



HAL
open science

Considérations sur l'expérience de l'art. Idées sur la fruition et l'actuation

Arianna Beatrice Fabbricatore

► **To cite this version:**

Arianna Beatrice Fabbricatore. Considérations sur l'expérience de l'art. Idées sur la fruition et l'actuation. 2021. halshs-03183313

HAL Id: halshs-03183313

<https://shs.hal.science/halshs-03183313>

Preprint submitted on 27 Mar 2021

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

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

Considérations sur l'expérience de l'art. Idées sur la fruition et l'actuation

Arianna B. Fabbriatore (Paris, Sorbonne Université)

Abstract : Qu'est-ce que l'expérience artistique nous apprend de l'art ? C'est la question à l'horizon de cette étude dont le but est de jeter les bases pour repenser cette expérience dans le contexte actuel en proposant de nouveaux outils conceptuels. En effet, l'offre artistique contemporaine a complètement bouleversé le rôle du spectateur, sa relation avec l'œuvre ainsi que l'idée d'art tout court. Qu'est-ce qu'une œuvre d'art aujourd'hui ? Peut-on parler encore de spectateur ? En prenant en compte la spécificité de l'expérience artistique d'aujourd'hui, cet article propose de frayer un chemin parmi quelques-uns des préjugés et des mirages de la tradition esthétique afin de formuler les premières hypothèses pour repenser la théorie de l'art.

Mots clés : Expérience artistique, fruition, actuation, imagination, art contemporain, Pareyson, Hegel, Gadamer, Hume, Goodman, Dewey.

Abstract in English

What does artistic experience tell us about art? This is the question on the horizon of this paper: its aim is to lay the basis for rethinking this experience in the current context by proposing new conceptual tools. Indeed, the contemporary artistic offer has completely upset the role of the spectator, his relationship with the artwork as well as the idea of art itself. What is a work of art today? Can we still speak of a spectator? Taking into account the specificity of the artistic experience of today, this article proposes to explore some of the prejudices and mirages of the aesthetic tradition in order to formulate the first hypotheses for a theory of contemporary art.

Key words: Artistic experience, fruition, actuation, imagination, contemporary art.

Table des matières

Considérations sur l'expérience de l'art. Idées sur la fruition et l'actuation.....	1
1. Les chemins de l'art et les mirages de la pureté (le concept et les sens).....	3
2. Les sens du chemin : fonctions de la pensée (récit et ravissement).....	12
3. Le tournant performatif et la place du spectateur.....	20
Pour conclure : à la recherche de nouveaux chemins.....	23

Considérations sur l'expérience de l'art. Idées sur la fruition et l'actuation

L'offre artistique contemporaine a complètement bouleversé l'idée que l'on pouvait avoir jusqu'ici de l'art. De toutes parts nous sommes sollicités à vivre les expériences artistiques les plus surprenantes dans lesquelles les champs traditionnels de l'art sont constamment brouillés : dans une « hybridité » des moyens parmi lesquels l'écran et la vidéo prennent une place toujours plus importante, les artistes ne cessent de sortir de leurs « domaines de compétences » et leurs œuvres-événement ou œuvres-jeux quittent volontiers les salles des musées et les plateaux des théâtres pour investir la vie même. Dans ce cadre inauguré dans les années 1960 – un seul exemple avec le mouvement Fluxus de George Maciunas abolissant autant les frontières entre l'art et la vie que celles entre les différents champs artistiques tout en

valorisant le mode d'action participatif tel que le *happening* – les distances qui séparaient le spectateur à la fois du spectacle et de l'artiste sont remises en cause, fragilisées, discutées, abolies. Le lecteur, l'auditeur, le spectateur d'aujourd'hui se retrouve happé par l'innombrable richesse de cette offre parfois à la frontière du marketing qui le transforme en joueur ou en consommateur¹. Face à ce déferlement artistique dans la vie de la cité, paradoxalement un fossé se creuse entre les œuvres et le public. Un effet de rejet semble désormais flagrant : face à ce que Baptiste Morizot et Mengual Zhong Estelle appellent l'« indisponibilité » des œuvres², il n'est pas rare que se manifeste le désarroi d'un public perplexe voire déconcerté par des œuvres qui suscitent des sentiments contrastés comme le souligne à maintes reprises Marc Jimenez lorsqu'il brosse le tableau de *La querelle de l'art contemporain*³ : de la curiosité ou de l'étonnement qui peut tourner à la réprobation, à l'irritation, à la colère, ou pire à l'indifférence.

Face à des œuvres qui apparaissent comme banales ou scandaleuses, insignifiantes ou irritantes, le spectateur d'aujourd'hui peut à juste titre poser la question de savoir quelle est la limite entre l'art et le non-art, entre l'art et le jeu, enfin entre ce qui a le droit d'être exposé dans un musée (et donc financé par les institutions) ou d'être joué sur un plateau de théâtre et ce qui ne l'a pas : comment juger de la valeur, de la pertinence et de la qualité de ces « objets » présentées par les institutions comme des « œuvres d'art » ? Si aucun critère ne semble tenir désormais face à des œuvres qu'on ne comprend pas c'est parce que la notion même d'art nous fait défaut surtout depuis que l'art a été pensé « comme expérience » de la vie (en particulier à partir des travaux de Dewey) et, détrôné de sa place prééminente, dépourvu de l'idée de beauté, de sublime voire du statut d'œuvre même, il a été remplacé par l'expérience tout court⁴.

Dans ce contexte où les frontières entre l'art et la vie sont brouillées, l'expérience des œuvres contemporaines interroge autant l'ancien statut de « spectateur » et sa relation avec l'œuvre que la notion d'art dans son essence. On peut ainsi se demander en quoi cette expérience, dans sa spécificité, nous permet de renouveler l'ancienne conception compartimentée et hiérarchisée de l'art : qu'est-ce qu'un spectateur/lecteur/auditeur aujourd'hui ? Quel est l'objet de son expérience ? Ou plus précisément « qu'est-ce que l'expérience artistique nous apprend de l'art ? » Telle est la question qui guide actuellement le

¹ À ce sujet voir par exemple Antonella Carù et Bernard Cova, « Expériences de consommation et marketing expérientiel », *Revue française de gestion*, 2006, vol. 32, n° 162, pp. 99-115.

² Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre. L'énigme de l'art contemporain*, Paris, Seuil, 2018.

³ Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005. À ce sujet voir également au moins Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

⁴ On pense clairement à l'ouvrage fondateur de J. Dewey, philosophe du courant pragmatiste dont l'œuvre contribue au brouillage des frontières entre le spectacle et le spectateur, entre l'art et la vie. John Dewey, *L'art comme expérience* (1934), trad. fr. J. P. Cometti et alii, Paris, Gallimard, 2005.

sens de mes études : s'il s'agit davantage d'une hypothèse de méthode ou d'une démarche heuristique que d'un postulat, je voudrais présenter, dans les limites de cet essai, quelques considérations, questionnements et propositions conceptuelles qui animent ce travail *in fieri*.

Poser la question de l'expérience de l'art aujourd'hui c'est oser aller à l'encontre de toute une tradition fondée sur les effets d'annonce nécrologique décrétant la mort de l'art. Depuis la « fin de l'art » annoncée par Hegel, clamée par Danto (dans un article célèbre de 1984⁵), jusqu'au trépas de l'esthétique, victime d'une série d'idéologies qui en ont condamné âcrement les tenants trompeurs (que l'on voie par exemple *La fin de l'esthétique* de Werckmeister⁶), ou qui ont soutenu l'idée d'une décadence (comme Jean Clair, auteur d'un réquisitoire contre le monde de l'art⁷), en passant par les nombreux discours et épitaphes sur la fin des arts dont par exemple la peinture, menacée par l'invention de la photographie ou la littérature, inscrite dans un parcours de dévalorisation inexorable selon William Marx⁸, en danger de disparition⁹, écrasée sous le poids des industries des médias qui en font un produit de consommation tout comme les autres « arts ».

L'art est-il mort ? Un chœur plus ou moins uni pourrait s'élever pour décréter : « oui, l'art est mort, il a été remplacé par l'artisanat du dégoût et l'attraction pour la scatologie, par le voyeurisme médiatique, la spectacularisation, voire par un art chic-conceptuel ouvrant les portes à un espèce d'art-marketing pseudo pop-démocratique ». La question de l'expérience de l'art se trouve confrontée à l'inéluctable opération de détermination de son objet prétendu mort : Qu'est-ce l'art ? À cette épineuse question et au chœur imaginé précédemment on pourra au moins rétorquer : l'art n'est qu'un concept qui comme tous les concepts ne fait que réunir la pluralité dans l'unité : c'est une opération d'étiquetage totalisant un ensemble varié selon des critères donnés. L'art n'est pas mort et il ne peut pas mourir par définition car le mode d'existence de ses œuvres réside dans l'expérience. L'art n'existe pas a priori, son existence est liée à l'expérience, alors voyons ce que l'expérience nous dit.

1. Les chemins de l'art et les mirages de la pureté (le concept et les sens)

⁵ Repris ensuite dans Arthur Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, trad. fr. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1993.

⁶ Otto Karl Werckmeister, *Ende des Aestetick*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1971.

⁷ Jean Clair, *L'hiver de la culture*, Paris, Flammarion, 2011.

⁸ William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minuit, 2005.

⁹ Voir par exemple Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2006.

1. On a souvent relié à tort l'idée de la « mort de l'art » à la pensée d'Hegel qui avait en effet annoncé, à l'aube de la nouvelle ère technique, que l'art appartenait au passé. Toutefois, il n'est pas question chez le philosophe allemand de la mort de l'art, mais de son mode d'être qui est « être-passé » : idée qu'il expose en même temps que ce qu'on appelle la théorie des musées. La fin de l'art serait donc arrivée dès que les œuvres d'art avaient quitté les jardins, les places et les palais pour remplir les salles des musées ; c'est ainsi que, ne servant plus à rien, l'art aurait perdu toute fonction dans la vie n'ayant plus de raison d'être ailleurs que dans le lieu qui lui a été destiné, à savoir le musée – tel une hétérotopie où l'on garde les choses qui n'appartiennent plus à la vie. C'était son destin, trancherait Hegel : l'art porte en lui-même sa propre limitation puisqu'il doit laisser la place à des formes plus hautes de conscience.

Pourquoi l'art porterait-il en soi cette sorte d'obsolescence programmée ? La fin de l'art serait-elle donc inéluctable ? Dans le système hégélien, la réponse réside dans le fait que l'art n'est qu'une étape du parcours que l'esprit doit accomplir : il s'agit en l'occurrence du premier « échelon » en bas de l'échelle, celui de la connaissance sensible, que l'esprit doit dépasser pour arriver à « la forme la plus pure du savoir », la philosophie. On mesure combien, dans l'écart de cette hiérarchie entre l'art tout en bas, incapable de satisfaire nos besoins de connaissance et la philosophie tout en haut, étant « le mode le plus haut de saisie de l'Idée par le concept », le savoir sensible en sort profondément dévalorisé. Cette dévalorisation du sensible et la primauté conférée à l'intelligible est un leitmotiv de la tradition occidentale surplombée par l'idéalisme platonicien.

Loin d'être dépassée, cette hiérarchie n'a pas cessé d'exercer son influence. Dans un fil imaginaire de l'histoire de l'art, la théorie de Hegel pourrait figurer comme étant le fondement d'une de ses extrémités. Pensons aux anciens Grecs, pour qui la création artistique était réduite au travail d'un artisan dont l'objectif était l'achèvement de l'œuvre dans sa matérialité d'abord : ce qui importait ce n'était pas la pensée mais le savoir-faire. Tout à l'opposé de cette conception, les expérimentations pseudo-subversives du *Ready-made* ou du *Conceptual Art* du XX^e siècle semblent avoir visiblement respiré la froideur du concept hégélien : l'artisan a disparu pour laisser la place à un créateur dont le but ne réside pas dans le faire, mais dans l'idée. En érigeant le concept au-dessus de la sensibilité, ces œuvres ne souscrivent-elles implicitement à la hiérarchie hégélienne ? Assujetties malgré elles à un tropisme vers le pouvoir séculaire du concept, elles font de l'art un pur concept et de cet art ne reste que l'idée comme l'affirme le chef de file de l'art conceptuel Joseph Kosuth : « *Art as Ideas as Ideas* » (1966-68) « l'art comme idée comme idée ». Dans ce paradoxe, on discerne un carcan de la pensée hiérarchisant le sensible et l'intelligible qui pèse encore sur notre culture. Une pensée dominante qu'il

conviendra d'interroger : compte tenu de ces biais, dans quelle mesure est-il possible d'attribuer l'étiquette d'œuvre d'art à des produits purement conceptuels ? Peut-on réduire une œuvre à son concept ?

Quant à la théorie du musée et à l'idée que celui-ci serait le tombeau de l'art où reposent les œuvres en tant qu'êtres-passés, elle nous offre l'occasion pour formuler des considérations préliminaires sur le mode d'existence des œuvres. Si l'on entend par « musée » l'institution ou l'instance députée à accueillir, diffuser et valoriser l'œuvre, il s'avère qu'il représente en effet le « lieu-agissant » – matériel ou virtuel – créant la condition nécessaire, non suffisante pour qu'il y ait de l'art. En effet, si le mode d'être de l'œuvre d'art est lié à l'expérience, son statut est soumis à la deixis, c'est-à-dire au fait d'être désignée comme étant une œuvre d'art. Un urinoir, qui n'est qu'un objet ordinaire du quotidien, peut s'arroger le statut d'œuvre d'art – sans qu'il l'obtienne nécessairement – seulement au moment où il est montré au regard d'un public comme étant une œuvre ou ambitionnant à ce titre. Il en va de même pour des cas limites comme dans le *Land Art* qui prétend affranchir les œuvres des musées et les soustraire à l'emprise du capitalisme : une tranchée dans la terre – je pense bien sûr à l'œuvre de Michael Heizer, *Double Negative* (1969) – peut assumer la fonction d'œuvre d'art (même dans ce cas extrême où l'œuvre serait ce qu'on a enlevé, le vide, le négatif), seulement quand on la montre au public en tant que telle. Cela peut s'avérer à travers une série d'actions de diffusion telles que des photos, des vidéos, des articles : une telle œuvre, tout en n'étant qu'une cavité dans le désert, peut carrément être « achetée » par une institution muséale, telle que le musée d'Art contemporain de Los Angeles et exposée virtuellement dans son site web. La deixis n'implique donc pas le déplacement d'un objet dans un endroit physique, et d'ailleurs elle ne nécessite ni d'endroit, ni d'objet : on peut « désigner » une performance aussi banale que l'action de manger une banane pour en faire une « œuvre » simplement en l'exposant dans une vidéo sur le net.

On pourrait à juste titre réclamer : « si la deixis est une condition nécessaire à l'œuvre d'art, cela signifierait-il qu'un tableau de Rembrandt caché dans un grenier ne sera pas une œuvre d'art tant qu'il n'est pas désigné comme tel ? » En effet, comme le suggère Nelson Goodman¹⁰, si par exemple on utilise un Rembrandt pour remplacer une fenêtre cassée, cet objet cesse de fonctionner comme œuvre d'art. Certes, « dire ce que fait l'art n'est pas dire ce qu'est l'art » ; il n'en reste pas moins que le tableau de Rembrandt existe en tant qu'œuvre d'art si et seulement s'il fonctionne en tant que tel.

¹⁰ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* (1978), trad. fr. M.-D. Popelard, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1992.

On peut aller plus loin en rappelant que le syntagme « œuvre d'art » n'est qu'une étiquette qui confère une valeur spécifique à un objet : en effet, ne s'agit-il de la valeur qu'une instance (individuelle ou collective) attribuée à un moment donné à un objet donné ? Si l'existence de l'œuvre est a posteriori, la possibilité d'exister en tant qu'œuvre d'art ne peut se « réaliser », être « activée » ou plutôt « *actué* » (on va y revenir) qu'à travers l'expérience dont la condition est bien sûr la deixis par exposition. Autrement dit, l'existence de l'œuvre d'art est soumise à deux conditions essentielles : la deixis d'une instance et l'expérience d'un sujet « spectateur/lecteur/auditeur ». Or, dire que l'existence de l'œuvre est soumise à un processus expérientiel, ne signifie pas forcément soutenir que l'objet esthétique n'existe qu'avec la « collaboration du spectateur¹¹ » comme l'écrit Mikel Dufrenne, ni que l'œuvre d'art nécessite « l'exécution du spectateur », ainsi que le soutient Luigi Pareyson (on va y revenir), mais de reconnaître l'expérience de l'art comme un type d'expérience singulière qui se déploie dans ce qu'on pourrait appeler provisoirement l'*actuation*, à savoir le processus qui permet d'*actuer* l'existence d'une œuvre d'art. Dès lors, il s'agira de définir les limites et les conditions qui régissent ce processus expérientiel de l'actuation. Entre-temps, on peut déjà inférer que si c'est l'expérience qui permet l'actuation de l'œuvre (et donc la possibilité de son existence dans le présent), celle-ci n'est pas un « être-passé » : le mode d'être de l'œuvre serait donc « *être-actué* ». Sans quoi, le musée n'est qu'une archive et ses objets des documents appartenant au passé.

2. Étant donné que l'art n'est pas mort – bonne nouvelle – qu'est-ce donc que l'art ? L'historien de l'art Jacques Thuillier, dans sa *Théorie générale de l'histoire de l'art* se pose l'incontournable question et répond avec un certain regret que par le passé « un consensus existait et suffisait. Or ce consensus au début du vingtième siècle s'est fissuré, pour voler en éclat dans les trente dernières années. On peut dire qu'aujourd'hui le mot art s'applique à tout et n'importe quoi¹² ». Si Thuillier déplore avec amertume l'hyper-extension du terme « art » et ses « dérives » vers des formes artistiques amateurs tel que les dessins d'enfant recopiés par les adultes, s'il réproouve la légitimité de nouvelles formes encensées avec des épithètes rattachées à l'art tels qu'art « brut », « primordial » ou « primaire », « *conceptual* » ou « *land's arts* », c'est qu'il défend une tradition attribuant au concept d'art un paradigme chargé de sens tirés de son histoire. Un paradigme qu'il convient d'interroger.

¹¹ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p. 46.

¹² Jacques Thuillier, *Théorie générale de l'histoire de l'art*, Paris, O. Jacob, 2003, p. 8.

En définissant ces formes expérimentales comme des « dérives », Thuiller présuppose un « droit chemin » que l'art aurait dû poursuivre et duquel on l'a écarté. Avec un petit effort d'imagination, on pourrait presque voir sur cet hypothétique « droit chemin », l'Art, telle une muse aux longs cheveux tenant à la main un miroir hégélien, qui avancerait dans le parcours de son histoire entourée des formes légitimes ou légitimées de ses incarnations, déclinées en une hiérarchie établie d'arts « sœurs » dont les aînées seraient les charmantes allégories de la poésie, la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture, occupées par leurs jeux mimétiques, tandis que les dernières arrivées telles que la danse ou le cinéma suivraient essoufflées le cortège pour gagner elles aussi une couronne de laurier et une place dans l'illustre assemblée. Si on voulait poursuivre dans cette petite rêverie extravagante, on pourrait alors songer à un des nombreux moments « sombres » de cette histoire : lorsque des créatures monstrueuses, apparaissant ici et là, se présenteraient comme étant de nouveaux nés. Sont-ils, seraient-ils des arts ? Un tribunal se réunirait alors pour juger de ces êtres bizarres autant que difformes dans leur étrangeté chimérique : un corps de poésie, une tête de peinture, des jambes musicales... quelle horreur ! Des êtres hybrides, incommodes qui viendraient troubler l'ordre harmonieux d'un système établi. Ces monstres qui ne disposent pas d'une place préétablie, on les désignerait aujourd'hui sous le terme d'œuvres « intermédiales ».

Cette fiction improbable (en songeant à Coypel et à son œuvre *Thalie chassée par la peinture*), vaguement inspirée d'une peinture allégorique du XVII^e siècle que l'on aurait transformée en un film d'épouvante (Coypel en serait-il horrifié ?) est ici convoquée pour concrétiser métaphoriquement le paradigme auquel les artistes contemporains se trouvent confrontés de façon plus ou moins consciente lorsqu'ils provoquent l'émergence de ces produits hybrides étranges que l'on désigne sous des noms composés tels que : poèmes chorégraphiques, vidéo-récits, sculptures vivantes, painting-performances, etc., qu'on ne sait pas comment classer, et que l'on place souvent sous le vaste chapeau de l'intermédialité. Ce paradigme traditionnel, en réduisant de façon simplifiée une pensée dominante sur la théorie des arts, véhicule l'idée que les arts seraient des « corps », séparés par des frontières et classés dans des catégories relativement étanches. Dans ce cadre, si l'hybridité a été jugée traditionnellement comme un défaut, parfois regardé avec horreur, on y décèle une aspiration vers l'idéal de la pureté des arts qui n'a pas cessé de nous influencer.

Par preuve l'idée même d'hybridité (tout comme d'une certaine façon les notions d'intermédialité ou d'interartialité) qui suppose a priori l'existence d'éléments « purs » qui sont ensuite entremêlés. « Hybride » est (selon la définition du *Trésor de la langue française*, en ligne sur le site du cnrtl.fr) ce « qui est bizarrement composé d'éléments divers », ce « qui

provient du croisement naturel ou artificiel de deux individus d'espèces, de races ou de variétés différentes ». Autrement dit, parler d'arts « hybrides » ou « intermédiaires », présuppose qu'il existe a priori des « arts purs » que l'on peut mélanger, comme les couleurs primaires telles que le jaune ou le rouge qui associés produisent l'orangé.

Cette idée de pureté des arts (qui comme toute idée de pureté cache subrepticement des enjeux de pouvoir potentiellement dangereux) se fonde essentiellement sur la conviction que chaque art aurait ses propres moyens d'expression et qu'il devrait d'ailleurs se borner à s'exprimer dans la limite de ses moyens. (Mais quels seraient ces limites ? Et surtout qui aurait le droit de les déterminer ?) Il s'agit d'une conception compartimentée et hiérarchisée de l'art que l'on retrouve encore dans les systèmes institutionnels actuels de production, distribution et conservation. Loin d'être dépassée, cette idée était encore d'actualité au XX^e siècle lorsque Clement Greenberg, par exemple – critique prolifique et controversé d'art contemporain, dont l'ouvrage majeur reste *Art and Culture* (1961) – affirmait que chaque art est défini par son médium et qu'il tend à une utilisation de plus en plus pure de celui-ci : en effet pour le critique américain « une œuvre d'art moderniste doit en principe tenter d'éviter de dépendre de toute forme d'expérience qui ne soit pas étroitement circonscrite dans la nature de son médium¹³ ».

Dans ce cadre, je voudrais souligner ici deux points problématiques à partir desquels il ne s'agira, dans les limites de cette étude préliminaire, que de dégager des pistes de travail.

Le premier point concerne les catégories sous lesquelles on a traditionnellement classé les œuvres : ces catégories établies et séparées entre elles ont été fondées *in primis* sur le moyen matériel de leur expression (la peinture, la musique...) dont le fondement réside dans la perception qu'elles sollicitent (la vue ou l'ouï...). Or, parallèlement à la question de la primauté du concept formulée auparavant (peut-on réduire une œuvre d'art à son concept ?), on peut se demander : peut-on réduire une œuvre d'art à ses « moyens » ? Il ne s'agit pas de questionner seulement la matérialité de l'œuvre, mais également la relation de celle-ci avec nos sens. En effet, les expériences d'une œuvre d'art, comme par exemple admirer un tableau, lire un roman ou écouter un concert, constituent des actions qui mobilisent nos organes perceptifs, en particulier les yeux et les oreilles s'engageant dans une relation sensorielle avec la matérialité d'une œuvre, à savoir ses moyens ou médium. Si une expérience de l'art est d'abord une expérience des sens, dans quelle mesure nos sens sont-ils impliqués entre eux, dans nos expériences ?

Si on pouvait traditionnellement considérer les matérialités du visuel et du sonore

¹³ Clement Greenberg, « La nouvelle sculpture » (1948-1958), *Art et Culture*, trad. fr. A. Hindry, Paris, Macula, 1988, pp. 154-155.

comme séparées et, en tant que telles, à l'origine de catégories artistiques distinctes telles que la peinture et la musique, force est de constater que les produits de l'art contemporain, qui a largement dépassé ces clivages en exploitant et combinant différents médiums, questionnent la pertinence de ces frontières artificielles entre les « arts ». D'ailleurs, les artistes mêmes ont du mal à se situer dans une catégorie prédéfinie. Dans ce contexte, la danse, art intrinsèquement intermédial fondé sur l'association entre le visuel et le sonore, fournit de nombreux exemples qui interrogent les catégories de l'art et les domaines auxquels appartiendraient artistes. Un chorégraphe bien installé dans ce champ comme Angelin Preljocaj, qui s'est également essayé en tant que cinéaste réalisant des courts-métrages (*Le postier*, *Idées noires* en 1991) et des films (*Un trait d'union* 1992 et *Annonciation* 2003) ne cesse de questionner les limites de la danse et sa porosité disciplinaire en travaillant dans des domaines divers tels que les arts plastiques (avec Claude Lévêque, Subodh Gupta, Adel Abdessemed), le design (avec Constance Guisset), la mode (avec Jean Paul Gaultier, Azzedine Alaïa) ou la littérature (avec Pascal Quignard, Laurent Mauvignier). Il en est de même pour de nombreux autres artistes qui portent l'étiquette de « chorégraphe » comme par exemple Gisèle Vienne, marionnettiste, plasticienne et metteuse en scène qui expose ses photographies et installations depuis 1999 et qui mène un travail à la frontière entre les arts construisant des « plateaux fantasmatiques », selon l'expression de Bernard Vouilloux¹⁴, qu'elle investit sous le mode singulier de la « plasticité ». Si le travail d'A. Preljocaj ou de G. Vienne semble rester plus ou moins ancré dans le domaine chorégraphique, d'autres artistes cochant la case « danse » auprès des institutions qui financent la création artistique en France comme la Drac (Direction régionale des affaires culturelles) en dépassent largement les frontières. Que dire par exemple de *Transfiguration*, œuvre d'Olivier de Sagazan, artiste qui combine peinture, sculpture et performance et dont le travail consiste à questionner son identité mi-humain, mi-animal en déposant des couches d'argile et de peinture sur son propre visage et son corps ? Les exemples peuvent encore se multiplier et dans tous les domaines : pensons par exemple à la mise en scène de Giorgio Barberio Corsetti et Pierrick Sorin en 2015 au Théâtre du Châtelet de l'opéra bouffe d'Offenbach *La belle Hélène* dont la captation interroge, dans une mise en abîme des arts, la relation entre spectacle vivant et cinéma, entre opéra, vidéo, danse et marionnettes.

Faut-il continuer à penser les classes de l'art par leur médium, par le sens sollicité, ou bien peut-on désigner d'autres critères de classification ? Pour répondre à cette question, une piste de travail pourrait se dégager à partir d'une enquête sur les deux principaux moyens de

¹⁴ Bernard Vouilloux, *Gisèle Vienne. Plateaux fantasmagoriques*, Shelter Press, 2020.

perception à savoir le visuel et le sonore. On pourrait ainsi se demander : quelles sont les convergences et les divergences entre ces deux modalités ? Que nous apprend l'histoire de leur relation, pensées tantôt par l'analogie de l'*Ut pictura poesis* d'Horace, tantôt à travers le *paragone* de Léonard de Vinci, tantôt dans la synesthésie conceptualisée par les Avant-gardes ? La musique et la peinture ont-ils réellement deux modes d'existence différents ? Dans cet examen, il faudra se pencher nécessairement sur la poésie et sur le statut spécial dont elle a bénéficié dans la hiérarchie des arts : quelles relations entre le verbal, le visuel, l'audible, le lisible ?

Le second problème concerne celle ou celui à qui il revient de faire l'expérience de ces œuvres croisant autant de médiums. Le « sujet » de ces expériences a été défini par des termes différenciés en fonction de l'action selon l'action que celui-ci accomplit : « spectateur » s'il regarde, « auditeur » s'il écoute, « lecteur » s'il lit etc. Ces catégories réceptives se révèlent plus que jamais insuffisantes pour désigner l'acte expérientiel de l'art. D'autant plus que le spectateur d'aujourd'hui est sans cesse appelé à participer à un spectacle dont les frontières avec le jeu restent à interroger : on voit émerger de nouveaux modèles de spectateurs actifs version 2.0, de digi-lecteurs qui participent à la création de l'œuvre sur le net, ou d'audio-spectateurs qui assistent à des concerts vidéo-chorégraphiés. Il s'agit d'un obstacle terminologique majeur car cette séparation lexicale empêche de dépasser le clivage du classement des arts en désignant l'expérience de l'art selon un mode sensoriel précis.

Certes, si la langue française ne dispose pas d'un terme unique qui puisse embrasser le sens des mots « spectateur, lecteur, auditeur », c'est aussi parce que les arts étant séparés, il était logique d'en séparer les activités. Une façon pour contourner l'obstacle pourrait être l'utilisation du terme de « public », ou d'« assistance », mais on voit bien que le sens est autre. Ainsi cette distinction tripartite – spectateur, auditeur, lecteur – impose paradoxalement une limite empêchant de saisir par un seul mot ce que ces activités ont en commun. On peut alors recourir aux périphrases : « ceux qui profitent de l'art », ou « ceux qui font l'expérience de l'art ». Par ailleurs, alors qu'il existe les mots « lecture » et « audition » pour indiquer l'activité du lecteur et de l'auditeur, on est embarrassé quand on veut indiquer l'activité accomplie par le spectateur. Des propositions de néologismes ont été faites dans ce sens par exemple dans le champ du théâtre et de la performance avec la « spectation¹⁵ », ou dans le domaine cinématographique avec la « monstration¹⁶ ».

¹⁵ Guy Spielmann, « L'événement-spectacle », 2013, *Communications*, vol. 92, pp. 193-204.

¹⁶ André Gaudreault, « Narration et monstration au cinéma », 1984, *Hors cadre*, vol. 2, pp. 87-98.

Pourtant il existe dans l'ancien français un terme qui fonctionnerait *ad hoc* : il s'agit du verbe « fruir » ou « fruer » qui donne le substantif « fruition » ou « fruance » et ses dérivés « frueur », ou « fruant », ou encore « friant/d » qui se rapportent au champ sémantique de la jouissance¹⁷. Ce terme existe bien en italien (*fruizione*) et en anglais (*fruition*), même si avec des nuances différentes, mais on le sait, chaque langue forge ses outils à son image et pour son utilité. Puis-je proposer ici de restituer à la langue courante un archaïsme et ses dérivés pour leur redonner vie et sens ? Si cela était accordé, on pourrait alors utiliser le syntagme « fruir d'une œuvre » pour indiquer « la jouissance sensorielle et intellectuelle provenant de l'expérience directe d'une œuvre artistique ou plus largement culturelle ». Avec *fruance* ou *fruition*, on pourrait indiquer « l'acte *fruitif* de jouissance de l'œuvre ». À partir de là, le mot *fruiteur* (on pourrait choisir aussi frueur ou fruant, qui existent et qui restent disponibles pour d'autres usages) nous permet de réunir sous un seul signifié le sens de lecteur, auditeur et spectateur à la fois, à savoir : « personne qui *fruit* d'une œuvre, qu'il lise, écoute ou regarde, c'est-à-dire indépendamment des perceptions sensorielles sollicitées ; synonyme à la fois de spectateur, auditeur ou lecteur, personne qui perçoit l'œuvre, qu'elle soit visuelle, sonore, ou d'autres ordres sensoriels ».

On pourra me reprocher d'attribuer à ces termes un sens qui n'est pas exactement celui qu'il recouvrait à l'origine, je répondrai que c'est vrai, le sens de ce mot oublié était différent, dans une époque et un contexte différent, mais il porte bien en soi une idée de jouissance « de biens matériels ou spirituels » qui peut être appliquée dans le monde qui est le nôtre et dans le contexte qui nous intéresse : les mots sont des outils qu'on charge de sens selon les usages que l'on en fait et selon les besoins que l'on en a, l'usage et le temps nous diront son utilité.

Pour ce nouvel usage, j'oserais ainsi commencer par enrichir le sens actuel de la « fruition » en précisant que cette idée de jouissance, dans le sens de bénéfice, ne se limite pas à une idée d'exposition du sujet à l'œuvre, mais tend vers une idée de « possession » dérivant de la volonté de connaissance. En effet, lorsqu'on regarde une œuvre, l'attention particulière que l'on porte sur elle n'est-elle animée par un désir à la fois de comprendre et de connaître et donc de posséder ? « Com-prendre » ne veut-il dire avant tout « prendre avec » ? L'attention est un élément essentiel de la fruition. On peut en effet entendre sans écouter, ou voir sans

¹⁷ Dans le *Dictionnaire de l'ancien et moyen français [...] par Frédéric Godefroy*, Paris, Vieweg, 1881, « Fruir » (ou fruer) : jouir de ; « fruition » (ou fruance) : possession, jouissance de biens matériels ou spirituels. On précise qu'en italien une deuxième acception du terme indique simplement la possibilité d'accès et de participation aux biens de la culture et de l'art (cf. dictionnaire *Treccani*, en ligne <https://www.treccani.it/vocabolario/fruizione/>).

regarder, mais quand on décide d'écouter ou de regarder, c'est notre attention qui est déclenchée de façon volontaire. « Fruir d'une œuvre » ce n'est pas voir ou entendre, mais regarder, écouter, sentir, diriger son attention, enfin tendre les sens vers un objet en vue d'une possession intellectuelle, en vue de l'obtention d'un bénéfice lié à la connaissance. Le verbe « Fruir » renvoie donc à une disposition spécifique, c'est-à-dire qu'il présuppose une attitude et une attention particulière du sujet en présence de l'œuvre. C'est « un acte volontaire de connaissance par la perception sensorielle » qui implique un degré de participation du sujet qui reste à discuter.

Supposons que l'on adopte ce terme dans l'usage courant, il faudrait alors préciser : en quoi la fruition se distinguerait-elle de l'actuation que l'on proposait plus haut ? On pourrait avancer *a minima* que si ce dernier nous servira ailleurs pour circonscrire la spécificité de l'acte expérientiel de l'art au-delà de l'opposition contemplation/action dont il sera question plus loin, le terme de fruition embrasserait un rayon plus large concernant toute œuvre culturelle. Dans cette perspective, la fruition se situe donc à un premier niveau qui comprend à la fois l'exposition d'un sujet à une œuvre (qui n'est pas forcément une œuvre d'art) par n'importe quelle voie sensorielle (visuelle, sonore ou autre) et son attitude volontaire animée par un désir de connaissance portant sur cet objet.

Cela nous permet d'ailleurs de souligner que si l'art appartient à la culture, cette relation n'est pas forcément réciproque. La culture, dans son sens originel inauguré par Cicéron dans le but de valoriser la philosophie, est proposée, on le rappelle, dans une analogie célèbre qui met en relation la culture de la terre et l'enseignement de l'âme. Un champ, si fertile soit-il, explique Cicéron, ne peut être productif sans culture : il en est de même pour l'âme humaine sans enseignement ; la *cultura animi* qui rend productive l'âme selon l'homme d'État romain serait la philosophie, seule capable de guider l'homme vers une vie morale. Dans ce sens, on voit que la « culture » (à laquelle appartiennent les œuvres d'arts au même titre qu'un livre d'histoire ou une émission sur les nouvelles avancées de la conquête de l'espace) embrasse dans un sens très large la multiplicité de produits auxquels on confère l'ambition de « cultiver » l'esprit de l'homme. Or l'action de se cultiver n'implique-t-elle un acte volontaire animé par un désir de connaissance ? On retrouverait ainsi dans le champ plus large de la culture le sens désigné par le terme de « fruition ». Mais revenons plus spécifiquement à l'art et à son expérience.

2. Les sens du chemin : fonctions de la pensée (récit et ravissement)

1. L'art s'exprime-t-il ? Peut-il (ou doit-il) transmettre un contenu, provoquer des émotions ou rien du tout cela ? Dans le contexte contemporain, l'expérience de l'art – ou de ce qui reste de l'art pour certains – serait une expérience ascétique soigneusement épurée des trois éléments qui en avaient fait le prix jusqu'à l'aube du XX^e siècle : un plaisir jusqu'à la jouissance, l'excitation des émotions, sentiments ou passions et la formation personnelle qui découle d'un sens que l'œuvre porte sciemment en soi, tout cela en accord avec l'ancienne tradition aristotélicienne qui devait placer le domaine de l'art sous le sceau du *placere et docere* : plaire et enseigner. Dans le sillage de Marcel Duchamp, de nombreux artistes ont ambitionné de provoquer « une réaction d'indifférence visuelle », voire « une anesthésie complète¹⁸ ». Délivré du souci de susciter des émotions (cela d'ailleurs a été un temps démodé : que l'on pense par exemple aux œuvres minimalistes de Richard Serra, *Œuvres*, ou aux déclarations du groupe BMPT de Daniel Buren, Michel Parmentier, Niele Toroni, Olivier Mosset qui dans les années 1967 explicitent un refus catégorique de toute fonction émotionnelle de la peinture), l'art ne doit ni exprimer, ni enseigner quoi que ce soit. Alors si on regarde une œuvre d'art d'aujourd'hui et qu'on ne comprend rien, ça tombe bien, il n'y a peut-être rien à comprendre. Mais alors, pourquoi cette frustration face à ce qui n'a pas de sens ? Une œuvre, peut-elle être affranchie de toute signification ?

L'avènement de l'art abstrait apparaît comme un moment paradoxal de l'histoire de l'art, un de ces événements ironiques qui marquent souvent les révolutions : après des siècles à tenter de démontrer que la peinture, la danse, la musique peuvent exprimer autant que la parole, à avancer des hypothèses pour expliquer comment l'art « dit », « raconte », « exprime », à se demander (avec à l'appui une panoplie d'arguments puisés dans la rhétorique) si tous les arts peuvent exprimer la même chose (et surtout quel art peut exprimer mieux que les autres pour qu'un art-roi puisse être couronné), voici que l'abstrait arrive pour que l'émancipation soit proclamée : finies les figures, les actions et plus encore la narration, la dictature de l'imitation est révolue. La rupture avec le but traditionnel de l'art, à savoir représenter le monde naturel suivant l'aristotélicien principe de la *mimesis*, est assurée. L'art n'est plus l'imitation de la nature – quelle qu'idéale, belle ou vraie fût-elle. Mais, pourrait-on répliquer, même si elle est affranchie de la représentation d'un sujet quelconque, une œuvre abstraite est-elle pour autant au-dessus de toute signification ?

Pour ses *16 danses pour soliste et compagnie de trois*, le chorégraphe américain Merce Cunningham avait poussé l'abstrait à son paroxysme en utilisant comme règle de composition

¹⁸ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par M. Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975, p. 191.

l'aléatoire à travers le livre des Ching. Il s'agissait de laisser le hasard prendre des décisions de manière totalement impersonnelle : donc de libérer définitivement la danse d'une finalité narrative qui semblait l'étouffer. Le but était de ne rien montrer de spécifique, aucune histoire, aucun contenu ou sujet (les réformateurs de la danse du XVIII^e siècle auraient crié à l'anathème), car c'est au spectateur de forger sa propre expérience.

Toutefois, le fait que la volonté de l'artiste soit concentrée sur la seule représentation du mouvement n'empêche pas que le spectateur puisse attribuer un sens à ce qu'il voit et, à défaut, le sens réside dans le fait qu'il n'y a pas de sens. Du fait même que l'œuvre est exposée à la perception du fruitier et désignée en tant qu'œuvre, elle s'offre comme l'expression d'une signification pour la simple raison que notre expérience lui confère automatiquement un sens.

Dans une interview donnée à la télévision, Hans Georg Gadamer – philosophe allemand auteur du livre fondateur de l'herméneutique philosophique *Vérité et méthode* (1960) – raconte son expérience d'un dessin de Poliakoff, à savoir le peintre de l'abstraction – vers laquelle il s'oriente à partir de 1937, année de sa rencontre à Paris avec Vassily Kandinsky et Otto Freundlich – et dont les abstractions se fondent sur des figures polygonales colorées et sur des textures de peinture dépourvues de toute figuration. Voici ses propos :

« Dans mon bureau à Heidenberg est accrochée au mur une grande lithographie en couleurs de Poliakoff, une feuille assez belle que mes élèves m'ont offerte, il me semble pour mon anniversaire. Lorsque, absorbé dans mes pensées je tourne mon regard sur la gauche, je vois deux surfaces colorées, contraposées, et puis il transparaît quelque chose qui ressemble à un visage humain, et puis sans aucun doute une croix, dont les tonalités sont suspendues entre le rouge et d'autres tons de couleurs plus foncés qui arrivent jusqu'au noir. Tout cela m'invite à réfléchir à maintes reprises sur les mystères de la vie et de l'au-delà¹⁹ ».

On reconnaît dans le récit du philosophe le processus interprétatif d'une pensée qui confère du sens là où il n'y a que des lignes et de la couleur. Je dirais que c'est une « pensée *fictionnante* » qui est à l'œuvre : elle est capable de faire émerger d'un magma abstrait un figuratif signifiant (un visage, une croix, figures apparaissant et ayant du sens pour celui qui les pense) qui se rapporte aux questionnements essentiels du sujet et qui lui « parle » de ce qui l'intéresse profondément (le sens de la vie et de la mort).

On pourra aisément constater comment ce type de processus herméneutique est constamment présent – à des degrés différents toutefois – dans l'expérience intellectuelle de l'art : dans l'acte expérientiel de la fruition qui présuppose une attitude volontaire de connaissance,

¹⁹ « La morte dell'arte », in *Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche*, interview vidéo de H. Gadamer, s.d. C'est moi qui traduis.

le fruitier interroge l'œuvre et sa pensée *fictionnante* lui confère une signification (qui peut confiner au non-sens ou à l'absurde). C'est cette signification plus ou moins proche du sujet qui permet à celui-ci de formuler une appréciation singulière de l'œuvre, comme cela arrive à Gadamer qui trouve dans l'œuvre accrochée au mur de son bureau une invitation à la réflexion. Cette « mise en fiction » serait alors un premier élément permettant de définir l'actuation.

2. De ces simples faits, on peut inférer que l'œuvre est une représentation qui est nécessairement signifiante et cela à double titre : elle est signifiante en soi car, étant exposée et désignée, elle porte le sens du fait d'être « présentée », et elle se voit attribuer un sens par notre pensée dont la fonction est formellement *fictionnante*.

En effet un corps, un objet ou un événement, du moment où il est désigné en tant qu'œuvre, re-présente soi-même avant tout autre chose, il s'auto-présente et recouvre ainsi faisant une intention (de l'artiste ou du fruitier). Pourquoi cet objet/événement est-il là, face à nous ? Pourquoi a-t-on jugé bon de le soumettre à notre fruition ? A-t-il pour but de nous divertir, ou de nous avertir, de nous déranger ou de nous questionner ? Que me dit-il au-delà du sens que d'autres ont pu lui conférer (ou pas) ? Même si l'œuvre n'a pas de sujet et qu'elle est totalement abstraite, sa matérialité, en tant que forme dans un espace-temps donné, « réfère » nécessairement. Elle s'auto-désigne et ainsi faisant elle présuppose un sens/signification (qui peut bien sûr relever de l'absurde, ou du non-sens). Nelson Goodman dirait qu'elle exemplifie un caractère particulier, comme le fait un échantillon de tissus bien coupés en carrés : les carrés de tissu exemplifient une couleur ou une qualité du tissu et non pas leur forme carrée. De l'expérience qu'on peut avoir d'un échantillon de tissus, nous tirons certaines qualités et pas d'autres. Si dans son expérience, l'œuvre d'art est nécessairement signifiante, on peut ainsi affirmer que la signification est un attribut de l'œuvre.

Mais on peut aller plus loin avec l'hypothèse de la pensée *fictionnante* : la signification, en tant qu'attribut de l'œuvre - à savoir une des deux propriétés essentielles que l'intellect perçoit de l'œuvre (l'autre relevant de la sphère du sentiment) - se déploie selon une sorte de narrativité fictionnelle. J'emploie ce terme de façon provisoire pour désigner une activité de notre esprit qui consiste dans le fait de placer les fragments de réalité (d'un point de vue kantien perçue comme phénomène) dans une série de récits dont nous sommes finalement les protagonistes : notre pensée génère constamment des histoires qui façonnent notre lecture du monde dans une dynamique de narration. Nous sélectionnons les choses qui nous « parlent », nous les évaluons à partir de ce qu'elles nous « disent », ne sachant pas forcément que cette « parole », ou plutôt ce sens qui ne relève pas forcément du verbal, est une fiction qui ne vient

que de nous. Notre pensée est une pensée *fictionnante* dans le sens où elle ne peut s'empêcher de penser la réalité au-delà d'un cadre de cette opération de mis-en-fiction. Aussi la fonction narrative (« mis-en-fiction » dans le même sens que « mis-en-récit ») est une opération rationnelle à savoir une opération de notre raison qui est imaginative autrement dit *fictionnelle* : elle structure nos expériences perceptives en micro-récits dont nous sommes les acteurs principaux.

Dans un esprit postkantien, on pourrait considérer cette opération comme le résultat de l'interaction entre les formes a priori de la sensibilité espace et temps auxquelles on ajouterait la causalité (que Schopenhauer avait déjà intégrée au rang des formes a priori). La « mis-en-récit » serait alors une fonction de notre esprit fictionnel structurant nos expériences dans un cadre « temporel-spatial-causal » : elle serait responsable de notre vision de la réalité qui par conséquent nous ferait lire et comprendre tout objet ou événement dans une forme qui serait proprement fictionnelle-narrative (« *sub figmento locutio* » dirait Boccace selon lequel, en devançant Nietzsche, l'invention réside dans le fait même de parler). Cette fonction constituerait alors l'un des deux traits essentiels de *l'actuation* : l'attribution d'un sens proprement micro-narratif aux unités élémentaires dont une œuvre d'art est composée.

Il faut distinguer la narrativité explicite d'une œuvre de cette opération d'attribution d'un micro-sens fictionnel et narratif (désignation provisoire de l'opération de la pensée fictionnante) : cette attribution se fait non pas sur l'ensemble de l'œuvre dans sa globalité, mais sur des éléments précis, des détails à savoir les unités élémentaires comme pourrait l'être par exemple, à un moment donné, le sable tournoyant derrière les éperons d'un Clint Eastwood sur la musique d'Ennio Morricone dans un Western : perçues comme des unités textuelles hors du temps chronologique (le nôtre) et hors de la narration filmique (celle de Sergio Leone), ces éléments uniques (ce ne serait pas la même chose avec une musique de Chopin) peuvent devenir des « noyaux » constituant l'incipit d'un micro-récit signifiant pour le fruitier. Autre exemple dans un autre champ tel que le théâtre : prenons *La dame aux camélias* dans la chorégraphie de John Neumeier ou la même histoire dans la *Traviata* de Giuseppe Verdi : le spectateur d'une de ces représentations pourra aisément comprendre l'histoire d'un amour contrasté même s'il ne connaît pas la source d'inspiration qu'est le roman de Dumas. Il pourra prendre du plaisir à saisir l'intrigue ou en décrire mentalement les épisodes : il s'agit là de la narrativité intrinsèque de l'œuvre. Or mis à part cette macro-narration explicitement tenue par l'œuvre (qu'il nous arrive souvent d'oublier tout comme tout autre intrigue d'un roman, d'un film, d'un ballet, d'une bande dessinée, etc.), il nous arrive d'abstraire de l'ensemble de l'œuvre des micro-fragments ou des segments qui font unité (par exemple un passage particulièrement touchant

du pas de deux de Léonore Baulac et Mathieu Ganio dans le dernier acte du ballet représenté à l'Opéra Garnier, que l'on a goûté au fond de notre fauteuil rouge lors de la première le 4 décembre 2018) : ces segments qui nous frappent indépendamment de l'œuvre font « noyau » d'un « micro-récit » auquel nous attribuons un sens qui nous appartient. Paradoxalement ces noyaux sont initialement abstraits : il s'agit du geste précis d'un danseur donné, d'un mot prononcé d'une certaine façon, d'une couleur qui ressort sous une lumière unique, d'un soupir, d'un regard enfin d'un détail qui nous fait vibrer et qui a priori peut être perçu comme hors de l'histoire que l'œuvre raconte éventuellement. Ces noyaux, dans l'unicité de leur existence, dans leur qualité extraordinaire capable de nous ravir, semblent nous « parler » tout comme le dessin de Poliakoff semble suggérer une micro-histoire à Gadamer assis dans son fauteuil. Ainsi, au-delà de sa complétude, de l'ensemble qu'elle forme – qu'il soit globalement abstrait ou narratif – l'œuvre est perçue par notre pensée sur le mode fragmentaire de ces noyaux extensibles de sens qui se déploient dans notre esprit comme des micro-récits fictionnels : ils sont investis d'une intensité émotionnelle qui, dans un ravissement qui nous arrache de la réalité extérieure, dépassent le cadre espace/temps/causalité pour se placer dans un point éternellement présent et suspendu dans notre mémoire. Autrement dit, dans une œuvre d'art, qu'elle soit abstraite ou narrative, certains éléments uniques qui nous frappent et nous ravissent deviennent l'incipit de fictions dont nous sommes les auteurs et les protagonistes : ils s'impriment dans l'éternel présent sans espace ni cause de notre conscience. Si ces noyaux nous frappent c'est parce qu'ils nous touchent : n'est-ce pas le sentiment qui les active ? Aucun noyau fictionnel ne se forme dans notre esprit sans être accompagné d'un investissement émotif qui nous ravit. C'est dans ces éléments que l'on peut identifier l'hypothèse de l'actuation.

3. Plusieurs idées qui mériteraient d'être développées, argumentées et discutées restent seulement énoncées dans l'économie de cet article : elles trouveront, je l'espère, un développement dans mes travaux prochains. Premièrement l'idée de pensée fictionnelle qui se réfère immédiatement à la faculté de l'imagination. Dans la tradition philosophique on a souvent opposé imagination et raison : en regard de celle-ci, considérée comme le premier élément discriminant entre l'homme et l'animal, la faculté de l'imagination, chantée par les poètes comme la faculté indispensable de la création artistique, a pris souvent le rôle du maillon faible de la rationalité humaine : scrutée avec une certaine suspicion par les philosophes rationalistes, montrée comme la « folle du logis », (selon l'expression de Malebranche), « maîtresse d'erreur » (d'après Pascal), l'imagination a été désignée comme la faculté perturbatrice de l'ordre rationnel, liée finalement à son animalité et responsable des dérives

cognitives de l'homme. Cette conception, bien commode dans la mesure où elle a permis de projeter sur l'imagination les défauts de la raison vis-à-vis d'une réalité de plus en plus éloignée, a pénétré la pensée de notre civilisation occidentale en s'imposant comme un présupposé des rapports entre les poètes et les philosophes sur l'épineuse question de la vérité (et par conséquent comme pilier pour l'établissement d'une hiérarchie sociale plaçant le philosophe au-dessus de l'artiste-poète exposé sans cesse aux risques de la folie créatrice due au feu de son imagination fervente). À cet égard, on le rappelle, ce n'est qu'à la Renaissance que les poètes conquièrent, grâce aux efforts d'humanistes tels que Pétrarque, une place dans le cercle des *Studia Humanitatis* et dans les Arts Libéraux, parmi lesquels la poésie n'est admise qu'en exploitant la notion de *mimesis*, attestant son lien direct avec la réalité²⁰.

Un exemple de la large diffusion de cette idée d'imagination peut être sa représentation allégorique dans l'une des sources les plus exploitées par les artistes européens de la Renaissance jusqu'aux Lumières, à savoir l'*Iconologie* de Cesare Ripa²¹, une encyclopédie iconographique savante représentant en ordre alphabétique les allégories des passions et des facultés humaines. L'imagination y figure comme une femme aux cheveux ébouriffés, portant des habits de couleurs variés, dotée d'ailes sur les tempes, les yeux pensifs tournés vers l'abstrait : si son opération principale consiste à recevoir les « *fantasme* » ou images des objets extérieurs produites par les sens et de les présenter à l'intellect, l'imagination est capable d'opérer autant dans la veille que dans le sommeil, dans un rapport fort ambigu avec la réalité. Chez Ripa cette notion se rapproche de la « fantaisie », à savoir le sens interne par lequel les idées des choses absentes sont formées et présentées à l'esprit comme si elles étaient présentes. Celle-ci est présentée comme l'allégorie d'une femme aux yeux vifs et toujours en mouvement, les ailes sur les tempes, les mains et les pieds, placée dans la perspective d'un théâtre où tout peut arriver comme dans un rêve : la fantaisie, comme l'imagination, risque à tout moment de perdre le droit chemin du juste et du vrai.

Dans ce cadre dont le périmètre pseudo-aristotélicien est modelé sur l'idée de base que l'homme est un animal rationnel (alors que l'imagination serait une faculté que l'homme partagerait avec l'animal), le scepticisme de Hume marque une position originale. Dépassant la séparation traditionnelle de l'entendement (conception, raisonnement et jugement), Hume compresse les opérations de l'entendement à la seule conception et formule l'idée d'une pensée

²⁰ Sur les mêmes bases, les arts mécaniques exploiteront le fondement de la *mimesis* dans une analogie avec la poésie (*l'ut pictura poesis*) permettant de garantir les mêmes effets de la poésie.

²¹ Cesare Ripa, *Iconologia*, Rome, Giovanni Gigliotti, 1593, diffusée en France dans la traduction très répandue de Jean Baudouin entre 1636 et 1643.

qui est en elle-même imagination et conception. En effet qu'est-ce qu'un concept sinon une fiction de l'esprit ? Concevoir une idée est une opération de l'imagination à savoir de la raison. L'opération même de l'abstraction ne peut se comprendre que dans l'acte fictif de l'imagination car ne s'agit-il pas, en pratique, de séparer les choses de leurs attributs contingents et singuliers pour réduire la multiplicité du réel à une unité fictive ?

Deuxièmement : les deux éléments essentiels du processus expérientiel de l'actuation, à savoir ce qu'on a appelé provisoirement la fonction narrative de « mise-en-récit » et la dimension émotionnelle. Admettre l'existence de cette fonction nous permet de soutenir l'idée que l'expérience de l'art est baignée dans une fiction narrative de micro-histoires (que l'on distinguera du « jeu de faire-semblant » théorisé par Kendall Walton²²) dont nous sommes de loin ou de près les protagonistes. Dans cette opération de notre pensée le plaisir et l'émotion liés à l'expérience jouent un rôle central. C'est l'émotion qui fixe le noyau par le ravissement déclencheur de la mise en récit. Le fondement de cette idée existe déjà dans la philosophie de Hume pour qui les effets de réel provoqués par l'imagination ne sont jamais dénoués des affects : toute conception est nécessairement accompagnée par un état d'âme, un sentiment de plaisir ou de déplaisir, de conviction, d'adhésion ou de croyance. « Je crois – affirme-t-il – qu'on peut établir en toute sûreté, comme une maxime générale, qu'aucun objet ne se présente aux sens et qu'aucune image ne se forme dans la fantaisie qui ne soient accompagnés de quelque émotion ou de quelques mouvements proportionnés des esprits²³ ».

Si Machiavel, presque deux siècles auparavant, avait déjà révolutionné la philosophie politique en prenant en compte de façon inédite le facteur émotionnel, le rôle des émotions dans le domaine de l'art reste à explorer. Quelle relation existe-t-il entre la fonction narrative de notre pensée fictionnante qui finalement semble se traduire par un acte de compréhension d'ordre cognitif (je regarde, j'interprète, je comprends, je crée une histoire, mon histoire) et les éléments d'ordre sensible liés à l'expérience émotionnelle ?

Il ne s'agit pas de questionner l'idée très débattue en philosophie de la vérité des émotions face à la fiction : puisque si l'on accepte l'idée que la raison est imagination, il n'existe pas de différence entre émotions éprouvées « dans la réalité » et émotions éprouvées dans le

²² Kendall Walton, *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

²³ David Hume, *Traité de la nature humaine*, trad. fr. Ph. Baranger et Ph. Saltel, Paris, Flammarion, 1991-1995, p. 222, cité par Jean-Pierre Grima, « L'imagination dans le Traité de la nature humaine », *Philosophique*, 2009, vol. 12, pp. 47-78.

cadre fictionnel de l'art. Dans son ouvrage consacré à *L'expérience esthétique*²⁴, Jean-Marie Schaeffer argumente en réponse à la question des émotions dans l'art, en soutenant que notre rapport au monde n'est pas seulement cognitif mais toujours émotionnellement saturé. Il affirme dès lors que l'expérience esthétique est un lieu où nous pouvons cultiver nos émotions car, si cultiver ses émotions dans la vie réelle se révèle un acte très coûteux et désagréable, l'art permettrait à l'homme de faire l'expérience de ses émotions et d'apprendre à les gérer. Or, l'idée que l'expérience esthétique serait un lieu à part, où essayer et apprendre, ne présuppose-t-elle implicitement que l'expérience de l'art serait une sorte d'espace d'essai émotionnel caché à l'abri de la « vraie vie », comme le serait au théâtre une « répétition » avant la « première » ? Peut-on considérer l'expérience de l'art séparée de la vie ?

Troisièmement la notion *in fieri* de l'actuation, qui est à l'horizon de cette réflexion, mérite d'être développée et ce sera l'objet de mes études à venir. En fait cette proposition, terme étymologiquement d'origine aristotélicienne, constitue une hypothèse de travail qui vise à questionner le processus expérientiel de l'art en dehors du cadre sémantiquement saturé que nous avons discuté. À présent il s'agit de cerner les fondements nécessaires à la constitution de ce concept, dont les premiers éléments ont été posés plus haut.

3. Le tournant performatif et la place du spectateur

Force est de constater à quel point le monde de l'art d'aujourd'hui est investi dans une dynamique performative qui appelle le public à participer à la fruition de l'œuvre, souvent et volontiers proposées à l'instar d'un jeu : au théâtre, on se retrouve facilement à troquer le fauteuil par une déambulation curieuse autour d'un spectacle dont on devient les protagonistes presque au même titre que les artistes ; dans les musées, on visite de plus en plus des expositions qui nous placent au cœur de l'action à laquelle nous sommes invités à participer. Les exemples d'œuvres ayant allégrement dépassé les frontières traditionnelles entre arts, vie et jeu par la performance pourraient être multipliés dans une liste trop longue. Un seul exemple avec les propositions d'Erwin Wurm qui fait de la photographie une forme « d'expression sculpturale » où la dimension performative est centrale : avec les *One minute sculptures* (lancées dans les années 1990), Wurm invite les spectateurs à entrer dans la danse et passer de la réception à la production participative : l'enjeu consiste à tenir pendant une minute une position gênante qui

²⁴ Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

donne à voir une sculpture performative (voire acrobatique) décrite dans une consigne (verbale ou visuelle) qui engage des défis de postures improbables, avec des objets du quotidien tels que des fourchettes, des seaux d'eau ou des fruits, dans le but d'obtenir des sculptures performatives abstraites.

Mais le virus de la performance, dont l'esthétique domine le monde de l'art actuel selon la théoricienne du théâtre Erika Fischer-Lichte²⁵, loin d'être le fait de l'art d'aujourd'hui, a en réalité envahi notre monde de façon exponentielle et dans tous les domaines. Par exemple, dans le monde scientifique, la conférence-performance devient un nouveau mode d'expression très en vogue dont un exemple populaire pourrait être le modèle des TED (Technology, Entertainment and Design) organisées par l'organisation américaine Sapling Foundation ; le monde politique également se renouvelle sur les réseaux sociaux en conférant aux membres de la communauté politique un espace performatif inédit : il fait appel à un nouveau modèle de citoyen actif, debout, jamais à l'arrêt voire toujours « en marche ». Dans le monde de l'éducation, depuis la fin du siècle dernier déjà, l'élève est appelé à quitter sa traditionnelle « passivité » présumée pour devenir « acteur » de son éducation avec le modèle de la pédagogie inversée. Dans toute l'Europe, pour l'enseignement des langues réglé par un *Cadre européen commun de référence pour les langues*, on a inauguré la « perspective actionnelle » qui considère les élèves « comme des acteurs sociaux ayant à accomplir des tâches (qui ne sont pas seulement langagières) dans des circonstances et un environnement donné, à l'intérieur d'un domaine d'action particulier²⁶ ». Par ailleurs, n'est-il pas significatif qu'en France la dernière réforme introduise la performance avec l'épreuve d'un grand oral au baccalauréat ? L'élève autant que le spectateur, le conférencier tout comme le professeur ou le citoyen : les rôles dans la société sont investis d'une exigence d'hyperactivisme performatif énergiquement engagé à dépasser la traditionnelle opposition sujet/objet ou production/réception et plus largement tout ce qui porte le moindre soupçon de passivité coupable au profit de tout ce qui peut désigner la relation, le dialogue de l'entre deux, voire le « réseau » qui se décline sous le signe très en vogue de l'« inter » : intersubjectivité, interactivité, interdisciplinarité, intermédialité, etc.

Si l'on peut à juste titre parler d'un tournant performatif (qui doublerait en fait un « tournant relationnel » fondé sur la notion de réseau et sur le culte de l'« inter ») on peut dès lors se demander : pourquoi cet activisme ? L'expérience du spectateur/auditeur/lecteur, ou si l'on veut, en un mot, du fruitier, est-elle nécessairement « performative » ?

²⁵ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 2004.

²⁶ *Cadre européen commun de référence pour les langues*, Conseil de l'Europe, 2001, p. 15.

Dans son ouvrage *Le spectateur engagé*, Jacques Rancière esquisse le tableau du long conflit conceptuel qui a opposé la nouvelle conception performative du spectateur actif, connaissant, agissant à l'ancienne vision platonicienne qui dessine le spectateur comme étant passif, ignorant, réceptif. Les arguments contre le statut du « spectateur », dont l'activité se concentre essentiellement sur le regard, sont fondés essentiellement sur deux oppositions : premièrement l'opposition entre regarder et connaître, car le spectateur regarde comme un ignorant l'apparence de l'art, et deuxièmement entre regarder et agir, car le fait d'être spectateur signale implicitement une passivité coupable. « Être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir²⁷ ». À partir de ce premier diagnostic, le philosophe identifie le fondement théorique des réformes théâtrales : dans le but d'exorciser la conception négative du théâtre comme scène de l'illusion, de la passivité et de l'ignorance, elles ont misé sur une conception du théâtre fondée sur le pouvoir performatif des spectateurs désormais participants actifs qui apprennent et agissent. En effet, la voie performative semble être la seule solution pour sortir le spectateur du statut négativement platonicien. Cette conception du spectateur actif a été déclinée selon deux formules opposées, à savoir le théâtre épique de Brecht et le théâtre de la cruauté d'Artaud : deux formules dont Rancière montre les travers. Dans la première, on a échangé la place du spectateur avec celle de l'observateur rationnel : tantôt enquêteur à la recherche du sens caché d'une énigme, tantôt juge et décideur face à des dilemmes exemplaires. Dans la deuxième, loin d'être un observateur rationnel, le spectateur perd toute distance avec l'œuvre pour entrer dans « le cercle magique de l'action théâtrale ». Aussi les réformes du théâtre ont-elles oscillé entre ces deux pôles dans le but de penser différemment le regard (implicitement coupable) du spectateur : aiguiller le regard dans l'enquête distante d'une part et annuler le regard avec la participation complète et vitale de l'autre. À cette première scène qui met à compétition deux conceptions antithétiques du regard (et deux conceptions de la distance du spectateur), Rancière oppose une nouvelle scène de l'égalité où la performance joue encore un rôle central :

[...] dans toutes ces performances il s'agit de lier ce que l'on sait avec ce que l'on ignore, d'être à la fois des performeurs déployant leurs compétences et des spectateurs observant ce que ces compétences peuvent produire dans un contexte nouveau, auprès d'autres spectateurs. Les artistes, comme les chercheurs, construisent la scène où la manifestation et l'effet de leurs compétences sont exposés, rendus incertains dans les termes de l'idiome nouveau qui traduit une nouvelle aventure intellectuelle²⁸.

²⁷ Jacques Rancière, *Le spectateur engagé*, Paris, La fabrique éditions, 2008, p. 8.

²⁸ *Ibidem*, p. 28.

Comme le résume fort bien Aline Wiame, cette scène de l'égalité proposée par le philosophe se fonde sur l'idée que « producteurs et récepteurs du spectacle sont tous des performeurs qui échangent et traduisent des compétences singulières²⁹ ». En effet, sur cette scène dessinée par Rancière on voit bien comment les artistes et les spectateurs sont appelés à de « nouvelles aventures » sur la modalité de la performance : ils sont des performeurs qui produisent et construisent. Ne s'agit-il pas, dans cette solution de l'égalité, de trouver un nouveau compromis à l'horizon du cadre des oppositions que Rancière avait justement dessinées ? Ne s'agit-il de rester, même d'une façon différente, du côté des « performeurs » actifs implicitement dressés contre le champ de la passivité contemplative ? Peut-on tenter de concevoir la question de l'expérience de l'art au-delà du périmètre du conflit contemplation /performance ou passivité / activité ?

Pour conclure : à la recherche de nouveaux chemins

En guise de conclusion (qui n'en est pas vraiment une car cet article propose d'ouvrir des pistes de réflexions plus que d'apporter des réponses arrêtées), on pourra souligner comment le périmètre de ce conflit activité/contemplation est vaste au-delà du cadre retracé dans l'ouvrage de Rancière.

D'une part la philosophie pragmatiste de Dewey s'est posée d'emblée dans cette opposition en se fixant l'objectif premier de distinguer l'expérience de l'art de la contemplation extatique qui en avait fait un objet séparé de la vie : l'art « comme expérience » est un art qui donne « puissance d'agir » ; il est donc « performatif » et ce n'est pas un hasard que l'ouvrage de Dewey, profondément pénétré d'un vitalisme bergsonien, fournira les fondements conceptuels aux pratiques artistiques émergentes qui développent une dimension sociale. C'est à Dewey que le travail de nombreux artistes « performatifs » fait écho, comme les *drip canvases* développés par Jackson Pollock dans les années 1950 ou le *Living Theater* théâtre expérimental créé en 1947 à New York par Julian Beck et Judith Malina.

D'autre part le courant herméneutique s'est adonné à souligner la part de subjectivité dans l'activité du spectateur – et donc le dépassement d'une passivité toujours implicitement

²⁹ Aline Wiame, « L'art comme expérience et la pragmatique du spectateur, entre performance et philosophie », *Tangence*, 2015, vol. 108, pp. 13-27 ; p, 24 <https://doi.org/10.7202/1036452ar>

coupable – contribuant ainsi à construire une conception du spectateur actif, participatif, dynamique, en un mot : performant. Dans ce cadre, Luigi Pareyson par exemple, en opposition à la conception dominante en Italie de l'esthétique de Benedetto Croce, développe une théorie esthétique de la « formativité » qui permet à Pareyson de relier dans un nœud inséparable l'invention et la production dans le « faire » de l'artiste qui est aussi une « manière » spécifique de faire. Dans ce cadre qui met l'accent sur le faire de l'artiste dont la manière de former constitue le véritable contenu de l'œuvre, le rôle du spectateur est pensé à l'ombre de l'œuvre et ce qui caractérise son expérience se déploie dans les activités de lecture et jugement. Ce constat appelle trois remarques. Premièrement la lecture est assimilée à l'interprétation comprise, dans les termes de Gadamer, comme exécution de l'œuvre : pour Pareyson le but du lecteur est en effet d'obtenir cette « possession de l'œuvre » qui consiste dans son exécution, à savoir dans le fait de « la faire vivre devant soi dans la plénitude de sa valeur, de sa signification, de sa vie³⁰ ». Deuxièmement c'est l'acte de juger qui permet au lecteur d'apprécier la perfection de l'œuvre « sa cohérence avec elle-même, l'adéquation avec ce qu'elle est avec ce qu'elle-même voulait être³¹ ». Enfin, l'acte de la fruition est pensé par Pareyson comme une opération active du lecteur/spectateur/interprète qui saisit la loi interne qui régit l'œuvre : bien que l'espace performatif du spectateur chez Pareyson reste limité, on remarquera comment le philosophe italien souligne, en exergue de son ouvrage, la perspective performative de sa démarche philosophique : « Il était temps, en art, – affirme-t-il – de mettre l'accent sur le faire plus que [davantage que] sur le contempler³² ».

La question soulevée par cette opposition du faire/contempler reste entière, surtout si on continue à l'aborder dans la perspective d'un conflit conceptuel. On peut se demander si cette vision antagoniste dont les racines sont si profondes n'a pas posé un écran sur le rapport entre l'œuvre, l'artiste et le spectateur : c'est dans cette perspective que les philosophes ont finalement pris parti pour l'un ou pour l'autre côté, voire proposé une solution d'égalité comme celle que l'on a vu plus haut.

C'est pour tenter de déjouer ce cadre et de percer l'écran que les notions de fruition et d'actuation viennent nourrir ma réflexion sur l'expérience de l'art. En choisissant de délaissier un lexique trop chargé sémantiquement, il s'agit, avec ces deux propositions lexicales, de poser des inconnues à définir hors des écrans traditionnels. À ce stade, je peux avancer en guise

³⁰ Luigi Pareyson, *Conversations d'esthétique* (1966), trad. fr. G. A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1992, p. 69.

³¹ *Ibidem*.

³² Luigi Pareyson, *Esthétique : Théorie de la formativité* (1954), trad. fr. G. A. Tiberghien, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2007, p. 21.

d'hypothèse que ce qui caractérise l'expérience de l'art comme « actuation » s'exprime dans la conjonction de deux traits essentiels que l'on peut identifier dans les notions élémentaires de sens et sentiment : il s'agit d'une opération de notre pensée fictionnante qui « actue » l'œuvre dont le mode d'existence est donc d'être « actué ». Il s'agit à présent d'explorer les possibilités de cette hypothèse, de mettre à l'épreuve sa solidité, de porter à la lumière les enjeux qu'elle recouvre. L'aventure de cette expérience vers de nouveaux chemins ne fait que commencer.

Arianna B. Fabbricatore

(Professeur agrégé de philosophie (PhD Sorbonne Université))

Arianna B. Fabbricatore est chercheur au sein du CETHEFI (Université de Nantes), coordinatrice du programme de recherche *Herméneutiques de la danse* et du projet « Discours de la danse » au sein du Laboratoire d'excellence OBVIL (Observatoire de la vie Littéraire, Sorbonne Université). Agrégée de philosophie et docteur (Sorbonne Université), artiste et professeur de danse (DE et Certificat d'Aptitude), elle a été porteuse d'un projet de recherche appliquée financé par le Centre national de la danse. Ses recherches portent sur l'herméneutique, les articulations entre le verbal et le visuel, la relation entre les autres arts.

Bibliographie minime :

- *L'Action dans le texte. Pour une approche herméneutique du Trattato teorico-prattico di ballo (1779) de G. Magri*, [Ressource ARDP 2015], Pantin: CN D, 2018 (116 p.)
- *La Querelle des Pantomimes : Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017 (471p.).
- *La danse théâtrale en Europe. Identités, altérités frontières* (eds.). Paris: Hermann, 2019.
- *Il virtuoso grottesco. Gennaro Magri Napoletano* (eds.). Rome: Aracne, 2019.
- “Semiotic elements of the grotesque “Italian” practice”, *Tanz in Italien: italienischer Tanz in Europa 1400-1900 (4. Symposium für Historischen Tanz, Burg Rothenfels am Main, 25.-29. Mai 2016: Tagungsband)*. Eds. Uwe W Schlottermüller, Howard Weiner and Marie Richter. Freiburg: Fa-gisis, Musik-und Tanzedition, 2016, 56-74.
- “L'expression de la danse et le livret de ballet. Questions d'esthétique au XVIIIe siècle”. Fabula / Les colloques, *La danse et les arts (XVIIIe-XXe siècles)*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6644.php>, page consultée le 26 mai 2020.