Baptiste Morizot
Estelle Zhong Mengual

ESTHÉTIQUE DE LA RENCONTRE

L'énigme de l'art contemporain



L'ORDRE PHILOSOPHIQUE

SEUIL

ESTHÉTIQUE DE LA RENCONTRE

Des mêmes auteurs

Ouvrages de Baptiste Morizot

Pour une théorie de la rencontre
Hasard et individuation chez Gilbert Simondon
Vrin, 2016

Les Diplomates
Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant
Wildproject, 2016

Sur la piste animale
Actes Sud, 2018

Ouvrages d'Estelle Zhong Mengual

Reclaiming Art/Reshaping Democracy (dir.)
Les Presses du Réel, 2017

L'Art en commun
Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique
Les Presses du Réel, 2018

BAPTISTE MORIZOT
ESTELLE ZHONG MENGUAL

ESTHÉTIQUE DE LA RENCONTRE

L'énigme de l'art contemporain

ÉDITIONS DU SEUIL
*25, bd Romain-Rolland, Paris XIVe*

L'ORDRE PHILOSOPHIQUE

COLLECTION DIRIGÉE PAR MICHAËL FŒSSEL

ET JEAN-CLAUDE MONOD

ISBN 978-2-02-140426-5

© Éditions du Seuil, octobre 2018

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

À la mémoire de Xavier Douroux

D'un échec de communication répété avec les œuvres

Soit une exposition d'art contemporain. Nous avons passé les portes. Nous avons arpenté chaque salle, observé chaque œuvre, lu chaque cartel. Nous avons passé du temps entre ces murs. Pourtant, il ne s'est rien passé. Nous avons le sentiment d'avoir été laissés dehors. Les objets, les dispositifs, étaient des étrangers – des étrangers indisponibles. Nous ne savions pas comment nous y rapporter, et eux ne semblaient pas particulièrement bien disposés à notre égard. Il y a eu échange d'hostilités avec cet amoncellement de gravats littéral ; avec cette vidéo floue, hachée, conçue comme pour ne pas être vue ; avec cette installation géométrique de fils électriques. Nous avons pensé quelque chose comme « On se fout vraiment de nous » ; et ils ont murmuré quelque chose comme « On n'est pas là pour être aimés ».

Nous avons dit, une fois : « Ah, l'*idée* est intéressante », mais la réalisation matérielle est inaboutie. Devant une œuvre, il s'est passé quelque chose. Nous avons souri deux fois. Mais, dans l'immense majorité des salles, l'électro-affectogramme est resté plat, troublé parfois par des pics d'incompréhension ou d'impatience. De dépit, nous avons ébauché cette acide hypothèse : parfois, on dirait que la forme de réussite la plus haute à laquelle puisse atteindre une œuvre

d'art contemporain est une *bonne blague*. On s'est demandé si une étude quantitative n'isolerait pas le fait étrange que la salle la plus intéressante, la plus longuement fréquentée d'un musée d'art contemporain, est invariablement la boutique.

On y a acheté un Malevitch miniature aimanté. Sur le chemin du retour, on a ironisé, enfin, sur l'arc-en-ciel parabolique de l'Histoire de l'Art, s'élevant du fond des cavernes du pléistocène, atteignant son acmé au plafond de la Sixtine, pour retomber en *magnets* sur nos frigos.

Nous avons hurlé avec les loups[1].

L'expérience que nous décrivons plus haut n'est bien sûr pas le fait de l'art contemporain dans sa totalité : il y a tant d'œuvres, tant d'artistes, qui opèrent encore leur magie. Elle ne révèle en aucun cas ce qui serait une essence générique de cette pratique : d'une part, car il n'existe pas d'essence de l'art ; d'autre part, car l'on aurait bien du mal à déterminer ce qu'est l'art contemporain. Le terme désigne, en effet, à la fois un découpage historique aux limites fluctuantes (l'art depuis 1945 ? depuis 1980 ?) ; l'ensemble de la création actuelle ; l'ensemble des formes artistiques actuelles déconcertantes ne correspondant pas à nos canons implicites (il est probable qu'une nature morte traditionnelle datant de 2017 ne soit pas spontanément appelée art contemporain)[2]. Les aficionados

1. L'attitude critique, déçue, dépréciative, concernant « la prétendue déliquescence d'un art » contemporain est en effet un *topos* très répandu depuis les années 1990 : cf. Marc Jimenez, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 278.

2. Certains auteurs ont tenté de fournir une définition précise de l'art contemporain comme le philosophe Peter Osborne : selon lui, la spécificité de l'art contemporain serait de « se rapporter directement à l'ontologie socio-spatiale de ses propres sites et relations internationales et transnationales ». Le gain d'intelligibilité d'une telle définition reste

diraient d'ailleurs qu'*il n'y a pas d'art contemporain*, au sens où la production actuelle est si diverse dans ses pratiques, formes et problèmes qu'il n'y a plus aucun sens aujourd'hui à employer une expression aussi vaste et sous-déterminée. On ne parlerait d'art contemporain en général que si l'on ne connaît pas l'art contemporain : ce serait une catégorie pour les profanes, en quelque sorte. Ils auraient en partie raison et en partie tort. C'est pourquoi cet ouvrage ne se propose pas d'enquêter ici sur l'art contemporain en général, mais sur une *forme de relation* bien particulière qui se met en place *régulièrement* entre œuvre et visiteur.

Car, par-delà cette irréductible pluralité des pratiques, on ne peut s'empêcher de remarquer une extraordinaire *similarité d'expérience par les spectateurs*, de la Biennale de Venise, en passant par celle d'Istanbul, jusqu'à la galerie new-yorkaise et le MACBA barcelonais : celle décrite plus haut d'une « indisponibilité » des œuvres. Cette indisponibilité s'apparente au premier abord à une certaine forme d'*ineffectivité* : ces œuvres tendent à laisser froid – on en sort *indemne*. On peut même circuler de salle en salle, sans être le moins du monde « retenu » par une œuvre. « C'est que vous n'essayez pas assez. Vous ne restez pas assez de temps devant les œuvres. Vous renoncez trop vite », pensent peut-être certains. Mais le phénomène d'indisponibilité des œuvres qui nous intrigue ici n'est pas rabattable sur une difficulté d'accès. Cette dernière peut d'ailleurs, on le verra, être l'amorce d'une œuvre puissante en effets. Non, il y a quelque chose d'autre que cette aridité initiale. Quelque chose qui ne se résout pas malgré une pleine disponibilité du visiteur, quelque chose qui excède le mythe de la complexité inhérente à l'art contemporain. « Mais

---

cependant incertain. Voir Peter Osborne, *Anywhere or Not at All : Philosophy of Contemporary Art*, Londres, Verso, 2013, p. 28.

heureusement que les œuvres ne se donnent pas, l'art n'est-il pas fait pour nous ébranler, nous déstabiliser ? » insisteraient peut-être d'autres. Mais là encore, il convient de distinguer une œuvre indisponible et une œuvre qui perturbe. La spécificité de la seconde est en effet de déclencher chez le visiteur un processus d'inférences riche et paradoxal : ça appelle, mais ça accroche, on ne parvient pas à en faire le tour avec l'esprit. On ne saisit pas forcément, mais l'on sent que quelque chose bruisse, qu'il y a quelque chose à saisir. Or l'œuvre indisponible, celle qui nous intéresse ici, n'appelle précisément aucun processus d'inférences : cela ne déclenche rien, ni affect, ni question, ni pensée, ni sensation. Ce n'est pas qu'elle nous perturbe, c'est qu'elle nous laisse de marbre. L'œuvre ne bruisse pas, elle gît inerte. Ce que nous traquons ainsi ici, c'est ce qui apparaît comme un refus des œuvres à donner quelque chose, à produire des effets, qu'ils soient affectifs, sensibles, sémantiques – à souscrire à l'ambition même d'une quelconque effectivité. L'insistance de cette régularité, malgré le pluralisme de l'art contemporain, ne peut manquer de constituer une énigme pour qui veut enquêter.

Par « énigme de l'art contemporain » nous n'entendons pas ici un puzzle logique qui appelle une solution unique pour que tout soit dénoué, clair et définitivement résolu. C'est une énigme dans un sens plus simple et plus relationnel : il s'agit d'un phénomène *énigmatique*, qui étonne, et qui, en tant que tel, appelle une démarche d'enquête. Cette récurrence de l'expérience de l'indisponibilité justifie de considérer pour un instant qu'il existe une forme particulière d'uniformité cachée dans toute une série de pratiques différentes. Bien sûr, la mondialisation de l'art et de ses institutions expliquerait la *diffusion* de cette forme d'uniformité, mais la question est davantage : *qu'est-ce qui se diffuse* par cette mondialisation ?

L'expérience de l'indisponibilité que nous décrivons ne caractérise bien sûr ni l'ensemble de la production contemporaine, ni un pan identifié de l'art contemporain, ni un courant. Ce n'est pas un trait formel qui permettrait d'identifier une famille stable au sein de l'art contemporain. Elle relèverait davantage d'une certaine *tentation* de l'art contemporain, tentation dont l'infrastructure est philosophique, donc discrète. Cette tentation hante dans des proportions très diverses des œuvres, des artistes et des mouvements différents. Ainsi notre emploi à venir de l'expression « art contemporain » est à entendre comme la désignation de *cette* tentation spécifique des œuvres à *se rendre indisponibles*. C'est elle qui constitue notre énigme – c'est sur elle que va porter notre enquête. Pour conserver cette cible précise, sans hypothéquer le confort de lecture, nous désignerons désormais cette « *t*entation de l'*a*rt *c*ontemporain » à se rendre ineffective et indisponible, la « t.a.c. ».

Que s'est-il passé ? Comment expliquer cet échec de communication des œuvres avec les humains, leur tentation à se montrer indisponibles ? Un premier temps de l'ouvrage s'attache à élucider ce sentiment par une généalogie des doubles contraintes pesant conjointement sur la création contemporaine et sa réception. Ce constat d'une non-rencontre amène ensuite à enquêter, par contrepoint, sur *ce qui a lieu quand il se passe quelque chose* entre quelqu'un et une œuvre d'art. C'est ce que nous appelons une *rencontre* avec une œuvre. Déplier ce qui se joue dans cet événement si dense en significations et en affects exigera alors un détour philosophique par la pensée du philosophe français Gilbert Simondon. Enfin, à partir d'une étude cas, nous enquêterons sur les conditions mises en place par les artistes eux-mêmes pour favoriser la possibilité d'une rencontre avec l'œuvre qu'ils produisent.

La proposition que nous faisons ici sous le nom d'« esthétique de la rencontre » est ainsi un peu particulière. Par esthétique, nous n'entendons pas la démarche épistémologique comprise comme « science de la connaissance sensible », ni le geste ontologique qui consiste à définir « le vaste empire du beau » dans les arts[1]. De bien plus compétents que nous s'en chargent[2]. L'esthétique s'apparente ici à quelque chose de plus local, moins ambitieux et plus opérationnel que ces atlas des plaques tectoniques : une carte pour s'orienter ici et maintenant, une carte possible parmi d'autres pour sortir de la double aporie sur laquelle notre enquête va déboucher (presque par hasard) : la fausse rencontre et la non-rencontre comme noms cachés de l'expérience qu'on fait de la plupart des œuvres contemporaines.

Nous faisons le pari que, au lieu d'être outil critique *en aval*, l'esthétique pourrait jouer aujourd'hui un rôle vitalisant *en amont*, dans ce paysage artistique contemporain à la fois déserté et fertile. Déserté, car le public a été en partie démis de ses capacités esthétiques : seul le monde de l'art peut légitimement formuler ce qu'est et ce que doit être l'art contemporain. Fertile, car l'effectivité de la création contemporaine excède largement ces seules salles d'exposition où le public et les œuvres ne se rencontrent jamais. L'enjeu est de formuler une esthétique dont la fonction ne serait pas de condamner

1. Les formes archétypales sont présentes notamment chez Baumgarten, *Aesthetica* (1750) et Hegel, *Esthétique* (1835).

2. Voir par exemple les travaux de Jean-Marie Schaeffer (*L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015), et Lorenzo Bartalesi (Lorenzo Bartalesi, Gianluca Consoli éd., « The aesthetic experience in the evolutionary perspective », *Rivista di Estetica*, nº 54, LIII, 2013 ; Lorenzo Bartalesi, Mariagrazia Portera éd., 2013, « Aesthetics and evolutionism : An interdisciplinary dialogue », *Aisthesis*, vol. 6, nº 2).

davantage l'art contemporain, mais de *vivifier* à la fois la réception et la création.

Le temps, le temps commande : formuler une esthétique adaptée aux problèmes du temps, voilà le projet de cette réflexion. Une esthétique qui viserait une forme de réappropriation de ce domaine par le public, pour rendre possible une nouvelle relation à la création contemporaine, qui délaisserait la critique lasse de ce qui y est délétère, pour comprendre et exalter ce qui est vivant dans les pratiques actuelles.

Nous faisons le pari que l'esthétique et la philosophie de l'art peuvent aider à faire émerger des caps, susceptibles de réinsuffler du sens dans notre rapport à la création contemporaine, et de nous orienter vers les pratiques les plus vivantes. Notre proposition esthétique constitue une boussole possible, parmi d'autres à inventer.