

L'ESTHÉTIQUE EST-ELLE ENCORE UNE ONTOLOGIE ?  
(PARENTHÈSE SUR L'ACTUALITÉ ET LA MÉTHODE)

Maud HAGELSTEIN  
(F.N.R.S./Université de Liège)

I. *Le mur d'Antoine de Galbert*

En 2014, à l'occasion de son 10<sup>e</sup> anniversaire, l'espace de la *Maison rouge* (Paris) exposait des œuvres de la collection privée de son fondateur Antoine de Galbert. Se démarquant doublement par son efficacité et par son originalité, l'exposition fut aussi l'une des plus surprenantes de l'été. Comme son concepteur (Antoine de Galbert lui-même) s'en est expliqué dans le catalogue, l'équipe avait choisi de se passer de la fonction traditionnelle du commissaire, non pour la décrier d'aucune manière, mais pour expérimenter le développement, rendu possible grâce à l'aide technique d'un informaticien spécialisé, d'un algorithme mathématique voué à distribuer de manière totalement aléatoire les différentes œuvres de la collection sur les murs de la *Maison rouge* (278 mètres de cimaises au total). La répartition des œuvres obéissant à la seule exigence de maximiser l'espace d'accrochage, les pièces fixées au mur entretenaient entre elles des rapports strictement basés sur le hasard (de leur taille).

Malgré cet agencement volontairement aléatoire, le spectateur, comme on peut l'anticiper, fut frappé par certaines configurations, la scénographie autorisant la possibilité de micro-narrations, sur base de liens inévitables de causalité, de contraste, d'analogie, etc., tracés par les spectateurs entre les œuvres. Mais ce n'est pas ce réflexe – cette propension à exercer son imagination pour réintroduire de la cohérence narrative là où elle se serait absentée – qui m'intéressera le plus ici. Bien sûr, les œuvres accrochées au mur ont été choisies puis sélectionnées par un seul homme, dont on ne peut s'étonner de retrouver la personnalité, les préférences et les obsessions. Cet insatiable collectionneur revendique d'ailleurs souvent la subjectivité évidente de ses choix, assumant l'amitié singulière qui le lie à chacune des œuvres ramenées de voyages, « souvent dans

le dos de l'histoire et dans l'ignorance des modes »<sup>1</sup>. Mais justement. Quelle subjectivité s'assume ici et quel problème théorique charriette ? Prêtons attention aux propos du collectionneur : « Une vierge en plastique chinée dans une ruelle napolitaine peut me séduire autant que l'œuvre d'un grand artiste. Mon attachement aux objets et aux œuvres est donc en partie déconnecté de leurs valeurs commerciales ou historiques »<sup>2</sup>. À plusieurs reprises au fil de sa carrière, Antoine de Galbert a travaillé au rapprochement analogique d'œuvres issues de champs géographiques, historiques et axiologiques hétérogènes : art occidental ou art extra-occidental ; art moderne ou art contemporain ; art officiel ou art mineur, voire art « brut ». Ceci non seulement pour créer des correspondances, éventuellement anachroniques, mais surtout – ce sera en tout cas l'hypothèse explorée ici – pour interroger de manière inédite le propre de l'art : comment identifier « l'art » même dans des régions où ce terme n'a pas de sens particulier ? Comment évaluer les œuvres en dehors de toute hiérarchie préconçue<sup>3</sup> ?

La démarche scénographique adoptée pour *Le mur* a produit des effets frappants. Et singulièrement pour le spectateur, qui observait se révéler en lui des habitudes très intégrées, comme le réflexe de se replier sur le déjà connu pour baliser l'appréciation esthétique. Face au mur de la *Maison rouge*, on repérait du premier coup d'œil les œuvres d'artistes d'envergure et de notoriété internationales, Bustamante, Fontana, Man Ray ou Michaux, parmi tant d'autres – travail de repérage sans doute destiné à se donner de l'assurance face à un tel afflux visuel « anonymisé ». Prenant à rebours ce réflexe largement partagé, les options d'accrochage retenues pour l'exposition donnaient à voir les œuvres sans leurs légendes. Seules des tablettes numériques (une seule par salle) permettaient, sur base d'un système de numérotation discret, de retrouver l'auteur d'une œuvre, les spectateurs comprenant bien malgré tout que cet automatisme de vérification serait à contre-courant du défi « iconoclaste » proposé<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Le mur. Œuvres de la collection Antoine de Galbert*, catalogue d'exposition, Paris, coédition Fage et La maison rouge, 2014.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>3</sup> On ne sera donc pas étonné de la proximité existant entre le directeur de la *maison rouge* et le commissaire Jean-Hubert Martin, co-commissaire de l'exposition « Théâtre du monde » présentée dans le même lieu à l'automne 2013, mais également à l'initiative de l'exposition légendaire *Magiciens de la Terre*, dont on a fêté en 2014 les 25 ans au Centre Pompidou. Les deux hommes partagent le même défi : présenter l'art contemporain selon un principe intuitif et subjectif, sans sombrer pour autant dans l'éclectisme.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 5.

En quelque sorte, l'exposition permettait d'évaluer à nouveaux frais ces œuvres et de redécouvrir, sous le vernis éventuel du succès, leur intérêt réel. Dans ces conditions, une impressionnante vertèbre de baleine ou une vierge lumineuse en plastique s'autorisaient à soulever éventuellement un intérêt plus grand qu'une œuvre contemporaine très bien cotée sur le marché. Formulée de la sorte, l'hypothèse est partiellement naïve, mais néanmoins génératrice de questions stimulantes. Car en un certain sens, l'exposition *Le mur*, basée sur des accords incertains et aléatoires, pouvait être qualifiée d'« anti-pédagogique ». Il s'agissait moins à première vue d'ajouter des notes de bas de page à la compréhension d'œuvres contemporaines complexes, dans un souci d'explicitation légitime et d'accumulation de savoir, que de favoriser chez le spectateur une expérience sensible et intellectuelle spécifique (et librement menée). Bien sûr, la neutralisation des hiérarchies de notoriété et de l'axiologie dominante est aussi artificielle que provisoire. Mais si les invraisemblables voisinages furent probablement vite oubliés, le spectateur aura pu pendant un moment relativiser l'influence de la culture établie sur son appréciation. Une telle « confiance » accordée au spectateur n'est plus si rare aujourd'hui ; de nombreux commissaires et scénographes prennent le risque de laisser le spectateur faire évoluer lui-même ses perceptions et ses jugements. Pour Antoine de Galbert, dans le domaine de l'art se niche la possibilité de l'exercice d'une « liberté intégrale et dérégulée »<sup>5</sup>. Et pourtant. À lire ses considérations sur son propre travail, certains gestes de collectionneur restent délicats à négocier. Notamment dans le champ des objets de l'« art » (dit) « primitif ». N'importe quel jugement ne vaut pas l'autre ; il faut être en mesure de distinguer les objets médiocres des objets de haute qualité. Or tout est question d'« appréciation » : « Comme dans tous les domaines, la connaissance est bien sûr fondamentale, mais un grand ethnologue peut être un piètre collectionneur, car connaître l'usage d'un objet ne donne pas nécessairement la capacité d'en apprécier la beauté. Il y a donc un sixième sens pour cela. L'approche des objets sans pedigree est totalement aventureuse, subjective et sensuelle, et les plus grands marchands peuvent se faire bernier par les redoutables faussaires africains »<sup>6</sup>. Comment donc traiter ces « objets sans pedigree » qui fascinent les amateurs d'art tout en étant dans bien des cas inclassables ? Et quelle ontologie définirait sans se tromper la classe des objets d'art ?

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 29.

## II. Kant, l'expérience esthétique et l'ontologie de l'œuvre<sup>7</sup>

À ceux qui se consacrent au champ de l'esthétique, deux problèmes philosophiques s'imposent, autour desquels on tournera sans repos : le problème de la spécificité de l'expérience esthétique (y a-t-il une expérience esthétique singulière qui se détacherait par sa qualité des autres expériences humaines ?) et celui de l'ontologie de l'œuvre d'art (comment distinguer l'artefact artistique de l'objet commun ou naturel ?). Or ces deux problèmes, revisités aussi bien par les phénoménologues que par les esthéticiens analytiques, problèmes que Danielle Lories a mis en lumière et théorisés dans pratiquement toute son œuvre, s'ancrent directement dans les développements de la troisième critique de Kant. D'un côté, la *Critique de la faculté de juger* aura appris à ses lecteurs à décrire la qualité du jugement esthétique pur, et à saisir la satisfaction qu'on en tire, dont il faut se rappeler qu'elle est « entièrement subjective, immédiate, non conceptuelle et désintéressée »<sup>8</sup>. Ce jugement occasionne un « gain de liberté », à la fois pour l'objet jugé, qui se trouve notamment délivré de tout impératif fonctionnel, et en quelque sorte délivré de l'intentionnalité de l'artiste (car sans être inexistante, celle-ci doit rester discrète et non-contrainante, le jugement devant pouvoir s'exercer comme « en dépit d'elle »<sup>9</sup>), mais aussi pour celui qui juge, éprouvant alors en lui-même le libre jeu des facultés. Kant aura donc mis plusieurs générations d'esthéticiens sur la piste d'une expérience spécifique, leur donnant les moyens d'en tracer les contours. D'un autre côté, Kant a ouvert la voie à un questionnement ontologique plus direct de l'œuvre elle-même, réfléchi précisément en tant qu'objet favorisant l'expérience esthétique, se caractérisant par sa « finalité sans fin », puisque le plaisir esthétique (éprouvé lors du jeu des facultés) prend la forme d'une *finalité*, en dépit du fait qu'il n'y a dans le jugement « ni fin subjective (un agrément recherché) ni fin objective (l'objet d'un concept dont celui-ci serait considéré comme la cause) »<sup>10</sup>. On voit alors comment les deux problèmes les

<sup>7</sup> Le titre de cette section est emprunté à un ouvrage de Danielle Lories, *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1989. L'ouvrage couronne un mémoire ayant reçu le prix de la Classe des Lettres de l'Académie Royale. Ce premier livre est d'une clarté tout à fait saisissante. Sa lecture – avec presque 35 ans de retard – m'a beaucoup impressionnée.

<sup>8</sup> D. Lories, *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1989, p. 18.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 226 : « Ou si l'on veut dire que l'intentionnalité de l'action artistique est responsable de la finalité sans fin de l'œuvre, alors il faut, comme Kant, la faire échapper à l'artiste lui-même ».

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 223.

plus importants de l'esthétique se nouent l'un à l'autre, puisque l'enquête ontologique sur l'œuvre n'aura de sens qu'à garder à l'esprit et à l'œil la spécificité très nette de l'expérience esthétique, qui projette le spectateur dans une attitude libre, désintéressée et « ludique ». Comme le montre Danielle Lories, si l'œuvre se définit par sa « finalité sans fin », sa finalité est difficile à saisir et à identifier une fois pour toutes :

La finalité formelle subjective du jugement de goût n'est rien que le maintien de l'activité ludique des facultés, activité sans autre fin que sa propre perpétuation. Et ce jeu des facultés est lié à la contemplation d'un objet, d'une représentation dont la *forme* est *finale* pour ce jeu même. Le plaisir, le jeu qui prend la forme de la finalité repose sur l'accueil de la *finalité de la forme* de l'objet pour cet état du sujet. C'est forcément dans sa seule forme, sa forme pure, que l'objet est final pour le jeu-plaisir esthétique des facultés, car s'il était final par sa matière, le plaisir ne serait que d'agrément et si l'objet plaisait – était final pour le sujet – dans son concept, le plaisir ne serait pas non plus désintéressé.<sup>11</sup>

Autrement dit, Kant nous met sur la voie d'une ontologie de l'œuvre qui n'est pas « essentialiste », et où l'artefact ne gagne pas son titre d'œuvre d'une qualité (magique) intrinsèque qu'il suffirait de pouvoir identifier, mais bien d'une qualité d'*expérience* particulière, que l'œuvre d'art est en mesure de susciter.

### III. Intensité extra-ordinaire de l'expérience sensible (Rancière)

Si l'esthétique peut se développer comme ontologie régionale, étude de l'être (non pas « en général » mais) « artistique », le philosophe contemporain Jacques Rancière<sup>12</sup> s'inscrit de fait dans un projet ontologique, au sens où il a axé toute sa théorie des régimes d'identification de l'art sur le repérage de structures (tout à la fois langagières, conceptuelles,

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>12</sup> Rancière est certainement un kantien hétérodoxe, mais tout de même, il reste très attaché à certaines idées développées dans la troisième Critique, absorbées notamment via la lecture de Schiller. Le concept d'indifférence par exemple, que Rancière construit à partir des considérations de Schiller sur la « belle apparence » dégagée des affaires et des préoccupations humaines, ne fait-il pas écho à la question du désintéressement kantien ? Voir notamment les pages sur la reprise par Schiller de la question du « libre jeu » (J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 41 *sq.*). Rancière est convaincu par le nouage entre le problème de l'expérience et le problème ontologique, auquel il associe directement le thème de l'émancipation : « Comment comprendre que l'activité 'gratuite' du jeu puisse fonder en même temps l'autonomie d'un domaine propre de l'art et la construction de formes d'une nouvelle vie collective ? » (p. 42-43).

institutionnelles et pratiques) dessinant les voies par lesquelles nous déterminons le champ des objets (et parfois des événements) susceptibles d'être considérés comme artistiques, ou non. Les manières ou les modalités selon lesquelles nous procédons à ces identifications – qui prennent toujours ancrage dans un monde commun – seraient pour Rancière au nombre de trois : régime éthique des images, régime poétique ou représentatif des arts, régime esthétique de l'art<sup>13</sup>.

Concentrons-nous sur ce dernier point. À suivre les propositions de Rancière, qui rappelons-le, se veulent descriptives et non normatives, « Esthétique » ne serait pas exactement le nom d'une discipline, ou pas seulement, mais le nom d'une manière parmi d'autres – prégnante aujourd'hui et à peu près depuis Kant – d'identifier certaines productions humaines comme « artistiques ». Cette opération ontologique permettant de reconnaître l'art, cet ensemble de dispositions cognitives, langagières et pratiques dessinant les contours de la chose artistique, reposerait essentiellement, pour ce qui est du troisième régime établi par Rancière (le régime *esthétique*), sur un unique critère de distinction, faisant office de laissez-passer ou de sésame, et requis pour intégrer le territoire prisé de l'art : une intensité hors du commun de l'expérience sensible (de l'expérience « esthétique », au sens étymologique du terme), en excès sur les expériences ordinaires. Une qualité particulière de l'expérience, hétérogène aux expériences de la vie de tous les jours. Évidemment, cela ne dit pas grand-chose, et tout à la fois. En regard de la normativité très sophistiquée du système des Beaux-Arts, qui permettait – aux théoriciens, aux amateurs, aux spectateurs d'art – d'identifier les objets comme artistiques en vertu de leur coïncidence avec un ensemble de règles de fabrication, de normes établies délimitant avec précision des manières de faire, de valeurs liées à la noblesse (morale ou historique) des sujets représentés, on se sent en troisième régime abandonné à presque rien (sinon à la subjectivité de notre jugement), cherchant nos appuis sur notre seule expérience, dont nous devrions – mais comment ? – pouvoir mesurer l'intensité, la nouveauté, et le pouvoir émancipateur. Dans le régime esthétique de l'art, dont personne n'est obligé d'adopter les façons (on peut aussi délibérément ou inconsciemment se sentir plus à l'aise en régime poétique des arts), notre arsenal d'identification se réduirait à la seule étrangeté

<sup>13</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000, notamment le texte « Des régimes de l'art et du faible intérêt de la notion de modernité », p. 26 sq. ; J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004 (« Introduction ») ; et pour le dernier régime plus spécifiquement : *Aesthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

d'une expér  
ou tel artefa  
soumise à l'  
nos propres  
l'intensité c  
les contour  
par ceux qu  
la voie d'u  
ments, ceu  
*quidam* su  
ressé à la  
force d'un

Ce q  
position, l  
de l'art, r  
sans l'ex  
mitation c  
rager ou c  
n'extern  
propres -  
exclusive  
aux savc  
prioritai  
l'intentic  
seignem  
l'occasi  
rêt pour  
appelon  
la presc  
pour le

14  
gique de  
ontologi  
proposé  
commen  
N. Hein  
Paris, G  
Rancière  
terrain e  
des cod  
qui la t

d'une expérience, sur laquelle on s'appuierait pour décider d'intégrer tel ou tel artefact au rang d'art, prenant alors une décision qui ne serait pas soumise à l'autorité de ceux qui savent, mais qui mobiliserait pleinement nos propres facultés, et le jeu de leur agencement. Autrement dit, puisque l'intensité de l'expérience sensible nous concerne en première personne, les contours de la chose artistique ne seraient pas déterminés d'en haut par ceux qui en détiennent les codes, mais en quelque sorte d'en bas, par la voie d'une expérience sensible et d'une mise en commun de nos jugements, ceux-ci pouvant être établis à suivre Rancière par n'importe quel *quidam* susceptible de faire l'épreuve d'une œuvre, ou simplement intéressé à la faire, vaguement disponible, ou soudainement frappé par la force d'une rencontre.

Ce qui voudrait dire aussi, et il faut prendre la mesure de cette proposition, non pas que Rancière régresse vers une théorie substantialiste de l'art, reposant sur une ontologie préalable qu'il tiendrait en réserve sans l'explicitier, car il décrit les opérations de mise en place et de délimitation d'un territoire légitime de l'art sans pour autant valider, encourager ou dénoncer par avance ces sélections, mais cela voudrait dire qu'il n'externalise pas entièrement – jusqu'à vider le sujet de ses jugements propres – la réponse apportée à la question de l'art<sup>14</sup>. Plutôt que de se fier exclusivement (comme en deuxième régime) aux hiérarchies héritées et aux savoirs autorisés pour désigner ce champ, plutôt que de transférer prioritairement la décision *au dehors* (et quel que soit cet au dehors : l'intention de l'artiste, le discours médiatique, l'institution muséale, l'enseignement, les critiques et spécialistes, etc.), le troisième régime offrirait l'occasion d'un focus renouvelé sur l'expérience et d'une reprise d'intérêt pour ce que l'on éprouve, ce qui se joue en nous face à ce que nous appelons une œuvre. Si la théorie des régimes d'identification ne vise pas la prescription, Rancière ne masque pas pour autant son enthousiasme pour le régime esthétique de l'art, susceptible à son avis de restaurer les

<sup>14</sup> Un débat pourrait être reconstitué de ce point de vue avec l'approche sociologique de Nathalie Heinich. Très engagée dans son refus de penser l'art en référence à une ontologie préalable (c'est-à-dire en référence à l'essence fondamentale de l'art), Heinich propose dans ses travaux de développer une « ontologie contextualisée », qui montrerait comment les catégories de l'œuvre circulent dans une culture donnée (cf. en particulier N. Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014). Or si elle semble a priori s'inscrire dans une optique proche de Rancière, elle propose en réalité une toute autre opération : là où Heinich dit revenir au terrain empirique, c'est davantage celui des institutions, de la communication, et des garants des codes et des valeurs, que celui de l'expérience esthétique elle-même, et du sujet (libre) qui la traverse.

quelles nous déter-  
minants) susceptibles  
de modes ou les moda-  
lités – qui prennent  
pour Rancière au  
niveau poétique ou repré-

des propositions  
normatives et non norma-  
tives d'une discipline,  
autres – prégnante  
dans les productions  
logiques permet-  
tant cognitives, langa-  
gère, reposerait  
librement par Rancière  
n, faisant office  
de territoire prisé de  
l'expérience (de l'expé-  
rience excès sur les  
autres, hétéro-  
généité très sophis-  
ticiennes, aux  
modes artistiques  
de fabrication,  
des modes de faire, de  
représentés,  
non à la sub-  
stance seule expé-  
riencer l'inten-  
tion esthétique  
qui peut aussi  
être poétique  
et étrangeté

La fabrique,  
ou de moder-  
nité (« Intro-  
duction du régime

conditions d'un rapport libre aux choses, dégagé des indications données par les experts. Cette exigence (se désolidariser du pré-mâchage et des lectures imposées) transparait dans les positions médiatiques du philosophe, comme dans ses réflexions sur l'éducation : si l'accès à toute chose (artefact, œuvre, livre) est balisé par des savoirs accumulés, l'expérience se trouve à l'étroit, et risque d'être appauvrie. Bien entendu la transmission reste un défi, l'enseignement aussi, mais à condition de transmettre en laissant de la place à celui qui reçoit les savoirs partagés.

Ces problèmes théoriques autour desquels on tourne, et que non seulement rencontre mais *accentue* le dispositif scénographique mis au point par Antoine de Galbert, sont typiques du troisième régime. Ils supposent de ne pas réserver l'ontologie de l'œuvre d'art à la seule reconnaissance d'une essence favorisant la distinction, mais à la nouer intimement à l'examen de l'expérience esthétique – Rancière ne cherche pas autre chose. Il décrit une nouvelle circulation de la pensée de l'art, et des délimitations mises au travail par les discours qui l'accompagnent.

#### IV. La théorie de l'image réclame-t-elle une ontologie ?

Avant l'invention du concept d'art lui-même, et des délimitations conceptuelles censées le protéger d'une porosité trop grande de ses frontières, ces questions – cela va de soi – ne se posaient pas. Le premier régime se définissait pour Rancière comme « régime éthique des images » : « éthique » pour la raison que les *comportements* associés aux usages font la valeur distinctive de l'objet (la statue en bois devient sculpture – et non plus morceau de bois – par l'effet des offrandes ou des prières dont elle est l'occasion), « images » pour la raison que la prétention à l'art n'y a pas lieu d'être. Or pour Rancière, si les régimes d'identification s'avèrent plus ou moins dominants à certaines époques historiques (l'époque pré-moderne pour le régime éthique des images, la Renaissance puis l'Ancien régime pour le régime représentatif ou poétique des arts, l'ère démocratique et post-révolutionnaire pour le régime esthétique de l'art), ils ne s'y réduisent pas. Il est tout à fait possible d'entretenir une proximité plus grande avec l'un ou l'autre de ces régimes, y compris à une époque où il ne serait pas dominant. Il est probable encore que les dispositions qui structurent notre rapport au territoire de l'art varient chez chacun de nous, selon le type de rencontre esthétique que nous aurions à examiner ou selon le type de problème artistique que nous aurions à régler. Un même artefact pourrait d'ailleurs être analysé en fonction de son usage ou de son agence (premier régime), de son mode de fabrication et des normes

poétiques qu'il rec-  
cience sensible qu'

On pourrait ?  
depuis les années  
– comme un retour  
cette hypothèse,  
n'est pas contour  
de l'image – un  
rément plus larg  
L'intérêt grandis  
pas autrement d  
ressée sur laquel  
leur définitions  
giques, qui fon  
de présence. O  
est nettement r  
riens de l'art à  
s'être plutôt d  
de l'intérêt re  
train de s'app  
(comme disci  
iconique, con  
logie ? Dans  
l'intérêt d'ur  
projet d'*Atla*  
de la haute c  
pas exclusi  
neutralisé.

#### V. Le tou

Notre  
de nouvea  
un game

<sup>15</sup> Le  
Mitchell et  
*Picture The*  
Press, 1994  
*ein Bild?*,  
« Iconic Th  
*Trivium*, 1



poétiques qu'il reconduit (deuxième régime), ou de l'intensité de l'expérience sensible qu'il nous procure (troisième régime).

On pourrait à bien des égards considérer notre époque – marquée depuis les années 1990 par le diagnostic d'un « tournant iconique »<sup>15</sup> – comme un retour au régime éthique des images. À prendre au sérieux cette hypothèse, on se demandera si la question du « propre de l'art » n'est pas contournée et diluée par certains développements de la théorie de l'image – une théorie dont le périmètre d'observation s'avère délibérément plus large, puisqu'il inclut aussi des images non-artistiques ? L'intérêt grandissant de notre époque pour les images ne détourne-t-il pas autrement dit notre attention de cette expérience ludique et désintéressée sur laquelle Kant avait tout misé ? Bien entendu les images méritent leur définitions propres ; elles ne sont pas exemptes d'enquêtes ontologiques, qui font généralement signe vers un certain partage d'absence et de présence. On croit percevoir malgré tout que le territoire des images est nettement moins « réservé » que celui de l'art. D'ailleurs, les historiens de l'art à l'origine d'un intérêt renouvelé pour les images semblent s'être plutôt dégagés de la préoccupation ontologique. Sous la poussée de l'intérêt renouvelé pour les images, le concept d'art n'est-il pas en train de s'appauvrir, ou en tout cas de se transformer ? Et si l'Esthétique (comme discipline cette fois) subit réellement l'influence de ce tournant iconique, comment peut-elle rester, au sens esquissé plus haut, une ontologie ? Dans la mesure où un timbre par exemple peut faire l'objet de l'intérêt d'un historien de l'art (Aby Warburg a intégré des timbres à son projet d'*Atlas Mnemosyne*, ceux-ci voisinaient avec les œuvres légitimes de la haute culture), ou n'importe quelle image dont la fonction ne serait pas exclusivement artistique, l'enjeu ontologique semble quelque peu neutralisé.

### V. Le tournant anthropologique

Notre époque se caractérise par la prise en compte plus rigoureuse de nouveaux objets susceptibles de favoriser en nous un attachement ou un jugement *esthétique* (y compris s'ils ont eu une utilité ou une fonction

<sup>15</sup> Le tournant iconique est notamment annoncé par les textes du philosophe américain Mitchell et du théoricien allemand Boehm. Cf. W. J. T. Mitchell, « The Pictorial Turn », in *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 11-35 (étude publiée en mars 1992 dans *Artforum*) ; G. Boehm (dir.), *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1994. Voir aussi B. Stiegler dans son « Introduction » au dossier « Iconic Turn » et *réflexion sociétale*, sous la direction de G. Didi-Huberman et B. Stiegler, *Trivium*, 1, 2008 (en ligne), consulté le 22 janvier 2015. DOI : 10.4000/trivium.391

extra-artistique dans une autre vie). L'importance accordée aux images n'est qu'une manifestation parmi tant d'autres de la « liberté intégrale et dérégulée » mentionnée par Antoine de Galbert, s'exerçant aujourd'hui sur des objets bâtards et « sans pedigree », en une « approche aventureuse, subjective et sensuelle ». Posons la question à nouveau : dans ce contexte, l'esthétique reste-t-elle une ontologie ? La question de l'art n'est-elle pas moins urgente et plus lâche ?

Finalement (et notre époque aura résisté à bien des diagnostics de « mort de l'art »), même si les frontières du territoire de l'art s'assouplissent désormais sous l'effet d'un élargissement du champ des artefacts visuels dignes d'intérêt, et même si la vigilance de ses gardiens s'endort un peu, tout indique que le problème ontologique (« est-ce de l'art ? et en quoi ? ») n'a pas perdu de sa vigueur. Bien sûr le problème se déplace, s'élargit ou se resserre selon les cas. Bien sûr les dispositions par lesquelles on cherche à y répondre se sont elles-mêmes transformées. Mais si le problème n'a pas fort bougé, le nouage entre ontologie et expérience esthétique que supposait sa réponse chez Kant ou chez Rancière ne semble plus vraiment le même. La puissance de l'image ou de l'objet sans pedigree tient-elle encore – comme pour l'œuvre artistique – à l'intensité de l'expérience sensible qu'elle entraîne, une expérience qui déborderait le cadre des autres expériences humaines ? Ne risque-t-on pas de défaire cette confiance que l'enquête ontologique sur l'œuvre d'art accordait à la qualité de l'expérience esthétique, toujours « en excès » sur d'autres expériences ?

Dans son ouvrage récent *Les formes du visible*, Philippe Descola met après d'autres en récit le moment de transformation épistémologique qui aura vu l'approche *sémiotique* des œuvres d'art mise en cause par un intérêt plus aigu pour leurs pouvoirs, ou pour leur « agence » (*agency*), selon le terme en usage depuis les travaux d'Alfred Gell<sup>16</sup>. Ainsi considérée, l'œuvre visuelle jouit d'une « disposition à exercer des effets intentionnels » ; elle conquiert une efficacité ou une puissance d'envoûtement que différents auteurs (Gell, Freedberg, Belting, Bredekamp, Didi-Huberman) ont tenté de décrire, s'abstenant de la réduire à une fonction sémantique<sup>17</sup>. Or on peut se demander si cette approche parfois dite « animiste » des images ne nous éloigne pas de la situation de « libre jeu » caractérisant la rencontre avec l'œuvre artistique, et de la « finalité sans fin » qu'elle

<sup>16</sup> Voir aussi le texte d'ouverture de E. Alloa (éd.), *Penser l'image II. Anthropologies du visuel*, Paris, Les presses du réel, 2015 (« Anthropologiser le visuel ? »).

<sup>17</sup> Ph. Descola, *Les formes du visible. Une anthropologie de la figuration*, Paris, Seuil, 2021, p. 21 sq.

induit. Car la que  
tème descriptif de  
le régime éthique  
par les images. N  
La gratuité du je  
diction avec l'id  
peut-être maitris

Dans *Mal*  
termes de l'exp  
célèbre statue J

Ramené à  
fin qu'elle  
les choses  
systématis  
caractérist  
cognitif d  
gories ; e  
ses objets  
ce n'est p  
tivité. D'  
à l'expér  
de ses pr  
qui, con  
retirée c  
devant  
trouve :

Car si Ranc  
(le geste or  
esthétique  
séparée, p  
vie), il ne  
qu'on app  
ment » d  
nous l'in  
l'expérien  
à distanc  
tique fav  
au sériem  
encore F

induit. Car la question de l'usage ou de l'agence, si l'on revient au système descriptif de Rancière, s'attache au premier régime d'identification, le régime *éthique* des images, concentré sur les comportements générés par les images. Ne s'éloigne-t-on pas alors de l'esprit du troisième régime ? La gratuité du jeu, dans le jugement esthétique, n'est-elle pas en contradiction avec l'idée même d'une agence (c'est-à-dire d'un effet direct et peut-être maîtrisé) de l'image visuelle sur celui qui la regarde ?

Dans *Malaise dans l'esthétique*, Rancière reprend à nouveau les termes de l'expérience de l'œuvre en relisant l'analyse par Schiller de la célèbre statue *Junon Ludovisi* :

Ramené à sa définition minimum, le jeu est l'activité qui n'a pas d'autre fin qu'elle-même, qui ne se propose aucune prise de pouvoir effective sur les choses et sur les personnes. Cette acception traditionnelle du jeu a été systématisée par l'analyse kantienne de l'expérience esthétique. Celle-ci se caractérise en effet par une double suspension : une suspension du pouvoir cognitif de l'entendement déterminant les données sensibles selon ses catégories ; et une suspension corrélatrice du pouvoir de la sensibilité imposant ses objets de désir. Le « libre jeu » des facultés – intellectuelle et sensible – ce n'est pas seulement une activité sans fin, c'est une activité égale à l'inactivité. D'entrée de jeu, la « suspension » que le joueur opère, par rapport à l'expérience ordinaire, est corrélée à une autre suspension, la suspension de ses propres pouvoirs face à l'apparition de l'œuvre « oisive », de l'œuvre qui, comme la déesse, doit sa perfection inédite à ceci que la volonté s'est retirée de son apparence. En somme, le « joueur » est là à ne rien faire devant cette déesse qui ne fait rien, et l'œuvre du sculpteur elle-même se trouve absorbée dans ce cercle d'une inactivité active.<sup>18</sup>

Car si Rancière s'intéresse au régime dans lequel l'identification de l'art (le geste ontologique) repose seulement sur le repérage d'une expérience esthétique différente de l'expérience ordinaire (la forme artistique étant séparée, par la particularité de cette expérience, des autres formes de la vie), il ne peut en aucun cas abandonner cette suspension des attentes, qu'on appellera « indifférence » du côté de l'œuvre, et « désintéressement » du côté du spectateur, puisque le « gain de liberté » – comme nous l'indiquait aussi Danielle Lories – s'observe des deux côtés de l'expérience, celui de l'objet jugé et celui du sujet qui juge. Or cette mise à distance des effets de la volonté caractériserait bien l'expérience esthétique favorisée par l'œuvre d'art. Partant de là, ne doit-on pas prendre au sérieux l'hypothèse selon laquelle les images et les objets, et plus encore peut-être sous l'effet du tournant anthropologique qui nous fait

<sup>18</sup> J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, p. 45-46.

les considérer comme des *agents* exerçant sur nous un certain pouvoir, ne parviennent pas au même détachement que l'œuvre artistique ? Un « excès de fonction » ou d'utilité nous éloigne-t-il de l'art ? Or ce n'est pas tellement la réponse (de toute façon impénétrable) à cette question qui m'intéresse. Mais plus simplement le fait qu'elle puisse se poser encore avec la même insistance et la même urgence, malgré tous les tournants qui ont occupé notre actualité.

## VI. Envoi – Les clous et les lentilles

La question de l'autonomie de la sphère artistique – ce territoire autrefois bien délimité des artefacts artistiques, subissant aujourd'hui les assauts constants du dehors – n'est bien entendu pas un problème définitivement réglé. « Est-ce de l'art ? » reste une question actuelle, dans la bouche des curieux ou des sceptiques comme dans celle des initiés. Récemment, au cours du mois de janvier 2023, Antoine de Galbert a publié sur un réseau social (Instagram) un cliché photographique accompagné du commentaire suivant : « Œuvre d'art ou objet d'artisanat, d'ici ou d'ailleurs ? Clous plantés sur planche de bois d'environ 40 × 40 cm. Provenance : legs Jean Chatelus à la Fondation Antoine de Galbert ». L'image montre ce qui – en l'absence d'indications – aurait pu faire penser à un gros plan sur un plat de lentilles sèches, se distinguant les unes des autres par quelques variations chromatiques, dans les tons bruns. Mais en lisant la légende, on se résout à considérer que ces lentilles sont en réalité les têtes de clous fichés sur un support en bois dont la taille est précisée, enfoncés plus ou moins profondément, créant par là un relief où l'on pourrait discerner la forme d'un visage moustachu, comme certains semblent s'accorder à le faire remarquer. Antoine de Galbert ajoute sous son commentaire, en guise d'embrasseur conversationnel : « Quelqu'un aurait-il une idée ? »<sup>19</sup>. Et initiant la réflexion lui-même : « Certains grands artistes comme Uecker ou Aubertin ont utilisé des clous, mais ça ressemble plutôt à un amusement d'amateurs » (à quoi un intervenant répond : « un amateur qui a un sens artistique prononcé alors... »).

<sup>19</sup> Je garde un souvenir impérissable (et amusé) des discussions savantes initiées par Thierry Lenain lors de réunions plus informelles, autour d'un objet énigmatique manifestement ancien, photographié dans une vitrine (une sorte de... « forme »), et dont l'utilité même nous échappait. Je ne sais pas si l'affaire a finalement trouvé une résolution. J'en profite pour remercier cette « bande d'esthéticiens » (Danielle Lories, Rudy Steinmetz et Thierry Lenain) de m'avoir entraînée si chaleureusement dans leur monde théorique.

Et la discussion  
réfèrent (tout  
saire, et si les  
détermination  
boule de péta  
tive ?) ; ceux  
jugent l'obje  
de jeunesse  
esprit en 19  
et ceux qui  
tion de n'av  
conçu inten  
d'art peuve  
être très be  
les considé  
importe »,  
mieux vau  
nos catégo  
cation au c  
« L'objet :

Et la discussion de se partager entre ceux qui surinvestissent la quête du référent (tout en se demandant si la question de l'identification est nécessaire, et si les propositions ne risquent pas de fixer une intéressante surdétermination) ; ceux qui préfèrent l'explication utilitaire (une ancienne boule de pétanque à clous ? un billot pour une activité ludique et caritative ?) ; ceux qui se concentrent sur le geste (un exutoire ?) ; ceux qui jugent l'objet « artistique » (« pureté et densité », un « Anselm Kiefer de jeunesse », « Jackie Winsor avait fait une très belle pièce dans cet esprit en 1970 ») bien qu'éventuellement inspiré par un autre usage ; et ceux qui considèrent qu'il ne pourrait être artistique qu'à la condition de n'avoir eu aucune fonction ou utilisation première, et d'avoir été conçu intentionnellement (tout en reconnaissant que certaines œuvres d'art peuvent être très mauvaises, quand des objets décoratifs peuvent être très beaux). Sans oublier ceux – l'échantillon est trop réduit pour les considérer « majoritaires », mais tout de même – pour qui « peu importe », « qui sait », « la question n'est-elle pas inadéquate ? », mieux vaut « renoncer » à y répondre au vu de « l'inconsistance de nos catégories », etc. Antoine de Galbert précise : ni signature ni indication au dos de la plaque en bois. Ce qui entraîne une ultime réaction : « L'objet a une fonction. Ici, je la cherche. ».