

# L'esthétique aujourd'hui ?

## Trois arguments en faveur de sa réhabilitation

Aesthetics today?

Three arguments in favor of its rehabilitation

Alice Dupas<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sorbonne Université - Centre Victor Basch

**RÉSUMÉ.** Notre refus d'abandonner l'esthétique, comme discipline aussi bien que comme expérience, repose sur au moins trois arguments. Le premier consiste à dire que l'art contemporain, même lorsqu'il est le plus ouvertement conceptuel et intellectualisé, ne contrevient pas totalement à la dimension esthétique, c'est-à-dire sensible et affective, de son appréhension. Un deuxième argument établit que même la philosophie contemporaine qui a le plus en vue de désesthétiser l'art – celle d'Arthur Danto –, n'est pas de part en part an-esthétique. Le dernier argument, certainement le principal en cela qu'il travaille à partir de la théorie de l'art que nous défendons, soutient que cette dernière – appelée esthétique éactive *sense-making* – opère à partir de l'esthétique séminale d'Alexander Baumgarten et la prolonge sur un point crucial en en faisant une esthétique cognitive constitutivement incarnée.

**ABSTRACT.** If I refuse to abandon aesthetics as a discipline as well as an experience, it is because of at least three arguments. The first is that contemporary art, even when it is most overtly conceptual and intellectualized, does not entirely contravene the aesthetic, that is, the sensitive and affective, dimension of its experience. A second argument determines that even the contemporary philosophy that is most concerned with desesthetising art –that of Arthur Danto– is not inherently anaesthetic. The last argument, definitely the main one since it rests on the theory of art I am defending, maintains that the latter – the enactive sense-making aesthetics– operates from Alexander Baumgarten's seminal aesthetics and extends it on a crucial point, by making it a constitutively embodied cognitive aesthetics.

**KEYWORDS.** Expérience esthétique, Arthur Danto, Esthétique incarnée, Esthétique cognitive, Esthétique éactive *sense-making*, Alfonsina Scarinzi.

**KEYWORDS.** Aesthetic Experience, Arthur Danto, Embodied Aesthetics, Cognitive Aesthetics, Enactive Sense-Making Aesthetics, Alfonsina Scarinzi.

« (...) si l'esthétique veut conserver une place, elle n'a pas forcément à se renouveler comme a dû le faire la peinture avec l'arrivée de la photographie. L'esthétique doit au contraire raviver son ancrage au social, au biologique et au psychologique, doit rappeler son importance »

Bruno Trentini

### Introduction

La thématization de l'esthétique comme science de la sensibilité et étude du Beau remonte au XVIII<sup>ème</sup> siècle, lorsque Alexander Baumgarten en proposa l'appellation en rédigeant son *Aesthetica*<sup>1</sup>. Cette invention disciplinaire signifie, à l'époque, trois choses. La première, c'est qu'il aura fallu attendre la Renaissance et la révolution critique de la pensée moderne pour que la réflexion sur l'art soit autonomisée et obtienne son nom de baptême. La deuxième, c'est que cette théorie des effets permet de considérer l'expérience esthétique comme l'évaluation sensible<sup>2</sup> du

<sup>1</sup> Il est admis qu'Alexander Baumgarten initia la notion en 1750 dans son *Aesthetica*. Pourtant, on en trouve une occurrence dès 1735 dans ses *Méditations philosophiques*.

<sup>2</sup> Le sensible étant entendu comme la capacité non médiatisée (c'est-à-dire non intellectualisée) de sensation et de perception.

sujet, comme une critique du goût. De ce point de vue, on peut encore parler d'un jugement contemplatif et libre sur la beauté, c'est-à-dire non pas d'une expérience intellectuelle et conceptuelle dirigée vers un objet pour lui donner une caractérisation objective. La troisième chose, c'est que cette expérience se voit constitutivement rattachée au champ affectif : c'est une expérience affective, souvent considérée comme une émotion de plaisir, qu'elle ait lieu dans le champ de l'art ou en dehors. On pourrait résumer ces trois points en empruntant cette parole de Jacques Darrilat : l'esthétique est une « théorie du sentiment, donc de la réceptivité, et encore une pathétique »<sup>3</sup>. C'est une façon de reconnaître que l'esthétique, *comme expérience*, prend racine dans le royaume subjectif et individuel des facultés humaines, et notamment des facultés sensibles et affectives. Et c'est une façon d'expliquer pourquoi l'esthétique, *comme discipline*, a envahi les traités sur les passions, à l'instar de ceux qui foisonnaient déjà au siècle de René Descartes<sup>4</sup>.

S'il paraît de peu d'utilité de s'interroger sur les conditions contemporaines d'existence de l'expérience esthétique prise dans son sens le plus général d'expérience sensible et affective – qui continue évidemment de valoir dans l'appréhension d'objets sensibles naturels –, il fait davantage sens de s'interroger sur ces mêmes conditions d'existence dans le cadre plus restreint du monde de l'art. Les transformations que le paysage artistique a connues depuis quelques décennies, et peut-être plus encore depuis un certain art contemporain, laissent-elles inchangées les modalités d'être de l'esthétique, entendue aussi bien comme expérience spécifique des œuvres d'art que comme discipline instituée qui en traite ? Que faire alors de la caractérisation séminale de l'esthétique à une époque où la beauté, le goût ou encore l'émotion de plaisir ne semblent plus être des aspects rigoureusement constitutifs du domaine artistique, ainsi que le prouvent très nettement les formes artistiques, notamment visuelles et plastiques, qui ont pris ce que l'on peut appeler « un virage conceptuel » au XX<sup>e</sup> siècle, aussi bien du côté de l'avant-garde du début du siècle (le ready-made duchampien) que de l'art contemporain né après la Seconde Guerre mondiale (le mouvement de l'art conceptuel des années 1960 dans certaines de ses productions les plus extrêmes) ? Souvent, cette veine conceptuelle de l'art choisit d'embraser la beauté, préfère le jugement (intellectuel) au goût dans le jugement de goût, et cherche à secondariser l'émotion de plaisir quand elle ne la supprime tout simplement pas par d'autres types d'émotions ou propriétés (le choc, la surprise, l'angoisse, voire le dégoût). Ainsi Marc Jimenez est-il parfaitement dans le vrai quand il signale que la définition de l'esthétique comme science du sensible et du beau « apparaît comme une définition historique qui ne correspond plus aujourd'hui ni aux diverses méthodes, ni aux objets différenciés, ni aux visées multiples de cette discipline »<sup>5</sup>.

Une question apparaît alors : est-on condamné.e à renoncer à l'esthétique ? La question, naturellement, a été posée par plusieurs philosophes contemporains. Dans *Expérience esthétique et art contemporain*, Marianne Massin part, par exemple, d'un constat : « La contemplation du sensible et des *aistheta* ne convient pas à un art qui se veut conceptuel, veut bouter l'esthétique hors de l'artistique ». Puis, elle s'interroge : « Cela suffit-il à récuser l'expérience esthétique ? » La clarté de la réponse qu'elle propose n'a d'égal que sa concision : « À notre sens, non ». Monroe Beardsley lance quant à lui une « opération de secours conceptuel »<sup>6</sup>, « une tentative pour réhabiliter ou peut-être même pour rajeunir un concept qui a joué un rôle important dans l'esthétique du XX<sup>e</sup> siècle, mais a perdu sa respectabilité dans les cercles cultivés et se trouve même en danger de mort »<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> J. Darrilat, « De l'idée du Beau à l'esthétique », 2007, disponible sur <http://www.jdarrilat.net/>

<sup>4</sup> René Descartes a d'ailleurs rédigé un traité des passions en 1649, intitulé *Les Passions de l'âme*.

<sup>5</sup> M. Jimenez, *L'esthétique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 16.

<sup>6</sup> M. Beardsley, « L'expérience esthétique reconquise », dans D. Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 143.

<sup>7</sup> *Idem*.

D'autres, toutefois, renonceront au concept, voire même à l'idée qu'il véhicule, comme dans une large partie de la philosophie analytique de l'art et notamment chez l'un de ses partisans de renom : Arthur Danto. C'est ce que déplore, et surtout critique, le néo-pragmatiste Richard Shusterman lorsqu'il dit, sans ambages, que « le déclin de l'expérience esthétique dans la philosophie analytique est en partie le reflet de ses fausses inférences ».

Si nous donnons raison à Richard Shusterman et que nous refusons de désavouer l'esthétique comme discipline aussi bien que comme expérience en art aujourd'hui, c'est par l'effet d'une thèse que nous souhaitons ici défendre, à savoir que l'art se comprend le mieux quand on en révèle la constitution cognitive. Cette thèse est en réalité double. Elle consiste d'abord en l'idée que l'art doit s'envisager à partir de son fonctionnement cognitif, c'est-à-dire des facultés cognitives qu'il mobilise et des effets cognitifs qu'il engendre. Et elle ajoute que c'est la manière dont il convient de comprendre cette idée même d'art cognitif – et avec elle de cognition – qui permet de rendre le syntagme d'expérience esthétique encore opérant aujourd'hui. Monroe Beardsley a donc parfaitement raison, à notre sens, lorsqu'il parle d'une « tentative de réhabilitation » de l'esthétique. Le concept de réhabilitation est en effet particulièrement bien choisi. Car réhabiliter, c'est réutiliser et rétablir, non moins que modifier et perfectionner. Or, l'esthétique ainsi qu'elle nous semble devoir être envisagée aujourd'hui n'est pas totalement étrangère à celle qu'Alexander Baumgarten avait théorisée plusieurs siècles auparavant. Il faut donc bien la réhabiliter au sens de la réutiliser et de la rétablir. Mais il convient par surcroît de la prolonger sur des points capitaux que nous nous donnons pour tâche de recenser et d'analyser dans cet article. Il faut donc bien, aussi, la réhabiliter au sens de la modifier et de la perfectionner. Pour ce faire, et afin de progresser avec méthode dans les limites du format imparti, nous allons dérouler trois arguments en faveur de cette opération de réhabilitation de l'esthétique, qui sont eux-mêmes reliés par la thèse conductrice d'après laquelle l'art est constitutivement cognitif.

## I. Argument 1

### ***La veine conceptuelle de l'art, même la plus intellectualisée, ne signe pas (nécessairement) la fin de l'expérience esthétique***

Notre premier argument se résume ainsi : les pratiques artistiques contemporaines, même lorsqu'elles sont hautement conceptuelles et intellectualisées, n'annihilent pas intégralement l'esthétique entendue comme expérience esthétique. Pour en témoigner, nous allons prendre, au sein de l'histoire de l'art, les exemples signifiants de l'art conceptuel et de son parent, le ready-made. Ils nous permettront de montrer que même lorsqu'une œuvre procède d'une démarche purement réflexive et qu'elle se fait totalement intangible sur le plan matériel, son propos peut continuer d'être reçu sur une modalité esthétique au sens que nous avons fixé, c'est-à-dire sur une modalité sensible et affective.

Ancêtre de l'art conceptuel, le ready-made duchampien présente le réel objectal brut et trivial, qu'il prenne la forme d'un urinoir renversé en fontaine (*Fontaine*, 1917), d'une pelle à neige (*En prévision du bras cassé*, 1915) ou d'une roue de bicyclette (*Roue de bicyclette*, 1913). Cette froide objectalité nécessite, pour être « transfigurée »<sup>8</sup> en œuvre, l'intellectualisme le plus assumé, car ce que symbolise l'objet *in praesentia*, c'est l'essence conceptuelle et intellectuelle, non plus seulement physique et affective, de l'œuvre transmuée en support de la réflexion de l'artiste. Les injonctions de Marcel Duchamp, sur ce point, sont de toutes façons très claires : « La direction que doit prendre l'art », c'est « l'expression intellectuelle, plutôt que l'expression animale »<sup>9</sup>. Les ready-mades

---

<sup>8</sup> A. Danto, *La Transfiguration du banal* (1981), tr. fr. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989.

<sup>9</sup> M. Duchamp, *Duchamp du signe*, (dir.) M. Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975, p. 174.

résultent d'ailleurs, de l'aveu de leur anti-artiste, d'expériences intellectuelles, hermétiques à la sensualité, à l'affectivité et au goût. Dans la mesure où ils convoquent, pour être créés, des facultés cognitives de haut niveau (interprétation conceptuelle, raisonnement logique ou encore conceptualisation), on peut légitimement les considérer comme des œuvres intellectualisées. Le mouvement de l'art conceptuel qui surviendra quelques années plus tard va conscientiser et radicaliser cette posture artistique critique.

A partir de 1965-1966, l'art conceptuel fait de la révolution analytique survenue dans la philosophie anglo-saxonne de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle (dont émerge aussi la philosophie analytique) son principe créateur. C'est à ce moment-là qu'il durcit sa logique verbale. En effet, il ne se contente plus de faire du langage ou du concept un élément prépondérant de l'œuvre, il en fait, lorsqu'il le peut, son Tout. La logique de déconstruction de l'œuvre amorcée au début du XX<sup>ème</sup> siècle avec l'insolent ready-made, atteint sans nul doute ici son point ultime, puisque « l'idée devient une machine à faire de l'art »<sup>10</sup>. Certes, on ne peut prétendre que tout l'art conceptuel renonce au matériau sensible. Dans la plupart des cas d'ailleurs, les artistes ne peuvent se passer de réalisations formelles matérialisées sous la forme de photographies, catalogues, schémas, déclarations d'intention ou installations diverses. Cependant, ainsi que le rappelle Carole Talon-Hugon, « les qualités aspectuelles de l'objet ne sont pas là pour susciter un plaisir sensible, mais seulement au titre de qualités impossibles à éliminer et aussi indifférentes que le poids ou le système d'accrochage de la chose »<sup>11</sup>. Que reste-t-il alors de l'expérience esthétique comme expérience sensible et affective dans cet art qui s'est profondément dématérialisé, désesthétisé et intellectualisé ?

Notre hypothèse est la suivante : si le rêve conceptuel d'une intellectualisation profonde de l'art a parfois pu être réalisé, au sein du processus artistique, du côté de la création, il n'en est rien du côté de la réception qui reste de toute façon, c'est-à-dire en nature, sensible et affective<sup>12</sup>. Si l'art a bel et bien connu, sous certaines de ses formes, une intellectualisation effrénée de sa pratique depuis le début du siècle dernier, ce n'est donc pas au détriment de la réception esthétique, qui, toute intellectualisée qu'elle soit, reste constitutivement sensible et affective. La notion de contrôle permet, à notre sens, d'expliquer ce phénomène. L'artiste, parce qu'il.elle contrôle, pour une part au moins, sa production, peut librement choisir de ne pas impliquer sa sensibilité et ses affects dans son acte créateur. Face à l'œuvre néanmoins, les participant.es<sup>13</sup> ne sauraient jouir du même contrôle que l'artiste. Richard Shusterman le souligne avec raison : « Bien que le sujet de l'expérience soit dynamique et non inerte, il demeure très loin d'un agent qui posséderait le plein contrôle de soi-même »<sup>14</sup>. Autrement dit, même si les participant.es doivent s'efforcer de comprendre l'œuvre profondément intellectualisée qui se présente à eux.elles, ils.elles le feront nécessairement sur le mode expérientiel de la rencontre sensible et affective.

Il convient d'ajouter à cela que ce n'est pas parce qu'une œuvre se passe de matériau ou qu'elle tend asymptotiquement vers cette immatérialité, qu'elle est parfaitement intellectualisée et désesthétisée. C'est assez manifeste dans le Land Art, qui conçoit bien souvent ses œuvres avec l'objectif qu'elles échappent au regard. Dans son ouvrage *Fréquenter les incorporels*, Anne

---

<sup>10</sup> S. Lewitt., « Paragraphes sur l'art conceptuel », *Artforum*, n°5, 1967, p. 79-84.

<sup>11</sup> C. Talon-Hugon, *L'esthétique*, coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 88.

<sup>12</sup> Cela est dû à sa nature incarnée, ainsi que nous le verrons lors du dernier argument travaillé dans cet article.

<sup>13</sup> Nous les appelons ainsi pour insister sur le caractère constitutivement actif de l'expérience esthétique en art.

<sup>14</sup> R. Shusterman, *La fin de l'expérience esthétique*, tr. fr. J-P. Cometti et coll., France, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 18.

Cauquelin<sup>15</sup> rappelle que les land artistes se réclament de la pensée de l'immatériel, et en particulier du vide, qu'ils.elles illustrent notamment par l'utilisation du trou. L'œuvre de Michael Heizer, *Double Negative* (1969), modèle par exemple le vide *via* deux tranchées creusées dans une falaise et entrecoupées par un trou. Anne Cauquelin explique que la dématérialisation dont il est question dans cette œuvre, comme dans le Land Art plus généralement, opère sur la galerie (qui n'expose pas l'œuvre), sur le document (la photographie qui rapporte l'œuvre n'est pas l'œuvre originale) et sur l'œuvre elle-même (qui demeure invisible). En revanche, « quant à la dématérialisation qui consiste à se débarrasser de la matière concrète (et de la sensibilité qu'elle suppose), elle est tout à fait hors de question »<sup>16</sup>. Le concept de sensibilité ici utilisé peut tout à fait être envisagé dans un double sens. D'abord, il y a le sensible comme faculté de sentir ou d'être affecté.e, impressionné.e (par les sens), sans recourir à quelque médiation intellectuelle. Il s'agit de la sensibilité telle qu'elle dérive directement de l'étymologie du concept d'esthétique. Avant de désigner le caractère propre de l'art, l'esthétique est effectivement une donnée fondamentale et plus générale de la sensibilité humaine : avant d'être une discipline, c'est une expérience. Le sensible renvoie ensuite au monde physique tel qu'il se distingue du monde intelligible, comme dans la théorie platonicienne des deux mondes. En ce second sens, le sensible renvoie au monde phénoménal et matériel, à la *physis* tangible et singulière. Dans le cas de *Double Negative*, le sensible à l'œuvre recouvre aussi bien le premier sens que le second.

Outre certaines œuvres du Land Art, on retrouve plus radicalement des œuvres totalement mentales dans l'art conceptuel, lesquelles fonctionnent encore très ouvertement sur le mode sensible et affectif de la rencontre. Donnons l'exemple de l'œuvre *Telepathic Piece* de Robert Barry, une œuvre qui se construit au moment même de sa rencontre avec les participant.es. Robert Barry révèle, dans le catalogue de sa première exposition en 1969, le fonctionnement de l'œuvre : « Durant l'exposition, j'essayerai de communiquer télépathiquement une œuvre d'art dont la nature est une série de pensées qui ne peuvent pas être transmises ni par le langage ni par l'image »<sup>17</sup>. L'œuvre continue d'être œuvrée par l'interaction sensible avec les participant.es, ou à tout le moins œuvrante pour eux.elles, même si elle est privée d'un ouvrage matériel. Et ce, parce que l'œuvre se fait la solidification de l'expérience sensible partagée entre l'artiste et les participant.es. C'est certainement non moins vrai dans la fameuse *Exposition du Vide* de Yves Klein, où l'artiste, qui traverse les frontières de l'art conceptuel, monochromatique et minimaliste, souhaite retrouver *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, ainsi que l'annonce l'intitulé officiel de l'exposition. En vidant l'espace de toute matière et de tout mobilier, Yves Klein cherche à retrouver une forme de sensibilité immatérielle capable d'affecter le corps des participant.es dans une expérience toute esthétique, sensible et affective.

Dans ces exemples, qui auraient pu être complétés par pléthore d'autres œuvres de la même trempe, l'immatériel n'entraîne pas l'incorporel et l'insensibilité. On y continue de faire l'expérience incarnée, profondément sensible et affective de l'idée. Que dire et que faire, alors, du constat suivant que fait Marianne Massin au sujet de l'apparition de deux nouvelles attitudes esthético-artistiques concurrentes à l'orée du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>18</sup> ? Commençons par présenter ces attitudes. L'une se rapproche de l'art conceptuel en remettant radicalement en cause le statut de l'objet artistique et en suivant le principe d'indifférence visuelle professée par Marcel Duchamp. L'autre s'inscrit dans le lignage du pragmatisme de John Dewey et intègre la vie ordinaire à l'art.

---

<sup>15</sup> A. Cauquelin, *Fréquenter les incorporels : contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 46.

<sup>16</sup> *Idem*.

<sup>17</sup> R. Barry., cité par F. Farago, *L'art*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 181.

<sup>18</sup> M. Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 10-11.

Cette distinction fait directement écho à ce que le chef de file du *happening*, Allan Kaprow, évoque lui-même dans son article « L'expérience réelle » : « Dans l'art occidental, il y a réellement deux histoires de l'avant-garde : une de l'art semblable à l'art (c'est-à-dire au concept d'art) et l'autre de l'art semblable à la vie »<sup>19</sup>. Dans le premier cas, l'art parle essentiellement de lui-même, dans une visée intellectuelle et tautologique dont use l'art dans sa veine conceptuelle, surtout celui qui s'inscrit dans le sillage de l'œuvre de Joseph Kosuth qu'illustre exemplairement son *One and Three Chairs* de 1965. Dans le second cas, l'art parle de la vie, se rapproche autant que possible de la vie incarnée dans ses actions, ses affects et sa sensibilité, comme dans nombre de performances, installations, *happenings*<sup>20</sup>, œuvres numériques et œuvres immersives contemporaines. Mais la présentation de ces attitudes sous la forme d'une scission laisse entendre qu'il faudrait adopter deux conduites distinctes face à des formes d'art elles-mêmes distinctes. Il nous semble toutefois plus fin et plus juste de soutenir que si les programmes artistiques de création sont effectivement différents, et qu'il y a bien en ce sens deux attitudes créatrices distinctes, dont l'une se veut radicalement intellectualisée et l'autre non, il est plus difficile de dissocier avec netteté des attitudes réceptrices. C'est que dans le temps de l'appréhension d'une œuvre, même la plus conceptuelle et intellectualisée, la sensibilité et les affects priment, et sont, en cela, au fondement d'une véritable expérience esthétique qui, sans peut-être parvenir à s'épanouir pleinement sous le poids de la conceptualisation et de l'intellectualisation, parvient à survivre.

## II. Argument 2

### **La discipline esthétique survit au sein du parangon des philosophies intellectualisées de l'art**

Notre deuxième argument se présente comme suit : même la théorie qui a le plus en vue de désesthétiser l'art et avec lui le discours qui en traite au XX<sup>e</sup> siècle, n'est pas de part en part anesthétique. Nous pensons ici à la philosophie analytique de l'art d'Arthur Danto, que nous interprétons comme une théorie intellectualiste de l'art considérant que le processus artistique est le fruit de facultés cognitives supérieures, au premier rang desquelles le philosophe range l'interprétation conceptuelle. Si cette théorie intellectualiste de l'art exclut, d'un point de vue ontologique, le monde des affects et la sensibilité de sa compréhension du phénomène artistique, elle n'en reste pas moins une esthétique (comme discipline), quoiqu'elle en soit assurément une forme affadie.

Lorsqu'Arthur Danto appuie ses réflexions artistiques sur le virage conceptuel que certains arts visuels et plastiques ont pris au XX<sup>e</sup> siècle, il ne faut pas y voir un hasard ou un pur effet de mode. C'est effectivement au ready-made duchampien, au Pop Art d'Andy Warhol et à l'art conceptuel que son approche intellectualiste s'applique le mieux. Dans cette philosophie de l'art, la reconnaissance d'une œuvre ne dépend pas d'un élan affectif, ni même du niveau cognitif sensible (perceptuel ou sensationnel). Elle intervient à un niveau interprétatif qui mobilise de l'attention sélective, de la réflexion, des connaissances théoriques, soit toute la sphère de l'intellectualité. En d'autres termes, en devenant une procédure interprétative, l'appréhension de l'œuvre d'art s'apparente à une « véritable réaction cognitive impliquant un acte de compréhension complexe qui diffère de notre expérience directe des propriétés perceptives élémentaires »<sup>21</sup>. Dans ce contexte, l'expérience esthétique, telle que nous l'entendons, n'est plus d'aucun secours pour qualifier le type

---

<sup>19</sup> A. Kaprow, « L'expérience réelle. Et tous ils changent le monde », *Artforum*, n°4, 1983, p. 37-43.

<sup>20</sup> Notons qu'Allan Kaprow loue et cite John Dewey dans son article de 1996 : « Just Doing » (A. Kaprow, « Just Doing » (1996), *The Drama Review*, vol. 41, n°3, 1997).

<sup>21</sup> A. Danto, *La Transfiguration du banal*, op. cit., p. 274.

d'expérience intellectuelle que les participant.es encourent face à une œuvre. C'est davantage d'une conduite artistique intellectuelle qu'il s'agit. D'une manière générale d'ailleurs, la philosophie analytique de l'art se demande quelle sorte d'attitude esthétique il convient d'adopter face à un art débarrassé de la question limitative de l'intérêt esthétique et du goût. Elle va ensuite se demander s'il reste pertinent de parler d'une attitude « esthétique », avant de considérer, pour finir, que la conduite adoptée ne doit plus s'entendre comme une attitude. Pour beaucoup d'analyticien.nes, à de rares exceptions près<sup>22</sup>, il s'avère que la relation à l'œuvre délimite une certaine conduite pour les participant.es qui s'oppose à une attitude désintéressée, affective et sensible, et confinant en une posture de total désengagement vis-à-vis de l'œuvre. Aussi un George Dickie se méfia-t-il de la notion de désintérêt, qui suggère selon lui l'idée de passivité, et qui laisse supposer qu'existerait une attitude esthétique *sui generis* spécifique aux choses de l'art et donc distinguée de la relation cognitive au monde. Ainsi qu'il l'explique en 1964 dans « The Myth of the Aesthetic Attitude », l'attitude esthétique innocente, purement sensible et affective, est un mythe. D'après Jean-Marie Schaeffer pareillement, faire de la relation esthétique une attitude désintéressée ne poursuivant aucune fin cognitive reviendrait à « postuler quelque état de conscience mystérieux qui ne serait ni instrumental ni cognitif, mais 'contemplatif' »<sup>23</sup>. Aussi Jean-Marie Schaeffer met-il à distance, dans *Les Célibataires de l'art*, l'idée d'expérience sensible qu'induit l'étymologique locution d'expérience esthétique. En faisant cela, il renonce, en définitive, à l'expérience esthétique elle-même. C'est aussi ce que l'on retrouve, peut-être le plus clairement et le plus farouchement défendu, chez Arthur Danto. Sa théorie de l'intentionnalité (*aboutness*) pour laquelle les œuvres ne peuvent jamais être vides de sens dans la mesure où elles détiennent une structure intentionnelle, s'en fait le meilleur témoin : l'œuvre est nécessairement à-propos-de-quelque-chose, alors que le simple objet de la vie courante se limite à être ce qu'il est, sans qu'il soit besoin d'adopter à son égard une attitude réflexive. C'est pour cette raison que l'œuvre est ce que le philosophe appelle une « signification incarnée »<sup>24</sup>, ou bien une « pensée enchâssée dans l'objet »<sup>25</sup>. Et voilà qui est au fondement de son « esthétique de la signification ».

Le concept d'esthétique peut paraître surprenant sous la plume d'Arthur Danto pour les raisons que nous avons rappelées. Mais le retour au sens esthétique que le philosophe préconise ne s'apparente nullement à une retombée dans l'esthétique traditionnelle comme théorie sensible et affective des effets. S'il s'agit encore d'une esthétique, il s'agit bel et bien d'une esthétique « de la signification », qui s'appuie prioritairement sur le sens conceptuel des œuvres, non pas sur leurs propriétés matérielles et sensibles. D'ailleurs, lorsqu'Arthur Danto explique que la deuxième propriété fondamentale d'une œuvre, après le fait qu'elle est intentionnelle, est qu'elle incarne cette signification intentionnelle, il faut comprendre cette propriété dans son sens métaphorique. Il faut comprendre que pour incarner sa signification, l'objet physique doit détenir des propriétés qui suggèrent le concept véhiculé grâce au style employé par l'artiste. Aussi l'enveloppe physique est-elle au service du contenu et le style de l'œuvre l'indicateur du sens qu'il faut lui donner. La chair qui incarne l'œuvre est, ce faisant, parfaitement secondarisée et le concept de l'œuvre prime sans réserve sur l'objet. La suprématie du sens intellectuel de l'œuvre sur sa condition expressive, stylistique et rhétorique explique pourquoi la théorie dantienne nous semble s'appliquer d'autant mieux, peut-être même exclusivement, à l'art dans sa veine conceptuelle.

---

<sup>22</sup> Dont la plus connue est Monroe Beardsley.

<sup>23</sup> J.-M. Schaeffer, *Les Célibataires de l'art. Pour une nouvelle esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 146.

<sup>24</sup> A. Danto, « Les significations incarnées comme Idées esthétiques », dans B. Lafargue (dir.), *L'esthétique aujourd'hui ?*, Revue philosophique, n°7, 2007, p. 19.

<sup>25</sup> A. Danto, *La Madone du futur* (2000), tr. fr. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2003, p. 100.

L'analyse doit-elle pour autant s'arrêter là ? Dans son ouvrage *The Abuse of Beauty* et dans certains de ses derniers articles, Arthur Danto semble reconsidérer l'esthétique, qu'il ne désavoue pas en tant que telle, mais seulement dans son projet ontologique de l'art. Il paraît trouver un intérêt nouveau pour le rôle que les propriétés esthétiques jouent dans l'art. L'introduction de *The Abuse of Beauty* s'ouvre pourtant sur cette idée que le philosophe n'a cessé de rappeler dans toute son œuvre : (...) *the brash and irreverent art of the early 1960s seemed to have no room for aesthetics at all*<sup>26</sup>. Arthur Danto en vient toutefois à distinguer la beauté et l'esthétique et considère qu'il existe une place pour le pluralisme des modalités esthétiques, surtout dans l'art contemporain. On peut aussi rappeler la distinction que le philosophe a opérée entre une beauté interne, liée au contenu conceptuel de l'œuvre, et une beauté externe, purement décorative. La première dérive du contenu de pensée que l'œuvre exprime en tant que signification incarnée. La seconde traverse toute l'esthétique traditionnelle et sous-tend un jugement de goût désintéressé. C'est cette dernière qui a contribué, aux yeux d'Arthur Danto, à la vacuité de l'esthétique comme discipline instituée :

Si la beauté d'une œuvre d'art n'est pas interne<sup>27</sup>, alors elle est littéralement dépourvue de sens, c'est-à-dire qu'elle n'est, pour citer Kant, que « beauté libre » et pure décoration. Bref, j'ai essayé de me libérer de l'esthétique de la forme de Kant-Greenberg et d'y substituer une esthétique de la signification<sup>28</sup>.

En ayant revalorisé cette forme de beauté externe qui n'est pas *cognitively void*<sup>29</sup>, Danto a somme toute proposé une forme d'esthétique, même s'il s'agit d'une esthétique de la signification. Cela signifie que tout en continuant de leur accoler le concept de signification – la philosophie de l'art est une esthétique « de la signification » et l'œuvre une « signification » incarnée –, Danto défend en quelque sorte un type d'esthétique et la forme d'incarnation sensible qu'elle suppose. C'est pour cela qu'il serait abusif de soutenir qu'il a parfaitement abandonné l'esthétique. Il faudrait même préférer dire qu'il l'a tardivement retrouvée. C'est ce que préconise, avec raison selon nous, Matilde Carrasco Barranco :

Depuis que Danto a reconnu le pluralisme esthétique de l'art postmoderne et qu'il a introduit le concept de qualités esthétiques internes pour désigner celles qui contribuent à la signification de l'œuvre d'art, l'esthétique peut jouer un rôle significatif dans l'interprétation des œuvres et la critique d'art, et constituer un point de vue critique qu'ont manqué ceux qui soutenant la thèse conceptualiste, considèrent l'esthétique comme non pertinente sur le plan de la critique<sup>30</sup>.

Même si Arthur Danto n'a jamais ajouté les qualités esthétiques à la liste des conditions nécessaires pour définir ontologiquement l'œuvre, il pense que ces qualités peuvent contribuer à sa signification conceptuelle et ainsi qu'elles sont potentiellement un objet pour le monde de l'art. Si l'esthétique et, plus généralement, les manières dont l'œuvre signifie, ne permettent pas de transformer la pratique artistique actuelle, elles permettent toutefois de l'enrichir. Outre la rhétorique, Danto identifie le style et l'expression comme modes de présentation de l'œuvre, dont la métaphore constituera le point d'intersection. C'est certainement parce qu'elle est une signification « métaphorique » incarnée que l'œuvre d'art mérite d'être vécue sensiblement et affectivement,

---

<sup>26</sup> A. Danto, *The Abuse of Beauty*, Illinois, Open Court by Carus Publishing Company, 2003, p. 2.

<sup>27</sup> C'est-à-dire si elle ne contribue pas à la signification de l'œuvre.

<sup>28</sup> A. Danto, « Les significations incarnées comme Idées esthétiques », *op. cit.*, p. 18.

<sup>29</sup> A. Danto, *The Abuse of Beauty*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>30</sup> M. Carrasco Barranco, « Au-delà du conceptualisme : l'esthétique et l'art d'aujourd'hui », *Nouvelle Revue d'esthétique*, vol. 1, n°15, 2015, p. 149-161.



plutôt que seulement expliquée conceptuellement. Dans la postface du livre de Richard Shusterman, *Chemins de l'art. Transfiguration du pragmatisme au zen*, Arthur Danto livre cette anecdote signifiante :

(...) je vais prendre un moment pour expliquer pourquoi les boîtes de Brillo ont été importantes pour ma philosophie, contrairement aux ready-made de Duchamp. La réponse est que j'ai rencontré les boîtes de Brillo, c'est-à-dire, je les ai réellement rencontrées. Ce n'est pas quelque chose que j'ai découvert dans un livre d'histoire de l'art. Elles sont entrées dans ma vie et ma pensée et les ont transformées. C'est ainsi quand on vit existentiellement (...)<sup>31</sup>.

Dans un vocabulaire dont il n'est assurément pas coutumier, Arthur Danto explique l'importance qu'il y a à penser l'expérience d'une œuvre sous la forme de la rencontre sensible avec son épaisseur métaphorique. L'œuvre qui aura vraiment un impact sur les participant.es sera celle que ceux.celles-ci auront rencontrée directement et esthétiquement, pas celle qu'ils.elles se seront contenté.es de connaître par le truchement de documents.

Mais si Arthur Danto n'a pas totalement privé sa philosophie de l'art de la délicatesse de l'esthétique, il demeure qu'il n'a pas assez flatté l'idée et qu'il n'en a pas montré toute l'étendue et la puissance. Car comment s'exprime, de notre point de vue, la part d'esthétique inarrachable de l'art ? Elle s'exprime par la part d'intelligible qu'il y a dans le sensible et par la part de sensible qu'il y a dans l'intelligible. C'est que finalement, dans l'art, se trouve un double phénomène : l'incarnation d'une signification d'une part, et l'émergence d'une forme symbolique à partir de matériaux sensibles d'autre part. Cela signifie qu'il n'y a pas, dans l'œuvre, d'abord l'idée, puis le matériau sensible, ainsi que semble l'admettre Arthur Danto, mais que les deux forment en elle un tout indémêlable où la matière instancie physiquement l'idée et où un symbole émerge en retour de la matière. À l'inverse de ce que soutient Arthur Danto, on peut même fort bien imaginer que dans l'expérience esthétique de l'art, les choses fonctionnent d'un point de vue polystratique inversé : l'expérience passe d'abord par la strate de l'expression, de la saisie immédiate du sensible et de sa puissance affective, qui produisent une sorte de signification spontanée et incarnée de l'œuvre, nous faisant oublier pour un temps l'intellect et le concept, même dans les œuvres les plus ouvertement conceptuelles et intellectualisées. C'est certainement ainsi que Marianne Massin décrit l'expérience esthétique, quand elle parle d'une attention pleine et scrutative, qui mobilise des connaissances, mais surtout d'une expérience qui « opère toujours au cœur du sensible, par des voies sensorielles, dans la singularité extrême de ce qu'impose le médium et le matériau ». Donc finalement, c'est surtout la façon dont Arthur Danto considère l'incarnation dans sa théorie de la signification incarnée qui est trop pauvre, car inattentive à la manière dont la matière sensible qui incarne le sens influence la manière dont les participant.es vivent ce sens incarné.

Nous ne résistons pas à l'envie de souligner que cette conception a certainement des implications sérieuses pour l'art conceptuel dans ses manifestations les plus extrêmes, lorsqu'il s'apparente à une signification parfaitement désincarnée, c'est-à-dire à une forme symbolique uniquement langagière. Ce serait peut-être un terreau pour entamer une critique des formes les plus radicales qui parcourent cet art, celles qui se veulent purement discursives et hermétiques à toute forme de sensibilité et d'affectivité. Mais ce ne sera pas ici notre propos.

Revenons, un instant, à Arthur Danto pour solliciter une dernière idée. Dans son article intitulé « Whatever Happened to 'Embodiment'? The Eclipse of Materiality in Danto's Ontology of Art », le philosophe britannique Diarmuid Costello voit une limite importante à la théorie de l'analyticien,

---

<sup>31</sup> R. Shusterman, *Chemins de l'art. Transfigurations du pragmatisme au zen. Postface d'Arthur Danto*, Marseille, Al Dante, 2013, p. 82-83.

que nous trouvons tout à fait juste. D'après lui, ce n'est pas parce qu'Arthur Danto a démontré que les propriétés matérielles et sensibles d'une œuvre ne suffisent pas pour en faire une œuvre d'art qu'il a du même coup fait valoir que ces propriétés ne sont pas nécessaires pour en faire l'œuvre qu'elle est. Arthur Danto est assurément dans le vrai quand il soutient qu'une œuvre ne peut se réduire à ses propriétés perceptuelles internes, prises isolément des questions externes et relationnelles d'intention, de contexte et de saisie intellectuelle dynamique des participant.es. Il tranche cependant trop rapidement sur l'inessentialité de l'esthétique et sur la nécessité de renoncer à l'expérience esthétique à partir de son questionnement ontologique. C'est cette insuffisance majeure que pointe Diarmuid Costello :

*That aesthetic properties will not serve to distinguish art from non-art in every instance only shows that such properties are not sufficient to ground an adequate definition of art, and not that they are not necessary to such a definition, whatever else such a definition may require (much of which Danto has himself provided)*<sup>32</sup>.

Arthur Danto reste donc bien trop prudent quand il suppose que l'esthétique ne sert qu'à enrichir l'art, quand il en fait un simple infléchisseur occasionnel. L'esthétique entendue comme expérience sensible et affective nous semble en réalité être un pilier tout autant structurant que l'interprétation intellectuelle ne l'est elle-même, pour rendre compte du fonctionnement, non moins que de la nature de l'expérience de l'œuvre d'art.

### III. Argument 3

#### ***L'esthétique aujourd'hui la plus opérante, l'esthétique éactive sense-making, peut s'entendre comme une entreprise de réhabilitation de l'esthétique***

Notre dernier argument rendra non seulement compte de la dernière thèse que nous souhaitons défendre dans cet article, mais également de la théorie de l'art que, plus largement, nous défendons. Au sein des esthétiques contemporaines disponibles, il est une théorie particulièrement opérante et efficace pour la compréhension du phénomène artistique et, plus spécifiquement, de l'expérience esthétique d'une œuvre. Cette esthétique, appelée esthétique éactive *sense-making*, réhabilite l'esthétique dans son double sens d'expérience sensible et affective et de discipline.

À partir des années 1990, les partisan.es de ce qu'on appelle, au sein des sciences cognitives, la cognition 4E, se sont donné pour objectif de fonder « une nouvelle science de l'esprit »<sup>33</sup>. Celle-ci part de l'idée capitale que les facultés et processus cognitifs ne sont ni des opérations logico-mathématiques et abstraites (comme dans une approche computo-représentationnelle ou cognitiviste de l'esprit)<sup>34</sup>, ni seulement des mécanismes neuronaux interconnectés (comme dans une approche

---

<sup>32</sup> D. Costello., « Whatever Happened to 'Embodiment'? The Eclipse of Materiality in Danto's Ontology of Art », *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 12, n°2, 2007, p. 83-94.

<sup>33</sup> M. Rowlands, *The New Science of the Mind: From Extended Mind to Embodied Phenomenology*, Londres, A Bradford Book, 2013.

<sup>34</sup> Le cognitivisme fait de la cognition un dispositif de traitement séquentiel de l'information semblable au fonctionnement d'un ordinateur : la pensée est au cerveau ce que le logiciel d'information (*software*) est à l'ordinateur ou à la machine (*hardware*). Dans les deux cas, les opérations (de l'esprit ou de la machine logique) sont des opérations logico-mathématiques, des computations sur des symboles abstraits. Il en résulte que le cognitivisme élabore ses théories explicatives d'un point de vue désincarné, insulaire et internaliste, c'est-à-dire sans faire constitutivement appel au corps et à l'environnement. Son principal représentant est Jerry Fodor.

connexionniste)<sup>35</sup>. La théorie réévalue alors la distinction entre système cognitif, corps et environnement en soutenant que la cognition est élargie : la cognition dépendrait d'expériences multiples découlant du fait d'avoir un corps biologique doté de capacités sensorimotrices et affectives, et plongé dans un environnement avec lequel il interagit dynamiquement. C'est pour cela qu'elle peut être désignée comme *Embodied* (incarnée), *Embedded*, (enchâssée/encastrée dans l'environnement), *Extended* (constitutivement étendue à l'environnement) et/ou *Enacted* (énectée, activement mise en œuvre). La théorie énective, et en particulier sa version *sense-making*, nous paraît être la meilleure, au creuset de ces quatre E, pour concevoir la cognition à partir de la caractérisation précise qu'elle se donne du corps et de son interaction dynamique avec l'environnement.

Conformément à l'énectivisme séminal (autopoïétique) du neurobiologiste chilien Francisco Varela, l'énectivisme *sense-making*, ainsi nommé par ses tenants<sup>36</sup>, décrit le cognitif comme un processus de « création de sens » à partir des caractéristiques d'autopoïèse<sup>37</sup>, d'autonomie et d'adaptabilité du sujet cognitif et de son corps vivant. Mais il insiste, par rapport à cet énectivisme originaire, sur le rôle actif de la perception et sur l'évaluation intentionnelle qui est propre à la cognition. Puis il ajoute que l'affectivité est le socle primitif de cette évaluation intentionnelle. C'est pour en témoigner que l'énectiviste *sense-making* Giovanna Colombetti utilise la notion d'« affectivité primitive » (*primordial affectivity*)<sup>38</sup>. Elle lui sert à montrer que l'activité cognitive d'évaluation est réalisée en vertu de l'affectivité incarnée, laquelle est elle-même au fondement des autres dimensions du corps vivant et actif.

Sur ces fondements, la notion de *sense-making* permet de voir que l'expérience esthétique, en art comme en dehors, construit dynamiquement sa signification sur fond de conditions affectives et sensibles du corps et de l'activité sensorimotrice du sujet dans l'environnement, lequel est aussi bien physique que culturel et social. Si l'expérience esthétique est évaluative, productrice de sens, c'est d'abord en vertu de son socle affectif primitif, qui est déjà cognitif en lui-même. Cette esthétique énective *sense-making*, que l'on retrouve surtout développée chez Alfonsina Scarinzi, reprend à Alexander Baumgarten son concept d'expérience esthétique, mais l'incarne, c'est-à-dire lui assure une assise corporelle qui évite de considérer ladite expérience d'un point de vue dualiste (séparant corps et esprit). En ce sens, l'expérience esthétique est redéfinie en une conduite cognitive constitutivement corporelle, donc aussi sensible et affective. Cette approche explique que même un art conceptuel et intellectualisé ne peut en fait se détacher du travail du corps et de ses facultés sensibles et affectives, car toute expérience esthétique est nécessairement incarnée, sensible et affective. Au reste, en considérant l'esthétique à travers le corps et son couplage actif avec l'œuvre et l'environnement, cette esthétique énective *sense-making* permet de soustraire l'expérience esthétique de l'art du désintérêt et de la passivité contemplative qui autrefois lui semblaient consubstantiels.

Pourquoi soutenir que cette esthétique réhabilite l'esthétique traditionnelle d'Alexander Baumgarten ? C'est qu'elle soutient que si l'esthétique originaire a fort bien pointé l'importance de la perception, de l'émotion et de la sensation dans l'expérience esthétique, elle n'a fait que très peu

---

<sup>35</sup> Le connexionnisme interprète le fonctionnement cognitif, non plus comme un système de manipulation de symboles, mais comme une architecture ou un système de réseaux interconnectés.

<sup>36</sup> Giovanna Colombetti, Ezequiel Di Paolo, Shaun Gallagher, Mark Johnson, Mog Stapleton, Evan Thompson.

<sup>37</sup> Le concept, inventé par Humberto Maturana et Francisco Varela dans leur ouvrage *Autopoiesis and cognition: The realization of the living* en 1972, désigne la propriété d'un système de se produire lui-même, en permanence et en interaction avec son environnement.

<sup>38</sup> G. Colombetti, *The Feeling Body: Affective Science Meets the Enactive*, Cambridge, MIT PRESS, 2014, p. 2, sqq.

cas du corps, c'est-à-dire de l'incarnation constitutive de ces facultés sensibles et affectives. Alexander Baumgarten considèrerait effectivement, d'une façon dualiste, que les principaux sens esthétiques, la vue et l'audition, appartiennent en priorité à l'esprit et non au corps. Un auteur proche du courant énaïvistique, que nous avons déjà croisé, épouse la thèse selon laquelle l'esthétique énaïvique, d'une manière générale, a le pouvoir de « faire retourner l'esthétique à son concept d'origine (dans le sens baumgartenien) comme science de la perception sensorielle »<sup>39</sup>, mais qu'elle le fait en palliant son « biais anti-somatique »<sup>40</sup>. C'est par ce truchement, signale effectivement Richard Shusterman, que l'esthétique reprend vie, qu'elle est revitalisée :

*(...) we need an aesthetics of embodiment to revitalize aesthetics through contact with the living body and to redress the willful neglect of the body in Baumgarten's founding text of modern aesthetics, an omission reinforced by subsequent intellectualist and idealist theories (from Kant through Hegel and Schopenhauer and on the contemporary theories that emphasize disinterested contemplation)*<sup>41</sup>.

Dans ces circonstances, les participant.es peuvent éprouver les significations de l'œuvre sans les traduire dans des termes linguistiques conceptualisés. Alfonsina Scarinzi le soutient en termes clairs :

*An aesthetic experience arises as a bodily pre-linguistic cognitive, emotive, and sensory-perceptual condition of meaning constitution [...]. It has its origins in the organic activities of living creatures and in their organism-environment transactions [...]. It needs hence bodily engagement with the environment and capabilities of action to raise*<sup>42</sup>.

La réponse esthétique face à une œuvre se fonde ainsi sur les conditions corporelles sensibles à même de créer du sens, essentiellement au niveau du corps affectif et du corps vécu en première personne.

Une question se pose nécessairement : quel intérêt y a-t-il, pour parvenir à cette idée, à réhabiliter une partie des concepts de l'esthétique baumgartenienne, comme le fait l'esthétique énaïvique *sense-making* ? L'intérêt est double. Il est d'abord de montrer que l'expérience cognitive d'une œuvre n'est pas toute intellectuelle, qu'elle est aussi une expérience sensible, perceptuelle et affective, comme le voulait l'esthétique séminale. L'intérêt est ensuite de retravailler les concepts clés de cette esthétique traditionnelle, ceux, donc, de sensibilité, de perception et d'affectivité, afin de montrer qu'ils ne sont pas l'apanage d'un esprit désincarné, mais plutôt ceux d'un corps lui-même cognitif. Si l'intérêt est double, c'est donc en fait parce que la stratégie est elle-même double : reprendre d'abord les concepts anciens qui ont été largement oubliés par une immense partie de la philosophie analytique de l'art et de tout autre esthétique intellectualiste, puis affiner ces concepts et montrer qu'ils recouvrent en réalité autre chose que ce qu'ils recouvraient au départ, grâce à la reconnaissance de leur incarnation sensible et affective constitutive. Là encore, l'esthétique énaïvique *sense-making* en rend compte avec éclat. C'est d'abord parce qu'elle se fonde sur le sens – son appellation même l'indique – que l'esthétique énaïvique *sense-making* est, dans ce cadre, une théorie opérante. Elle soutient effectivement que le propre d'une œuvre, c'est qu'elle véhicule du sens, mais elle s'interroge : le sens est-il seulement et nécessairement d'ordre intellectuel et conceptuel ? S'il

---

<sup>39</sup> R. Shusterman, « La Soma-esthétique de Merleau-Ponty », *Critique d'art*, n°37, 2011.

<sup>40</sup> Idem.

<sup>41</sup> R. Shusterman, « Somaesthetics and the Revival of Aesthetics », *Filozofski vestnik*, vol. 28, n°2, 2007, p. 135-149.

<sup>42</sup> A. Scarinzi, « Skillful Aesthetic Experience and the Enactive Mind », *Metis*, XXIV, n°1, 2017, pp. 163-176.

faut en finir avec la dichotomie malheureuse entre la signification et le corps, c'est parce que la signification se détermine tout autant au niveau des dimensions sensibles et affectives du corps qu'à un niveau intellectuel et propositionnel. Le tort d'une large partie de la philosophie analytique de l'art menée par Arthur Danto est d'avoir répudié l'*aisthesis* au nom de l'idée qu'elle ne peut constituer un lieu pour la signification de l'œuvre, qu'elle juge intellectualisée en nature. Cette théorie intellectualiste de l'art, installée dans une sémiologie généralisée *top-down* plutôt que *bottom-up*<sup>43</sup>, laisse croire que si l'œuvre est signifiante, c'est uniquement parce qu'elle est analogue au langage verbal et que, comme une proposition ou une phrase, elle doit se lire plutôt que se ressentir. L'esthétique énaïve *sense-making* met en garde contre ce modèle étriqué de compréhension du sens, centré sur le langage. Elle explique que si une œuvre est telle prioritairement en vertu de sa signifiante, il convient de considérer cette signifiante dans toute son amplitude. Et cela implique de prendre en compte, à la fois son niveau corporel spontané – lequel trouve son origine dans le corps comme sensibilité affective – et son niveau intellectuel réfléchi. L'expérience esthétique d'une œuvre est donc l'évaluation sensible et affective de ladite œuvre, qui, pour n'être pas un jugement au sens propositionnel, constitue pourtant l'assise du jugement propositionnel et proprement intellectuel qui est fait, en tout cas dans un second temps, de l'œuvre<sup>44</sup>. Elle est en quelque sorte la phase intellectuellement passive d'appréhension de l'œuvre, mais pas pour autant un moment passif d'évaluation ; car le corps, en lui-même, est en activité. C'est bien activement qu'il crée le sens de l'œuvre en interagissant affectivement avec elle, notamment dans l'acte perceptif.

Si l'art conceptuel, dans ses formes linguistiques les plus radicales, ne parvient pas, ainsi que nous l'avons soutenu, à débouter *in toto* l'esthésie et l'esthétique, ce n'est toutefois pas à lui que nous ferons appel pour mettre à l'épreuve l'esthétique énaïve *sense-making*, en raison du projet qui reste le sien d'intellectualiser outrageusement le processus artistique. Mais restons dans l'art contemporain, qui plus est dans l'une de ses manifestations privilégiées : l'art participatif. Né dans les années 1950-1960, l'art participatif s'apparente à un art dynamique réagissant aussi bien à son environnement qu'à ses participant.es. La participation qu'il suppose de la part de ces dernier.es va du reste au-delà d'une participation purement mentale ou psychologique, toute nécessaire soit-elle par ailleurs. Il s'agit tant d'une participation physique, qui passe par le corps mobile et actif des participant.es, que d'une participation sensible mobilisant les affects et le vécu des participant.es. Font partie de cette catégorie artistique certaines performances relevant du *happening*, certaines formes d'art corporel, d'installations, d'œuvres du Land Art et d'art écologique, comme également certaines pratiques numériques immersives. Là, les participant.es sont placé.es en situation de co-auteurs.trices de l'œuvre, dont ils.elles font émerger dynamiquement le sens par le truchement de leurs affects et de leur perception sensorimotrice. Dans cet art de la rencontre, le corps affectif et actif joue effectivement un rôle central dans la compréhension spontanée du sens de l'œuvre. Et il est non moins à la souche de la saisie plus intellectuelle du message de l'œuvre, dont les abords sociaux et politiques sont fondamentaux dans l'art participatif, comme dans les œuvres de Thomas Hirschhorn, de Jeremy Deller ou de Michael Rakowitz, pour ne citer que ces grands noms. Dans *Sacrilège* (2012), un Stonehenge pop gonflable placé en plein Paris, Jeremy Deller invite, non sans humour et une pointe d'irrévérence, les participant.es à venir sauter sur son œuvre. En autorisant le public à pénétrer son œuvre, en mettant les corps en mouvement et en favorisant les éclats de rire, l'artiste interroge la sacralité des espaces de pouvoir politiques et religieux. Sans l'intervention sensible, affective et dynamique des participant.es, l'œuvre ne pourrait jouer son rôle satirique de monument-vivant et délivrer son message sociopolitique. De la même manière, Thomas Hirschhorn

---

<sup>43</sup> Nous reprenons l'idée d'une sémiologie généralisée chère à la philosophie analytique de l'art, mais lui annexons cette idée qu'il s'agit d'une sémiologie généralisée *top-down* (descendante), dans le sens où cette approche sémiotique part du langage verbal (intellectualisé et propositionnel) comme modèle, pour descendre vers des systèmes de signe désintellectualisés comme peuvent l'être l'image, l'icône ou l'œuvre d'art.

<sup>44</sup> Il s'agit d'une conséquence du principe deweynien de continuité.

et Michael Rakowitz facilitent, à travers leurs œuvres participatives poétiques et urbaines, la rencontre sensible des participant.es avec l'œuvre, énaquant ainsi leurs dimensions sensibles et intellectuelles. C'est très ouvertement le cas dans l'installation que Thomas Hirschhorn a dédiée à Georges Bataille, *Bataille Monument*, en 2002. Composée de bâtiments en plastique ressemblant à des abris pour réfugié.es, d'une bibliothèque, d'une exposition sur Bataille, d'un snack-bar, d'une salle de télévision, d'un lieu pour ateliers et d'une sculpture permettant de s'asseoir, l'œuvre privilégie les matériaux pauvres et prend place dans un quartier d'immigrés de la ville de Kassel en Allemagne. L'œuvre prend vie au contact des habitant.es du quartier et plus particulièrement, insiste l'artiste, de leur vécu, de leurs émotions, de leurs sensibilités propres qu'ils.elles viennent dynamiquement froter à l'œuvre. Ce faisant, cette dernière remplit un rôle esthétique et vital : affirmer la puissance esthétique de la vie, certes contre une beauté et un plaisir qui seraient trop simples, immédiatement pénétrables et platement décoratifs, mais également contre la résignation, le défaitisme et, en dernière instance, la mort.

Reste sûrement encore, pour finir, à interroger le cas de l'intelligence artificielle artistique qui se passe, dans le temps poétique, du corps vivant (affectif, actif et vécu) humain en étant portée par un corps robotisé. Remplit-elle pour autant les conditions de l'art participatif que nous avons désignées ? Il semble que les premier.ers artistes algoristes des années cinquante adhèrent aux principes computationnels du cognitivisme autorisant à penser la création à partir de symboles traitables par l'ordinateur, ses calculs et ses algorithmes. Ici, la puissance de calcul de l'ordinateur est mise au service de la création, voire la constitue, comme si l'œuvre était désormais sans auteur.trice et la pensée sans sujet humain. « L'ordinateur donnait l'impression – certains disaient l'illusion – d'agir en libre créateur »<sup>45</sup>, souligne fort à propos Edmond Couchot. Les œuvres de George Nees, de Frieder Nake ou encore de Manfred Mohr au début des années soixante sont par exemple exécutées à partir d'un traceur entièrement commandé par un ordinateur. L'art algorithmique, en créant à partir de calculs, restreint très manifestement la création au moment seul où le programme est écrit et où la séquence d'actions du traceur est spécifiée. À en rester là – c'est-à-dire à la dimension poétique du processus artistique –, rien ne permet de considérer que l'appréhension de telles œuvres ne stimule pas une expérience incarnée, sensible et affective, même si ces œuvres secondarisent parfaitement le corps de l'artiste au bénéfice de son esprit calculateur. Mais en toute rigueur, il est loin d'être certain que cette IA artistique pionnière puisse s'apparenter à l'art numérique contemporain que l'on range plus aisément sous la bannière de l'art participatif. C'est que l'IA artistique des débuts n'implique pas constitutivement l'interactivité, la générativité et l'immersivité qui seront le propre de l'art numérique à partir de la fin des années 1970 et qui permettront, en outre, de mieux intégrer le corps des participant.es dans l'appréhension de l'œuvre. D'ailleurs, à compter de cette période, les progrès en informatique viennent eux-mêmes amoindrir la place de la machine dans le processus de création, celle-ci n'étant plus fermée sur elle-même. Grâce aux nouveaux dispositifs d'interfaces, l'opérateur.trice peut introduire des données en temps réel, c'est-à-dire au cours de l'opération. Inévitablement, souligne Edmond Couchot :

Il en résultera une approche différente dans l'artificialisation de la création artistique. Les programmes de simulation devaient dès lors prendre en compte des données non plus computationnelles précontenues dans une structure logico-mathématique autosuffisante, mais des données issues du monde extérieur et plus particulièrement du corps de l'opérateur, de ses gestes, de son comportement général (...). Sans devenir véritablement vivant, l'ordinateur s'ouvrait à un monde nouveau (...). L'ordinateur auquel on

---

<sup>45</sup> E. Couchot, *La nature de l'art. Ce que les sciences cognitives nous révèlent sur le plaisir esthétique*, Paris, Hermann, 2012, p. 132.

reprochait son immatérialité acquérait une certaine sensibilité, déclenchait des actions, bref prenait du corps<sup>46</sup>.

Le sujet créateur s'en trouva ainsi revalorisé. Néanmoins, si dans cette approche l'ordinateur est sensibilisé, le corps du/de la créateur/trice est quant à lui virtualisé, changé en calculs ; en somme, il se trouve certainement encore réduit. Mais l'intelligence artificielle artistique, sous les auspices de l'art numérique, et notamment de la réalité virtuelle, cherche ouvertement aujourd'hui à prendre en compte l'entièreté du corps des participant.es, sans procéder à sa réduction sous la forme d'un corps appareillé. Elle se fait certainement ainsi un lieu privilégié pour la rencontre active, immersive et affective – en somme énaïve – entre une œuvre et ses participant.es.

## Conclusion

Cela nous renseigne, *in fine*, sur le fait que l'expérience esthétique en art est à envisager comme une expérience cognitive, qui prend le concept de cognitif dans son acception large, dés-ultra-intellectualisée. Mais qu'est-ce qui en fait alors une expérience spécifique au sein de cette catégorie générale ? Certes, il ne s'agit plus, comme aux XVIIIème et XIXème siècles – de Shaftesbury à Schopenhauer en passant par Kant –, de rechercher ce qui retranche parfaitement l'expérience esthétique d'une œuvre du reste des expériences ordinaires – c'était l'idée de désintérêt qui jouait globalement ce rôle. Mais il continue de s'agir de voir dans l'expérience esthétique d'une œuvre une expérience singulière ; et ce, parce que l'art ne se réduit pas totalement à une esthétique de l'ordinaire, même si la différence entre les deux ne peut que nous apparaître quantitative.

La singularité de l'expérience esthétique d'une œuvre tient, pour une première part, à son attribut esthétique. Une expérience est esthétique quand elle complexifie l'expérience ordinaire en concentrant tout ce qui la constitue en tant qu'expérience incarnée et intellectuelle. Mais si cette définition exprime le mieux l'une des composantes fondamentales de l'expérience esthétique d'une œuvre, elle n'achève pas sa définition ; elle témoigne de son versant le plus spontané et le plus affectif. Reste que cette activité nous semble nécessairement devoir être redoublée par une exploration attentionnellement surinvestie. Ainsi, l'autre spécificité de l'expérience esthétique de l'art tiendrait dans son aspect éminemment attentionnel, entendu dans son sens intellectuel (une attention intellectuelle). S'il y a donc une spécificité de l'expérience esthétique par rapport à l'expérience ordinaire, il y a aussi, nous semble-t-il, une spécificité de l'expérience esthétique de l'art par rapport à l'expérience esthétique en général. Et celle-ci tient dans sa part d'attentionnalité intellectuelle distinctive rendue possible par tout ce qui a trait au contexte et au cadre/cadrage de l'œuvre<sup>47</sup>. En définitive, l'expérience esthétique d'une œuvre d'art est une expérience d'attention intellectuelle qui, en même temps – voire peut-être d'abord –, se vit et s'expérimente nécessairement au niveau sensible et affectif, c'est-à-dire de manière constitutivement incarnée.

## Bibliographie

BARRY, R., cité par F. Farago, *L'art*, Paris, Armand Colin, 1998.

BAUMGARTEN, A., *Esthétique* (1750), Paris, L'Herne, 1988.

BEARDSLEY M., « L'expérience esthétique reconquise », in D. Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>47</sup> Ce que David Zerbib appellerait quant à lui le « format » de l'œuvre. Voir D. Zerbib, « Comment trans-formater la réalité ? Franck Leibovici et les usages du document », dans (dir.) R. Khazam, *Une poétique pragmatiste. Considérations sur l'oeuvre de Franck Leibovici*, Dijon Les Presses du réel, 2018, p. 47-58.

- CARRASCO BARRANCO, M., « Au-delà du conceptualisme : l'esthétique et l'art d'aujourd'hui », *Nouvelles Revue d'esthétique*, 1(15), 2015, p. 149-161.
- CAUQUELIN, A., *Fréquenter les incorporels : contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.
- COLOMBETTI, G., *The Feeling Body: Affective Science Meets the Enactive Mind*, Cambridge, MIT Press, 2014.
- COSTELLO D., « Whatever Happened to 'Embodiment'? The Eclipse of Materiality in Danto's Ontology of Art », *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 12(2), 2007, p. 83-94.
- COUCHOT, E., *La nature de l'art. Ce que les sciences cognitives nous révèlent sur le plaisir esthétique*, Paris, Hermann, 2012.
- DANTO, A., *La Transfiguration du banal* (1981), tr. fr. C. Hary-Schaeffer. Paris, Seuil, 1989.
- DANTO, A., *La Madone du futur* (2000), tr. fr. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2003.
- DANTO, A., *The Abuse of Beauty*, Illinois, Open Court Publishing Company, 2003.
- DANTO, A., « Les significations incarnées comme Idées esthétiques », in B. Lafargue, *L'esthétique aujourd'hui ?* (dir.), en ligne, Figures de l'art, 2006.
- DARRIULAT, J., « De l'idée du Beau à l'esthétique », 2007, Récupéré sur <http://www.jdarriulat.net/>.
- DUCHAMP, M., *Duchamp du signe*, (dir.) M. Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975.
- JIMENEZ, M., *L'esthétique contemporaine*. Paris, Klincksieck, 1999.
- KAPROW, A., « L'expérience réelle. Et tous ils changent le monde », *Artforum*, 4, p. 37-43, 1983.
- KAPROW, A., « Just Doing » (1996), *The Drama Review*, 41(3), 1997.
- LEWITT, S., « Paragraphes sur l'art conceptuel ». *Artforum*, 5, 1967, p. 79-84.
- MASSIN, M., *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- ROWLANDS, M., *The New Science of the Mind: From Extended Mind to Embodied Phenomenology*, Massachusetts, A Bradford Book, 2013.
- SCARINZI, A., « Skillful Aesthetic Experience and the Enactive Mind », *Metis*, 1, 2017, p. 163-176.
- SCHAEFFER, J.-M., *Les Célibataires de l'art. Pour une nouvelle esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996.
- SHUSTERMAN, R., *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, tr. fr. C. Noille, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.
- SHUSTERMAN, R., *La fin de l'expérience esthétique*, tr. fr. C. Hary-Schaeffer, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- SHUSTERMAN, R., « Somaesthetics and the Revival of Aesthetics », *Filozofski vestnik*, 28(2), 2007, p. 135-149.
- SHUSTERMAN, R., « La Soma-esthétique de Merleau-Ponty », *Critique d'art*, 37, 2011.
- SHUSTERMAN, R., *Chemins de l'art. Transfigurations du pragmatisme au zen. Postface d'Arthur Danto*, Marseille, Al Dante, 2013.
- TALON-HUGON, C., *L'esthétique*. coll. « Que sais-je ? ». Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- ZERBIB, D., « Comment trans-formater la réalité ? Franck Leibovici et les usages du document », dans (dir.). R. Khazam, *Une poétique pragmatiste. Considérations sur l'œuvre de Franck Leibovici*, Dijon, Les Presses du réel, 2018.

## Note biographique

Alice Dupas est ancienne élève normalienne, professeure agrégée de philosophie et docteure en philosophie. Elle est actuellement Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche en philosophie de l'art et esthétique à Sorbonne Université (Paris IV) et membre du Centre de Recherche en esthétique et philosophie de l'art Victor Basch.

Ses travaux de recherche étudient l'esthétique et la philosophie de l'art au regard des recherches contemporaines en philosophie de la connaissance et de la cognition. Ils sont engagés dans un



mouvement de défense d'une approche dés-ultra-intellectualisée de la cognition, débouchant elle-même sur une philosophie cognitive de l'art qui redonne ses pleins droits au corps. La théorie qu'elle analyse et contribue à développer est l'esthétique énaïve, dans un pan lui-même spécifique appelé « esthétique énaïve *sense-making* ». Cette théorie, elle l'applique en priorité au cas des arts visuels et plastiques, des arts participatifs et, plus récemment, de la danse et de la littérature.

Alice Dupas prépare actuellement un livre pour les Éditions de la Sorbonne, intitulé *Art, Cognition et Corps affectif. Plaidoyer pour une esthétique énaïve*.