³. Par-delà des différences certaines, on les rassemble ici parce que tous trois s'appuient sur des éléments scientifiques pour construire des dispositifs et des installations qui ne se réduisent jamais à la seule exposition d'un résultat ou d'une performance spectaculaire. Tous trois ont aussi pour ambition l'approfondissement de l'expérience perceptive dans ce dédoublement réflexif ; Turrell

propose de « sentir ce que nous sentons, de voir comment on voit⁴ », il invente des *Perceptuals Cells*, cellules de perception ; Eliasson nomme une de ses œuvres *seeing yourself sensing* (2001)⁵.

On accède ainsi de manière sensible à une conscience réflexive du corps, au double sens subjectif et objectif du génitif : la réflexion est provoquée par les déplacements du corps et ses perceptions, mais on y prend aussi conscience de ce corps selon un mode non discursif d'attention et de compréhension. Attentif à cette « réflexivité du sensible », Merleau-Ponty soulignait que le corps « se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même », il « rayonne d'un soi... ». Il réduisait ce « soi » sensible à « un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti⁶ ». Outre l'assimilation ici induite du narcissisme et de l'inhérence, cette réduction ne rend pas compte de ces expériences faites dans les décalages de la perception. Dans ces distorsions, il n'y a plus ni inhérence ni narcissisme, mais l'espace fructueux d'une interrogation sur les conditions de possibilité de notre être corporel et de l'expérience même. À cet égard, aussi remarquable (voire « spectaculaire », au sens d'un dispositif extraordinaire) que soit l'usage du brouillard artificiel dans les installations de Janssens⁷, on notera aussi que la désorientation procu-

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

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

3. On peut penser à *The Weather Project*, Turbine Hall, à la Tate Modern, Londres (2003-2004) ; et plus encore à *Feelings Are Facts* (« les sensations sont des réalités ») en collaboration avec Ma Yansong : l'espace vide, immense (1600 m²), est saturé de brouillard et de couleurs, 2010, Ullens Center for Contemporary Art (UCCA), Pékin.

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

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

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

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

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

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

relève plus de la seule sensorialité mais d'une réflexion sur elle. Est ainsi sollicité un effort pour comprendre ce qui se joue dans cette attention à un sensible qui, pour paraphraser Kant, donne beaucoup à penser sans se laisser réduire à un objet ou à un concept². Si l'esthétique ici ne délivre en effet aucun concept, elle ne se réduit pas non plus au sensoriel, ajoutons qu'elle est à la fois esthétique et artistique. Le jeu sur les perturbations perceptives ne s'oppose pas au fait que *Scrub Color* joue des théories de la couleur et des essais sur les formes du Bauhaus. Et *Blue, Red and Yellow* ou *Rouge 106, Bleu 132* immergent le visiteur dans des monochromes dématérialisés et mouvants. Scrutant ces *aisthêta*, on tisse des liens dans le champ artistique. Dans ce même élargissement de la perception, il est loisible de penser que ce travail sur la réduction des formes et leur dissolution prolonge les propositions du minimalisme et de l'optical art et que les résistances explicites de Janssens à l'inscription de son œuvre dans un cadre trop précis de références, témoignent pour une part de son ambition de donner surtout à percevoir et à penser dans ces distorsions de perception, sans réduire ce jeu sensible à un jeu savant de reconnaissances³.

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

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

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

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

la main pour saisir une cause objectale et que le corps s'avance dans l'immatérielle lumière — il y a là « une pensée sans mots, une pensée différente de nos modes de pensée habituels » dit Turrell¹. Cette pensée dans le sensible est aussi celle dont on fait l'épreuve dans le travail d'Ann Veronica Janssens. Dans un autre registre, son travail paraît prolonger celui d'artistes vidéastes qui, dans les années 70-80 ont mis à l'épreuve les conditions mêmes de l'*aisthesis*. Pour ne donner que deux exemples fameux, mentionnons le dispositif de Bruce Nauman, *Lived Taped Video Corridor* (1969-1970), ou l'installation de Dan Graham, *Present continuous pasts* (1974). Dans ces deux cas, s'éprouve un éclat de l'espace et du temps réglé², qu'il soit entre présent et passé, entre l'espace kinesthésique de la marche et celui qu'on appréhende par la vue, entre l'avant et l'arrière, entre l'image de soi, et sa représentation. Ils mobilisent ainsi une distension de la perception³ et encore une réflexion sur les conditions de possibilité de la saisie de toute expérience dans l'espace et le temps, réflexion dans les deux sens du terme (spéculatif et spéculaire) puisqu'elle opère aussi dans un jeu d'images décalées et réfléchies (renvoyées par des miroirs dans le second cas), niant la place immobile d'un œil spectateur placé devant un tableau qui serait « une fenêtre ouverte », selon la définition d'Alberti⁴.

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

se livrant à cette déroute des repères). Dans cet art dé-défini, on juge moins une œuvre unifiée et délimitée qu'on n'aiguise « la qualité de l'attention [qui] est presque le prix de l'admission » comme le dit J. Turrell⁵. Cette acuité aux *aisthêta*, aux sensations ou à leur défection, cette manière intense d'y être requis, est ainsi triplement productive. L'attention à l'esthésique s'y prolonge par la prise de conscience des dimensions intra-artistiques qui s'y rejouent ; elle opère dans une élévation au carré, on s'y éprouve éprouvant et l'on s'y voit voyant, ce qui permet ainsi de questionner les formes spatio-temporelles de notre identité. Enfin dans ce trouble qui donne à penser, l'expérience n'est pas seulement réfléchie, mais jugement réfléchissant qui ne délivre pas de connaissances, mais les mobilise dans une quête heuristique, dans la rencontre de la singularité de dispositifs sensibles. Ainsi les propositions actuelles renouent-elles paradoxalement avec des perspectives plus kantienne qu'on ne l'aurait cru, tout en remaniant profondément la conception traditionnelle de l'esthétique.

Marianne MASSIN

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

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

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

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

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